

**El SIGLO de la
IMAGEN
analógica**



Pierre Sorlin



**la marca
editora**

Título original	<i>Les fils de Nadar</i>
Edición original	© Nathan, 1997
Título en español	<i>El siglo de la imagen analógica</i>
Traducción al español	Víctor Goldstein
Colección	Biblioteca de la mirada
Director de colección	Guido Indij
Coordinación editorial	Francisco Gorostiaga
Corrección	Eduardo Bisso
Maquetación	Eduardo Colazo
Tapa	Imagen HB
Editorial	la marca editora
Oficina	Pasaje Rivarola 115 (1015) Buenos Aires, Argentina
Tel	(54-11) 4 552-3834
E-mail	lme@lamarcaeditora.com
W ³	www.lamarcaeditora.com
Libro de edición	Argentina
Taller	Buenos Aires Print
Impreso en	Pte. Sarmiento 459, Lanús, Buenos Aires
ISBN	978-950-889-342-0
Fecha de impresión	Noviembre de 2019
Depósito de ley	11.723
©	la marca editora

Sorlin, Pierre

El siglo de la imagen analógica / Pierre Sorlin ; editado por Guido Indij. - 2a ed mejorada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : la marca editora, 2019.

224 p. ; 23 x 16 cm. - (Biblioteca de la mirada / Guido Indij)

Traducción de: Víctor Goldstein.

ISBN 978-950-889-342-0

1. Fotografía. 2. Fotografía Artística. 3. Estética. I. Indij, Guido, ed. II. Goldstein, Víctor, trad. III.

Título.

CDD 770.9

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

la marca
editora

Introducción. Una nueva percepción del mundo	9
La imagen sintética.....	11
La imagen analógica.....	12
Capítulo 1. Otra mirada, otro discurso	25
‘Espectros perceptibles’: una prensa para una nueva imagen.....	27
¿Imágenes para quién?.....	30
El arte del retrato, o el individuo tomado en el espejo.....	34
El hombre de la multitud o la modernidad del cine.....	42
La imagen corriente o el mundo en autoservicio.....	49
Utopías y anticipaciones.....	52
La imagen y el yo.....	57
¿Desafío al arte?.....	61
Capítulo 2. Gente de imágenes	69
Profesiones sin identidad	70
El ‘diletantismo’ distinguido.....	72
El ‘diletantismo’ industrial.....	77
El ‘diletantismo’ intermitente.....	80
Estrategias domésticas.....	83
Seudocontecimientos.....	87
El espejo del aficionado.....	93
La fábrica de imágenes.....	96
Experiencias de taller.....	99
Técnicos en alquiler.....	102
Profesión: reportero.....	104
Las sendas del éxito.....	107
Holgrave, o la inútil vocación.....	110

Capítulo 3. La puesta en imágenes del mundo	115
El secreto de las pirámides.....	116
El teatro del poder.....	118
Miles de acontecimientos.....	121
¿La guerra en directo?.....	126
Cuerpos admirables: la imagen del deporte.....	132
Cuerpos comprados: imagen y sexualidad.....	135
Cuerpos vestidos de la publicidad.....	137
Cuerpos abiertos: la imagen médica.....	140
El fin de los ángeles: imagen y religión.....	146
Ciudades inhallables.....	148
¿Y el campo?.....	155
La aparición de la fábrica.....	157
Esos mundos extraños: la imagen etnográfica.....	162
Capítulo 4. Cuestiones en debate	169
La elección de la sincronía.....	171
El contexto social.....	176
El séptimo arte... y los otros: la cuestión de la estética.....	179
Figuras y ‘figuratividad’.....	185
Desvíos: fuera de Occidente.....	191
Conclusión. El mundo al alcance de la mirada	197
Bibliografía	211
Generalidades.....	211
Ensayos.....	212
Introducción.....	213
Capítulo 1.....	213
Capítulo 2.....	214
Capítulo 3.....	215
Capítulo 4.....	217
Conclusión.....	217

la marca
editora

Una nueva percepción del mundo

En condiciones normales, nuestro ojo es un aparato óptico que refleja lo que se encuentra frente a él. Sin embargo, los seres humanos no perciben todo lo que registra su mirada; privilegian en su entorno lo que responde a su curiosidad e intereses. Una parte de sus elecciones depende de compromisos personales difíciles de evaluar, pero otros criterios de selección les son impuestos por el medio al que pertenecen y los ayudan a orientarse en él: un nómada de la estepa no necesita prestar atención a los mismos signos ni localizar las mismas distribuciones espaciales que un neoyorkino.

Así, influido por sus necesidades y costumbres, cada grupo se rodea de coordenadas que le permiten observarse y mirar el universo que lo circunda. Llamaremos 'régimen perceptivo' al sistema de coordenadas visuales que prevalece en una formación social, cualquiera que sea. Por cierto, la noción es totalmente teórica, ya que no existe ningún régimen perceptivo dissociable, tan numerosas son las interacciones de los diferentes grupos entre sí. Pero la expresión, por imprecisa que sea, puede ayudarnos a plantear una pregunta que nos ocupará a lo largo de este trabajo: ¿en qué medida las imágenes, ya se las considere meras copias o interpretaciones del mundo, influyen en los regímenes perceptivos?

Planteadas en términos tan generales, sin duda, la interrogación no requiere una respuesta. Por lo tanto, será necesario especificarla y referirla a un objeto suficientemente definido para que podamos estudiarlo en detalle. En mi opinión, la imagen analógica, o sea, el conjunto de las representaciones provenientes de la fotografía, constituye uno de dichos objetos.

Durante un largo siglo, de hecho casi ciento cincuenta años, entre 1840 y 1990 aproximadamente, los seres humanos se acostumbraron a la fotografía, fija o móvil, se familiarizaron con ella y convirtieron su uso en algo prácticamente



Fig. 1. Matanza de los armenios por los turcos.

editora

universal. Las perturbaciones que la imagen analógica introdujo en la representación son incuestionables, y bastará con recordarlas brevemente. Ignoramos cómo los hombres se pusieron a dibujar, pero sabemos que, hace de esto treinta mil años, trazaban formas de animales perfectamente reconocibles y lograban sugerir el volumen sobre una superficie plana. Convengamos en llamar ‘imagen sintética’¹ a la imagen que producían. Fue la única conocida hasta cerca de 1840, y sin duda influyó considerablemente en el régimen perceptivo durante siglos.

La imagen sintética

Aunque a menudo fuera ejecutada con talento, la imagen sintética no apuntaba tanto a reproducir exactamente los contornos de un objeto o los detalles de una escena como a ofrecer una representación coherente de ellos. Para ser justos, la imagen debía enfocar no el hecho bruto sino la idea. Griegos y romanos, conscientes de este imperativo, lo ilustraban con la leyenda de Zeuxis. Invitado a hacer el retrato de una diosa para la ciudad de Agrigento, este pintor habría escogido cinco modelos porque, refiere Cicerón, un solo cuerpo no podía ofrecerle todo cuanto necesitaba². Antes, Aristóteles ya había observado que una persona semejante a la del retrato de Zeuxis no existía³, de tal modo que la obra del pintor era una suerte de resumen, un modelo ideal del ser humano. La imagen sintética condensaba, ya fuera simplificando para mostrar solo lo esencial —por ejemplo el esbozo de un gesto— o reagrupando en una misma superficie los momentos sucesivos de una acción, como el encuentro de dos personas, su conversación, su separación. El grabado que se publica en la página anterior (*fig. 1*) es un buen ejemplo de esto, tanto más notable por cuanto data de 1895, es decir, de una época en que la fotografía estaba ampliamente difundida. De haber sido posible fotografiar la matanza de los armenios, cosa que evidentemente los turcos no habrían permitido, las fotos, tomadas apuradamente, en medio de la agitación y los gritos, habrían sido confusas. El dibujo es claro, muestra al mismo tiempo diferentes tipos de crímenes, un incendio, y, consecuencia de todos

¹ Que evidentemente no debe confundirse con la imagen de síntesis, de la que hablaremos más adelante.

² *De inventione*, I, 1. La leyenda debía ser muy popular, ya que es referida también por Aristóteles, Dionisio de Halicarnaso y Plinio el Viejo.

³ *Poética*, XXV, 1461.

esos abusos, cadáveres y una cabeza cortada. En nuestra opinión, el documento es altamente fantasioso, pero, para los contemporáneos, tenía un valor testimonial porque resumía todo aquello de lo que se acusaba a los turcos.

La síntesis no era solamente dinámica, también representaba un papel simbólico. A no dudarlo, acumulaba los atributos de un objeto o una persona, por ejemplo los signos del poder de un rey, haciendo así de la efigie de Luis XIV, según la observación del cortesano André Félibien en su *Retrato del rey*, la imagen misma de la majestad real. Y, si no designaba, destacaba un momento teórico que resumía el conjunto de un proceso. Al respecto, los croquis dejados por el pintor Gustave Caillebote son muy reveladores. Cuando quería pintar un caminante, el artista ante todo buscaba captar un instante cualquiera de su marcha. Pero como todo el individuo participa en el movimiento, la persona inmovilizada por el dibujo parecía estar en desequilibrio, de tal modo que para dar una impresión de dinamismo había que inventar una posición imaginaria, suerte de promedio, de síntesis entre las fases sucesivas de la acción.

La imagen analógica

A partir del segundo tercio del siglo XIX aconteció una mutación considerable de la representación, con la difusión de la imagen analógica, aplicación de un dispositivo óptico sobre una superficie sensible, de naturaleza primero química con la fotografía y el cine, y posteriormente electrónica con el video. Contrariamente a una idea corriente, la imagen analógica no es por fuerza más exacta que la sintética. Esta última, al costo de un trabajo considerable, puede alcanzar una perfecta fidelidad al modelo. En cambio, basta con comparar fotos de un mismo objeto tomado con dos distancias focales diferentes para establecer la infidelidad de la fotografía. En la página siguiente (*figs. 2 y 3*) dos tomas de una persona sentada en un banco captadas en el mismo momento y desde un mismo lugar: ¿cuál de las dos es más 'verídica'? Así formulada, la pregunta parece absurda. No obstante, las diferencias entre estas fotografías no dejan de ser manifiestas. En el primer caso (*fig. 2*), la persona, pese a que está encuadrada en el centro, parece no ser más que un detalle, el camino es corto, los árboles parecen tocarlo, la verja adquiere un aspecto monumental, y es la que focaliza la mirada. En la segunda foto (*fig. 3*), el personaje, aunque desplazado a la derecha, se convierte en el elemento principal; el camino, bordeado de una doble hilera de árboles, se extiende largamente, la verja es apenas visible. Sin embargo, no hay aquí ningún truco, ninguna intención de engañar; el



Fig. 2. 26 de julio, 15 horas.

Fig. 3. 26 de julio, 15 horas 05.



propio material, con sus especificaciones técnicas, es el único responsable de la vaguedad, y la comparación recuerda el poco caso que conviene hacer de una fotografía. Un campo muy amplio que aísla al personaje o, por el contrario, un cuadro ceñido que acusa los detalles del rostro tienen efectos tan marcados que algunos políticos imponen a los periodistas el ángulo que, para ellos, es el menos peligroso. Así, sus retratos parecen todos iguales, y, en vez de “justos”, resultan “ajustados”.

Desde hace largo tiempo, los matices introducidos por el sistema óptico en la reproducción de los datos sensibles fueron objeto de intensas polémicas. En 1910, en un momento en que ciertos políticos lanzaban una gran campaña de opinión que denunciaba las brutalidades ejercidas por algunos colonos blancos en el Congo, Conan Doyle, el padre de Sherlock Holmes, acudió en su ayuda y condenó públicamente las atrocidades “demostradas” -escribía- “por las pruebas irrefutables que ofrece la Kodak”. Una periodista inglesa, Marguerite Roby, no tardó en replicarle: “La foto de un mutilado -observaba- muestra tan solo que se ha fotografiado a un mutilado, nada indica ni sobre el lugar ni sobre las circunstancias del crimen, y ninguna otra cosa prueba sino lo que contiene”. Marguerite Roby, que sabía a qué atenerse por lo que respecta al Congo, en este caso procedía de mala fe, pero tenía razón en cuanto al hecho en sí: la supuesta evidencia de la fotografía es un engaño. La enorme diferencia entre el dibujo de la matanza de los armenios y la fotografía de los congolese es que el dibujante inventó, mientras que el fotógrafo vio, pero lo que finalmente acredita la situación es el relato que éste propone, los comentarios que añade a la imagen, y no la propia foto. Testigo de los comienzos de la fotografía, el escritor italiano Alberto Cantoni decía en broma que la mejor manera de que una institución caritativa te acepte era pedir a un fotógrafo de pueblo que te fotografíe: el resultado sería tan lamentable que enternecería todos los corazones.

Cantoni, acaso sin tener conciencia de ello, ponía de manifiesto aquello que, en una imagen, excede la mera representación. Nuestras fotografías 2 y 3 están dedicadas a la misma persona, que no cambió de lugar. La diferencia entre ambas fotos, por lo tanto, no radica en el tema sino en la manera en que un sistema óptico, el objetivo, distribuyó entre sí los objetos encuadrados. El sistema óptico regula la figuración fotográfica. Esta dependencia respecto de la técnica, sin embargo, no basta para caracterizar el sistema analógico, ya que toda imagen es una figuración. Así, el tratamiento en un plano de la matanza de los armenios, la índole somera del decorado, el paralelismo de los tres personajes ubicados en el centro ejercen cierta influencia sobre la manera en que reaccionamos ante el dibujo de la página 10. Más tarde nos preguntaremos si

la figuración analógica difiere de la sintética⁴, pero no podremos partir de esta oposición, *a priori* poco evidente, para distinguir los dos tipos de representación.

Si la imagen analógica difiere radicalmente de la sintética es por características muy diferentes a su supuesta objetividad:

-Su uso no supone ningún aprendizaje difícil. Durante las primeras décadas, los aficionados tropezaron con algunos problemas, primero con las placas metálicas y luego con la película virgen, pero un poco de cuidado y paciencia les bastaron para resolver la cuestión. Al evocar sus comienzos en la calle Saint-Lazare, Nadar observaba, no sin amargura: “El aprendizaje más somero siempre era suficiente para hacer las cosas mal⁵”, y, de hecho, entonces se proponían cursos completos de fotografía en cinco horas. Fotografíar o filmar es una actividad sencilla a la que cualquiera puede dedicarse.

-La imagen analógica es totalmente reproducible a bajo costo. Aunque el hecho sea muy conocido, es útil recordar que no hay que asimilar reproducción mecánica y reproducción fotográfica. La primera es anterior a la segunda, ya que, desde fines del siglo XVIII, las planchas de acero grabadas y la litografía permitían sacar varios miles de copias de un dibujo. Simplemente, cada prueba era levemente distinta de las otras y el costo del ejemplar era elevado. Si desvalorizó la noción de original, en la medida en que las pruebas provienen todas del mismo negativo, el procedimiento fotográfico no hizo más que acelerar un proceso de gran difusión iniciado desde hacía mucho tiempo.

-La imagen analógica explora lo que el ojo humano no percibe. Los progresos de la reproducción fotográfica fueron de la mano con los de la óptica, permitieron entrar en el interior de las cosas sin destruirlas, visitar los cuerpos con la radio y luego la endoscopia, simplificaron la observación de lo muy pequeño mediante la magnificación (a partir de 1860 se pudieron fotografiar los pelos de las patas de la pulga de una rata) y el conocimiento de lo muy grande mediante la penetración de los espacios estelares.

-La imagen analógica capta el tiempo, está en condiciones de detenerlo, hacerlo regresar a su fuente o acelerarlo. La fotografía y el cine se cruzaron cuando, en varios países, algunos investigadores, al acoplar varias cámaras para captar el movimiento, reconstruyeron la duración a partir de una serie de momentos sucesivos. Luego vino la captación del instante a la 1/1000 de segundo, cosa que escapa completamente a las facultades humanas, y por último, a

⁴ Véase *infra*, págs. 16-17 (9-11).

⁵ *Quand j'étais photographe*, París, Seuil, 1994, pág. 233.

través de las telecámaras de vigilancia, la restitución, el reinicio, hasta la inversión del flujo temporal.

A mi juicio, estos rasgos señalan un cambio considerable en la representación y sostienen la hipótesis que voy a tratar de desarrollar, según la cual la imagen analógica introdujo otra forma de reconocimiento e interpretación del mundo. La 'lectura' de una imagen no es evidente, sino que depende de lo que el observador se dedica a descubrir en ella. Los dos modos, sintético y analógico, tienen en común el hecho de que el observador, al mirar, construye formas a través de las cuales la imagen puede ser asimilada a una experiencia sensible. Pero difieren por los tipos de expectativa y de reacción que sostienen. La interpretación de la imagen sintética supone la ejecución de todo un saber anterior, de todo lo que uno conocía antes y que utiliza para comprender lo que ve. Un dibujo tan esquemático como el de la matanza de los armenios representa a turcos convencionales, réplicas de modelos muy antiguos que el lector del diario debe identificar y traducir. La imagen analógica se revela al primer vistazo, muestra por ejemplo a una joven sentada en un banco entre los árboles y entretenida en la lectura. A menudo el espectador pone en juego lo que Jean-Marie Schaeffer llama un "saber lateral"⁶, es decir, informaciones que no surgen de la propia imagen y vienen a sobreañadirse. Así, sobre nuestras dos fotografías de una muchacha en un parque, el observador proyectará su conocimiento de Madrid, París, o cualquier otra ciudad, y, en vez de simplemente mirar, tratará de identificar un rincón del Retiro o un paseo del parque de Saint-Cloud; o bien buscará, en el revés de las fotos, la mención del día, la hora, el nombre de la muchacha. Son estos datos ajenos a la toma, y por eso mismo inverificables, los que obstaculizan la observación: cuantos más detalles laterales introducimos en la imagen, tanto menos miramos lo que ella representa.

La reputación de exactitud, de objetividad, que se dio a la imagen analógica radica en su inmediatez: corresponde a un objeto o a un fragmento del universo del cual es la huella y, contrariamente a la imagen sintética, no acumula los indicios o las alusiones, no fue fabricada para demostrar algo. Sin embargo, enfrentadas una a otra, nuestras dos fotografías de la muchacha en un parque ¿no desmienten esa impresión de inmediatez? Evidentemente no "mienten", pero no son calcos, solo mantienen una relación de analogía con lo que representan, y el adjetivo griego *análogos*, 'proporcional', nos indica lo que conviene entender con esto: hay identidad de relación entre los diversos elementos del mundo (un personaje, árboles, una verja, cierta iluminación) y

⁶ *La fotografía. Una imagen precaria*, Madrid, Cátedra, 1990.

su representación en nuestras dos fotos, pero el sistema de proporciones que relacionan el lugar fotografiado con su imagen está determinado por el objetivo que se utilizó y la cantidad de luz admitida durante la toma. Un ojo un poco ejercitado observa inmediatamente las variaciones introducidas por el hecho de recurrir al teleobjetivo en un caso, al gran angular en el otro, y hasta se divertiría en adivinar qué otra relación correspondería al uso de una distancia focal intermedia. Del mismo modo, un poco de costumbre basta para detectar las secuencias filmicas donde el operador “hizo trampa” y, jugando con la luz gracias a un filtro, creó una ilusión de noche sobre una foto hecha en pleno día.

Una de las mayores atracciones de la imagen analógica radica en su ambivalencia. Registra sin inventar nada pero somete todo lo que capta a las normas de su óptica. Si revela mundos antaño inaccesibles, si multiplica las réplicas del universo ambiental, desplaza, transforma todo cuanto ofrece a la mirada. Como lo observaba el poeta inglés Robert Browning, un leve desajuste, la sustitución de una lente bastan para que la hierba, el gusano, la mosca adquieran dimensiones extraordinarias. Durante milenios, frente a la imagen sintética, el observador había debido movilizar su conocimiento de los códigos utilizados en su medio. Repentinamente, frente a la imagen analógica, tuvo que ejercitar su sentido crítico, evaluar, tras la ilusión de evidencia, las distorsiones impuestas a lo real. Este cambio de óptica que perturbaba la relación de las sociedades consigo mismas y con su entorno no fue aceptado sin resistencia, sino que tuvo fases de estancamiento y de brutal aceleración y operó sobre la larga duración.

Como lo veremos en el primer capítulo, las novedades, ya se trate de la fotografía o la televisión, y, en una medida mucho menor, del cine, se conocieron muy pronto pero se adoptaron lentamente. El grabado que mostraba las atrocidades turcas fue publicado en un diario de gran tirada y prueba que, en los últimos años del siglo XIX, los lectores, perfectamente al tanto de los progresos de la fotografía, ‘leían’ mejor un dibujo que una foto. En efecto, la imagen analógica no destronó de un solo golpe a la imagen sintética, que sobrevivió honorablemente y todavía es utilizada en nuestros días.

Del mismo modo, la imagen analógica tiene ante sí un largo período de supervivencia, pero poco a poco el régimen perceptivo que engendró se ha disuelto. Nuestro estudio se detiene en el momento en que lo virtual toma la delantera sobre lo analógico, pero, para comprender mejor lo que este último tenía de original, es necesario evocar brevemente al primero. Como la sintética, la imagen analógica es inseparable de la visión humana, está condicionada

por la calidad de la iluminación y la anatomía de nuestro sistema visual. El ojo humano solo es sensible a una muy pequeña fracción de las ondas que recorren el universo, es ciego a la inmensa mayoría de las radiaciones, y nuestra organización social, en una gran medida, depende de nuestra estructura ocular. El mejoramiento de los microscopios y los telescopios, desembocando en la observación de lo muy grande o lo muy pequeño, amplía el conocimiento del mundo, pero en un registro que sigue siendo el de la óptica tradicional. Ahora, sin embargo, diferentes procedimientos permiten tener en cuenta radiaciones invisibles como el ultravioleta o el infrarrojo. Así, ciertos datos para nosotros imperceptibles son recogidos y codificados, pero solo logramos captarlos si son 'traducidos' en el delgado espectro que está a nuestro alcance. Por transposición, obtenemos un acceso a fenómenos invisibles, pero lo que vemos como 'traducción' no es lo que se produce en la atmósfera.

Por lo tanto, la informática se encuentra en el corazón del régimen perceptivo contemporáneo, cuando el ojo, primero solo y luego con su prótesis, la cámara, se hallaba en el corazón de los sistemas precedentes. La imagen analógica daba cuenta de un estado de hecho, mostraba, con las deformaciones de que hemos hablado, las apariencias y el movimiento de cuerpos perceptibles por el ojo humano. La observación informática analiza radiaciones que escapan a la vista y codifica sus componentes, penetra los cuerpos sin traumatizarlos, por tanto sin alterar su funcionamiento. A partir de los datos registrados por la computadora, resulta fácil operar simulaciones, por ejemplo instaurar contrastes entre las partes de un conjunto, digamos la distribución de las tensiones energéticas en el universo, o las modificaciones que acarrea la actividad metabólica de tejidos vivos, para ofrecer de ello una imagen teórica que en nada corresponde a lo que la mirada es capaz de captar pero que transpone en el espectro visible lo que nos resulta invisible. Tratados con otros programas, los mismos datos se volverán dinámicos, restituirán el volumen, las modificaciones en el tiempo, la evolución futura de un cuerpo. Mientras que el cine registraba cambios en el momento en que éstos ocurrían, la computadora puede construir transformaciones, hacer que un tumor se desarrolle o involucione, que una planta se marchite y luego vuelva a nacer.

Sabemos que la imagen analítica estaba determinada por la elección de un sistema óptico. La informática, en cambio, depende de los códigos de transcripción definidos por el creador; de este modo, no percibimos los fenómenos invisibles y solo vemos de ellos una transposición establecida a partir de dichos códigos. ¿Qué nombre dar a una imagen semejante? La variedad de las expresiones que sirven para designarla muestra hasta qué punto sorprende y estorba.

Se la puede llamar 'numérica' o 'digital', por estar hecha exclusivamente de notaciones binarias del tipo presencia/ausencia. Tampoco sería inexacto considerarla como 'interactiva', ya que el interesado puede modificarla a su voluntad e, instantáneamente, cambiar de punto de vista en un mismo cuerpo, observarlo de frente o de perfil, de arriba o de abajo, hacer que se desplace o gire alrededor de él. La imagen sintética ya permitía representar diferentes aspectos de un cuerpo, pero el usuario no tenía ninguna iniciativa personal, no veía más que lo que se había dibujado, cuando la computadora, por el contrario, le permite escoger lo que le interesa, agrandarlo, transformarlo. Sin embargo, es el adjetivo 'virtual' el que, en mi opinión, más conviene a la imagen informática, porque 'digital' es una indicación meramente técnica, e 'interactiva' concierne esencialmente a un tipo de uso. A diferencia de la imagen sintética o la analógica, la virtual no se basa necesariamente en un objeto reproducido del mundo; puede ser puro movimiento, sin vehículo ni objeto, puede no ser más que una sensación y no mostrar nada en absoluto. La imagen virtual no tiene un soporte que el usuario pueda tocar, no está ligada ni con el papel, como la fotografía o el dibujo, ni con la película o la banda magnética, como el cine o el video. Pautada por códigos modificables, carece de estructura previa o formato específico, e implica en potencia una capacidad indefinida de actualizaciones, muchas de las cuales jamás lo serán. Para decirlo en pocas palabras, es fundamentalmente impalpable, tanto en su construcción como en su ejecución, y precisamente en esto supera a la interactividad.

La imagen analógica construye cierta verdad, hacía ver el mundo en un eje particular pero dependía estrechamente de dicho mundo y de las coordenadas que le son propias. Bien utilizada, la imagen virtual descubre universos desconocidos, ajenos a las dimensiones humanas. De manera más trivial, sobre algunos indicios reconstruye en forma meticulosamente exacta y convincente acontecimientos que jamás ocurrieron, simula, deforma, borra. Es comprensible por qué se anuncia aquí un nuevo régimen perceptivo. La imagen analógica había valorizado la percepción ocular, siendo evidente para todos que una foto extraía su origen de un fragmento del mundo. Con la imagen virtual, la creencia en la realidad física de un modelo cuya foto sería una analogía se vuelve ilusoria, y el ojo, que se niega a ser engañado, se divierte sabiendo que no debe confiar en nada de lo que se le muestra.

Por consiguiente, nuestra investigación tiene límites cronológicos determinados, encara el lento proceso mediante el cual se constituyó una manera de percibir cuyos herederos somos, pero de la cual sentimos que ha alcanzado sus límites. Walter Benjamín proponía dividir la historia de la fotografía en

dos épocas. Durante un primer período, fotografiar había sido un acto individual, calculado y aleatorio a la vez; luego, en un segundo período, la fotografía se había industrializado, trivializado y sometido a las leyes del mercado⁷. Si adoptamos un punto de vista historicista, podrían distinguirse tres grandes etapas en la adaptación de la mirada humana a la imagen analógica. Una primera época habría correspondido a un mayor dominio del espacio por las sociedades avanzadas. Afiebradamente estudiada por numerosos investigadores a través del mundo, la fijación de imágenes estables sobre un soporte químicamente tratado fue lograda de manera experimental en 1826 y vulgarizada a partir de 1839. Adoptada en las primeras horas de la conquista ferroviaria y en el momento en que los estados mayores emprendían relevamientos topográficos rigurosos, la fotografía representó un papel decisivo en la observación y descripción del mundo. Suministra al positivismo, preocupado por llevar a buen término análisis objetivos, un instrumento ideal para captar objetos o fenómenos y presentarlos bajo un aspecto que pretendía ser tan neutro como impersonal. La fotografía alcanzaba apenas su mayoría de edad cuando Baudelaire, a quien con seguridad no se tildará de positivista, definía ‘el verdadero deber’ de esta técnica: ponerse al servicio de la ciencia, llenar el álbum del explorador y paliar las deficiencias de su memoria, integrarse a las colecciones de los naturalistas para ‘exagerar los animales microscópicos’, secundar a los astrónomos, servir de ‘anotador’ a aquellos cuya profesión exige ‘una absoluta exactitud material’⁸.

La fotografía garantizaba una observación precisa pero amorfa, y, si bien revelaba el estado de las cosas, no ayudaba a captar ni sus funciones ni sus ritmos. Un segundo período se abrió con el triunfo de la velocidad y la ilusión de ubicuidad. La invención del teléfono fue seguida consecutivamente por las del automóvil, el avión, el cine, de tal modo que uniones, recorridos y relaciones tomaron la delantera a la definición de las coordenadas espaciales. Mientras que los barcos a vapor fomentaban el gran turismo, las multitudes menos afortunadas, en salas de espectáculos acondicionadas en vagones, podían admirar paisajes exóticos filmados en *travelling*. En dos décadas, los países industriales se adueñaban del África, confirmaban su dominio sobre el Asia y se ponían a explorar, filmar, catalogar el globo, reforzando la conciencia de su superioridad por su victoria sobre las distancias y su dominio de las imágenes.

⁷ Pequeña historia de la fotografía», en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

Véase también «La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica», en el mismo libro.

⁸ “Salón de 1859”, en *Curiosidades estéticas*, Madrid, Júcar, 1988.

La domesticación del espacio se pagaba con largas horas de desplazamiento; la propia película solo era disponible tras una prolongada estadía en el laboratorio. La difusión ‘en directo’ de un programa sobre el matrimonio real de Inglaterra, a mediados del siglo xx, abrió el tercer período, el que vio la abolición de los plazos, la reducción del tiempo. En lo sucesivo, la foto salía totalmente legible de la cámara, el video se mostraba al mismo tiempo que se grababa, los acontecimientos se volvían más inmediatamente comprensibles para quienes los observaban en la pantalla que para quienes los vivían.

Una periodización, es decir, la división de un fenómeno en etapas sucesivas, nunca es otra cosa que un artilugio, un medio de clasificar, por la cronología, cierta cantidad de datos. La evolución sugerida por Benjamin, la curva que acabo de bosquejar, se organiza de manera lineal, define los avances de la imagen analógica en un contexto, el del capitalismo industrial. Pero, en la práctica cotidiana de los agentes, esta elegante trayectoria no corresponde a nada. Los cambios de óptica fueron lentos. Si convenimos en llamar ‘público’ al conjunto de los individuos relacionados entre sí por una misma preocupación, diremos que lo público reagrupado alrededor del conocimiento y el uso de las imágenes no pasó bruscamente de un sistema a otro, y que diferentes maneras de ver coexistieron durante mucho tiempo. Un panorama histórico ayuda a situar las invenciones en su relación recíproca; en cambio, da cuenta de la manera en que las imágenes fueron tomadas, percibidas y comprendidas. Precisamente ésa es la cuestión que este trabajo desea esclarecer.

Por lo tanto, esta obra no está organizada cronológicamente. Como su título lo indica, no sigue las etapas que marcaron la transformación de la imagen analógica y no se dedica ni a sus aspectos técnicos ni a su desarrollo estético; reivindica a Nadar, no a Jacques Daguerre. Legitimado por una tradición sin duda un poco demasiado generosa⁷, el segundo es considerado un gran inventor, padre del arte fotográfico. Los ricos madrileños que fundaron tardíamente un club fotográfico, en 1899, fecha en la cual el término ‘daguerrotipo’ ya se había convertido en un arcaísmo, declararon ser “*meritísimos amantes del arte de Daguerre*”^{*}, para distanciarse ostensiblemente de aquello que, en la fotografía, les parecía vulgar y mercantil. A diferencia de Daguerre, Nadar no era un inventor sino un comerciante que, habiendo instalado su estudio en pleno corazón de París, 35 del bulevar de Capucines, contribuyó,

⁷ Los historiadores de la fotografía lo consideran ahora como un hábil hombre de negocios que supo explotar tanto las invenciones de los otros como las suyas propias. Lo que aquí nos importa no es el ‘verdadero’ Daguerre sino el símbolo que representa.

^{*} En castellano en el original. (N. del T.)

con otros revendedores o profesionales, a popularizar el acto fotográfico. Sería bueno comprender cómo generaciones de profesionales y aficionados aclimataron la imagen analógica al punto de que no nos percatábamos de su omnipresencia en nuestras vidas. Aquí se trató de una lenta y profunda impregnación que se realizó con ritmos diferentes según los medios y los tipos de prácticas. En ciertos planos, las cosas fueron prodigiosamente rápido. Seis años después del lanzamiento oficial del daguerrotipo, en 1845, el periodista Jules Champfleury no vacilaba en escribir, en sus *Cahiers*, que un día cercano “no será ya una parcela de vida lo que se captará sino la vida en su totalidad lo que se animará, lo que se desplegará bajo la mirada de nuestros descendientes”. Quemando etapas, la utopía saltaba sin transición de Daguerre al arte del video. Pero las resistencias no fueron menos fuertes, los partidarios de la imagen sintética boicotearon la fotografía, los aficionados al cine despreciaron la televisión y el video. Esta conjunción de tiempos diferentes, este encuentro de entusiasmos y críticas, impiden adoptar un plan cronológico. Por eso, renunciando a establecer una trayectoria, simplemente intenté hacer comprender la lógica de una adaptación.

El primer capítulo trata acerca del discurso: antes de ordenar la imagen analógica entre los objetos cotidianos hubo que nombrarla, describirla, hacer el inventario de sus posibilidades y sus fallos. El uso y el debate evolucionaron juntos, la imagen analógica solo suscitó polémicas porque se extendía rápidamente, ocupaba lugar, apasionaba a los aficionados y hacía vivir a los profesionales. En este sentido, el segundo capítulo, que trata acerca de los hacedores de imágenes, es inseparable del primero. Las técnicas de la imagen analógica son poco complicadas, cualquiera está en condiciones de hacer fotografías o filmar, sobre todo en video. La relación entre diletantes y especialistas, por lo tanto, es particular, y en una gran medida rige el empleo que se hace de las imágenes. El tercer capítulo redacta el balance de lo que captó y reprodujo la imagen analógica, es una suerte de inventario, un mapa de lo que se reveló ante la mirada de todos o fue percibido de diferente manera a lo largo de un siglo y medio. El punto de vista sincrónico adoptado para la obra, el tono necesariamente asertivo que se adopta para desarrollar una hipótesis plantean serios problemas que intento rescatar en el cuarto capítulo. Por lo común, las dificultades teóricas son expuestas al comienzo de un volumen. Yo preferí diferirlas para el final, ante todo para dar los argumentos sobre los cuales baso mi punto de vista, y luego porque quienes acepten la resolución que yo adopté pueden saltarse ese pasaje y llegar a la conclusión, donde intento responder al interrogante que corre a lo largo del volumen: ¿es posible identificar un régimen perceptivo

particular que consistiría en el privilegio concedido, en un momento determinado, a las imágenes analógicas?

Las razones que me hicieron renunciar a un trazado lineal también explican la elección de las ilustraciones. No se encontrará aquí ninguna obra conocida, ya que las fotos no fueron seleccionadas en función de su calidad artística sino de los usos a los que estaban destinadas, y en ocasiones son mediocres porque pertenecen a los millones de imágenes anónimas nacidas de la reproducción mecánica.

Sin desdeñar el testimonio de aquellos que, profesionales o aficionados, produjeron y difundieron fotografías o películas, dejé un amplio espacio a los textos literarios. Sin embargo, su carácter artificial fue denunciado con mucha frecuencia. Las páginas magníficas donde Sartre, en *Las palabras*¹⁰, evoca el deslumbramiento que para él fue el descubrimiento del cine, ¿no fueron escritas más de medio siglo después de este primer encuentro, y no retoman, en el modo paródico, los lugares comunes acumulados, durante cincuenta años, alrededor del 'arte plebeyo', de la luz horadando la oscuridad, de los ruidos de caramelos y el olor de la multitud? Cantidad de escritores dieron a las salas de proyección dimensiones de cavernas mágicas, y, versado en su pasión, Gian Piero Brunetta pudo dibujar una fantasmática del espectador letrado¹¹. Más acá de los recuerdos fabricados, la literatura ofrece sin embargo cuantiosas anotaciones de apariencia anodina, como estas dos líneas de *En busca del tiempo perdido*: "Mi abuela me dijo que Saint-Loup acababa de preguntarle si no quería que la fotografiara"¹². La propuesta de Saint-Loup ofrece un pretexto a una larga meditación sobre la imagen que nos hacemos de quienes amamos y sobre la tiranía que a veces ejercemos para mantener intacta esa imagen. Una mirada al espejo, un resurgimiento de la coquetería antes de una salida mundana habrían podido desencadenar las mismas reflexiones, pero, para nuestra investigación, no resulta indiferente que el impulso provenga de la fotografía. Frases semejantes circundan una preocupación, una curiosidad, un interés, y precisamente ahí es donde la obra encuentra su objeto, porque se trata de comprender la manera en que nos acostumbramos a la imagen analógica, en que la miramos y cómo, a través de ella, atribuimos una nueva cara al mundo.

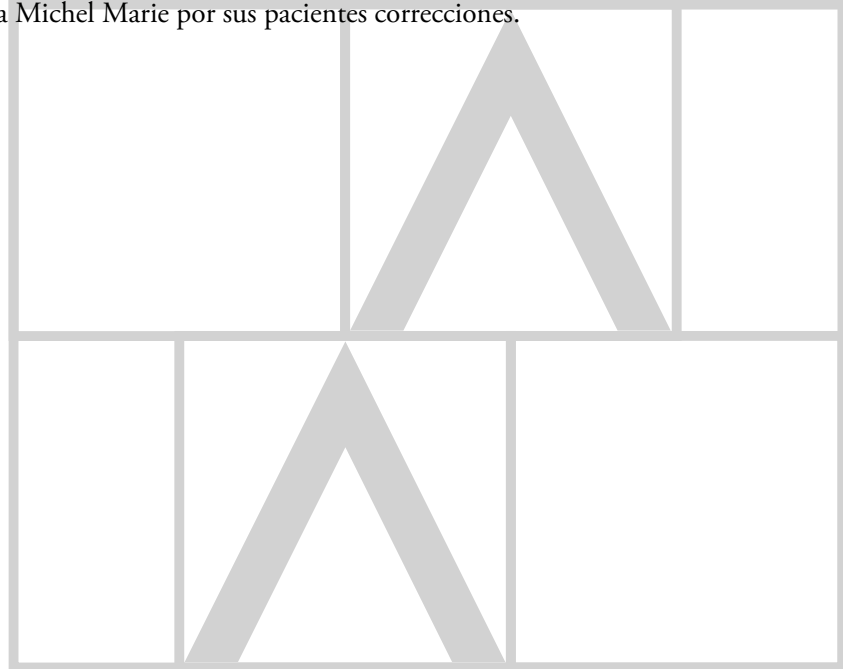
Para terminar, quisiera expresar un particular reconocimiento al Museo Etnográfico de Carpi, cuya colección me abrió de par en par su conservadora,

¹⁰ Sartre, Jean Paul, *Las palabras*, Buenos Aires, Losada, 1977.

¹¹ *Buio in Sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Venecia, Marsilio, 1989-

¹² Proust, Marcel, *En búsqueda del tiempo perdido*, Buenos Aires, Losada, 1968.

Luciana Nora. Mucho debo también al Stadtarchiv de Dornbirn, a los estudios sobre la fotografía llevados a cabo durante los *Dorbiner Geschichtstage*, especialmente al grupo de trabajo *Praktische Anwendung einer historischer Phototechnik*, animado por Arno Gisinger. No me habría aventurado sobre un terreno que no me resulta familiar, el de la fotografía, sin el control, la ayuda y los consejos de Françoise Denoyelle y Chantal Duchet. Las observaciones, críticas y sugerencias de mis primeros lectores me condujeron a modificar considerablemente la orientación de mi trabajo. Gracias a Michel Lagny por sus amistosas sugerencias, a Arthur Marwick por su asombro falsamente ingenuo, a Michel Marie por sus pacientes correcciones.



la marca
editora

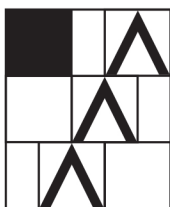
¿Disfrutaste el libro que comenzaste a leer?
Podés adquirirlo en www.lamarcaeditora.com y en cientos de
librerías.

Gracias por apoyar con tu lectura y recomendaciones este proyecto
editorial.

La marca editora es una editorial independiente argentina que desde hace más de 25 años publica libros vinculados a la cultura visual: ensayos sobre cine, fotografía, música; fotolibros; libros-álbum infantiles; proyectos innovadores; filosofía, estética, rock, poesía, flipbooks, libros de artista, libros de arte.

Detrás de nuestro catálogo hay muchos nombres. Una editorial independiente es el proyecto de un editor, pero la concreción de muchos otros: artistas, poetas, escritores, fotógrafos, traductores, diseñadores, ilustradores, correctores, imprenteros, maquinistas, encuadernadores, fotocromistas, administrativos, vendedores, cobradores, libreros, colegas, amigos.

Nuestro catálogo es el documento que referencia el recorrido que todos nosotros comenzamos hace 25 años. Porque editar no es una odisea, pero sí un viaje. Un catálogo es, entonces, además de una bitácora de la imaginación al servicio de lo que otros editores aún no han imaginado o un inventario de aquellos libros por los que no hubieron decidido su apuesta, un diploma al mérito que puede significar la subsistencia en tan grata actividad. Porque editar no es editar un libro, editar es seguir en este viaje.



la marca
e d i t o r a