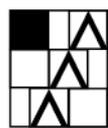
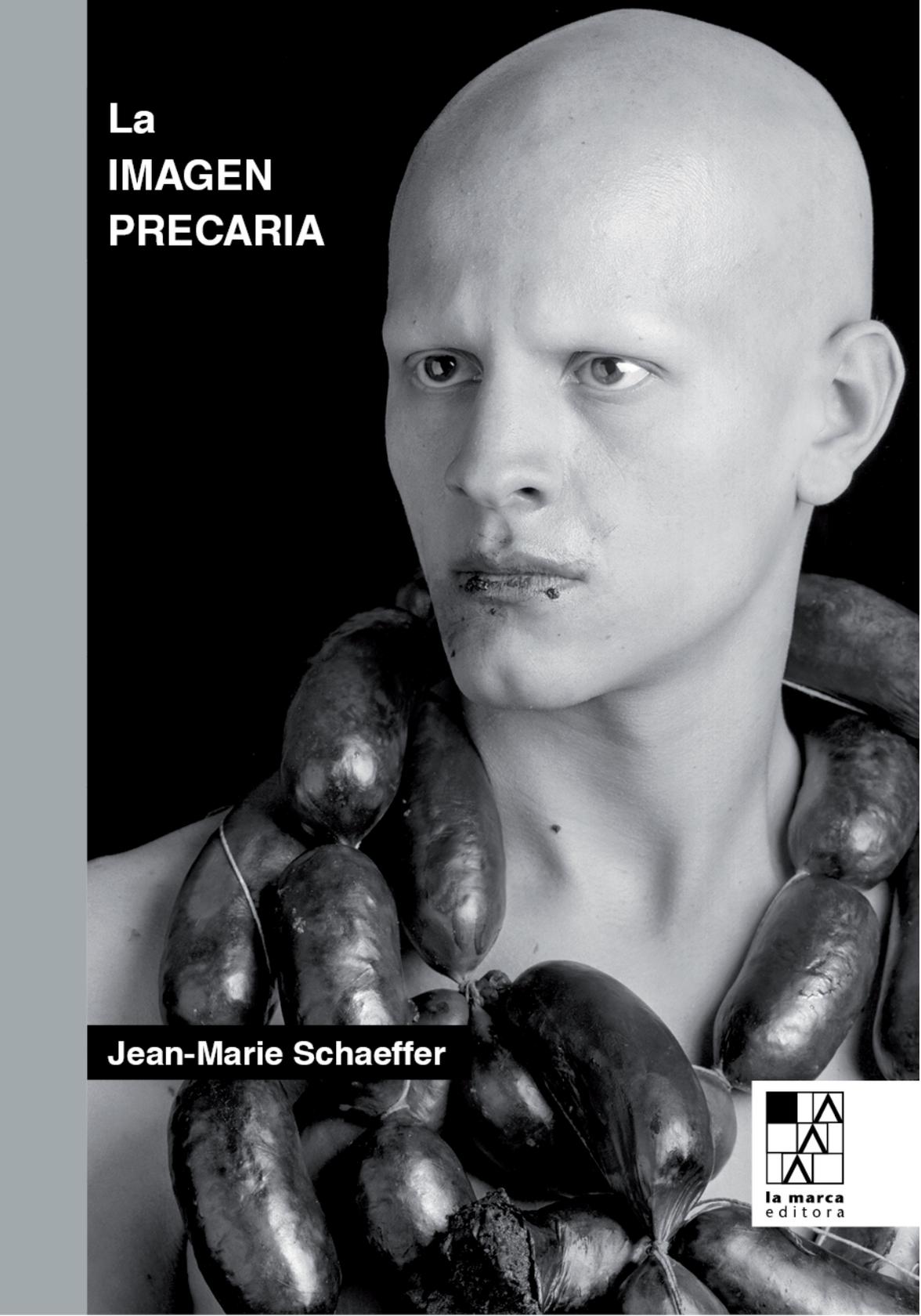


**La  
IMAGEN  
PRECARIA**

**Jean-Marie Schaeffer**



**la marca  
editora**

La

**IMAGEN**

**PRECARIA**



**la marca**  
e d i t o r a

# BIBLIOTECA DE LA MIRADA

dirigida por Guido Indij

## NOTA DE ENVÍO

La biblioteca de la mirada surge en 1995 con la intención de agrupar aquellos textos que pasan por el escritorio de la marca editora, y que, a pesar de pertenecer a diversos géneros, tipos y temáticas —teoría del cine, de la fotografía, de los medios, crítica de arte y de la cultura, manifiesto estético, ensayo filosófico, entre otros—, pueden ser ordenados en una misma categoría: obras capaces de hacernos reflexionar con el fin primordial de formar una mirada crítica, activa, un ojo capacitado para abordar analíticamente la compleja trama generada por la cultura.

## LIBRO-OJO (Λιβρο Οξο)

Si existe un común denominador para los libros que integran esta biblioteca, resultará inútil buscarlo en el formato, o en los criterios de diseño, o de color de tapa...

Éstos no refieren necesariamente (al menos no en forma directa) a los medios, pero son herramientas esenciales para el desarrollo de una reflexión crítica y de la supervivencia en la sociedad del espectáculo, en una sociedad de la información.

Su objetivo es político, en tanto apunta a reponer protagonismo en el rol del receptor y procuran señalar —de las más diversas maneras— los mecanismos de la percepción.

Listado © 1995 - 2010

**La**

**IMAGEN**

**PRECARIA**

**Del dispositivo fotográfico**

**Jean-Marie Schaeffer**

la marca  
editora



**la marca**  
editora

Título	<i>L'image précaire</i>
Autor	Jean-Marie Schaeffer
Traducción	Juan Bautista Enseñat
Colección	Biblioteca de la mirada
Director de colección	Guido Indij
Coordinación editorial y tapa	Luciano Páez
Corrección y revisión de traducción	Anna Souza
Composición de interior	Brenda Wainer
Foto de tapa	<i>Flavio (ojos abiertos)</i> , Retrato de Flavio Etcheto por Marcos Lopez, 1992
Editorial	la marca editora
Oficina	Pasaje Rivarola 115 (1015) Buenos Aires, Argentina
Tel	(54-11) 4 552-3834
E-mail	lme@lamarcaeditora.com
W <sup>3</sup>	www.lamarcaeditora.com
Libro de edición	Argentina
Impreso en / <i>Printed in</i>	Argentina
Taller	Buenos Aires Print
ISBN	978-950-889-
Fecha de impresión	Octubre 2021
Depósito de ley	11.723
©	la marca editora

Schaeffer, Jean-Marie

La imagen precaria: del dispositivo fotográfico / Jean-Marie Schaeffer. - 1a ed. - Ciudad

Autónoma de Buenos Aires: la marca editora, 2021.

176 p. ; 23 x 16 cm. - (Biblioteca de la mirada)

Traducción de Juan Bautista Enseñat

ISBN 978-950-889-360-4

1. Ensayo. 2. Fotografía. 3. Arte. I. Enseñat, Juan Bautista, trad II. Título.

CDD 770.1

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

		<i>Índice</i>
Introducción		9
1. El arché de la fotografía		11
2. El ícono indicial		45
3. La imagen normatizada		93
4. La problemática del arte		129
Bibliografía		169

la marca  
editora

## Introducción

*Il est plus simple de gratter le mortier que de déplacer une pierre. Eh bien, il faut faire l'un en attendant de pouvoir faire l'autre.<sup>1\*</sup>*

L. Wittgenstein

La invención de la fotografía modificó profundamente las relaciones que mantiene el hombre con el mundo de los signos, por tanto con la realidad. La grabación química o física de las señales visibles, inmóviles o móviles se identifica cada día más con la información como tal. Podemos alegrarnos de ello o lamentarlo, pero no ignorarlo.

Las siguientes páginas intentan describir la revolución conceptual introducida por la existencia del signo fotográfico. Mi reflexión pretende ser pragmática y admite como postulado explícito que un signo no tiene más existencia que para un interpretante al menos virtual. En consecuencia, no tengo ontología de la imagen fotográfica que ofrecer si no es implícitamente y a pesar mío. Trataré más bien de captar la imagen fotográfica en la dimensión de su circulación social, no real sino virtual; en la dimensión, pues, de su lógica pragmática.

Parto de la idea de que la imagen fotográfica es en esencia (pero no exclusivamente) un signo de recepción. Por consiguiente afirmo que es imposible comprenderla del todo en el marco de una semiología que define el signo desde el punto de vista de su emisión. Esto no significa que niegue la pertinencia de la noción de intencionalidad para dar cuenta de algunos de sus aspectos. Pero intentaré demostrar que estos aspectos son secundarios: la imagen fotográfica considerada en sí no es un mensaje.

Toda descripción del dispositivo fotográfico debe, claro está, considerar el hecho de que, como cualquier imagen, el cliché fotográfico es el resultado de una acción humana. Pero cuando hablamos del fotógrafo pensamos en la imagen como obra y no como indicio de hechos o acontecimientos reales. Además, la obra debe ser entendida como resultado de una *techné*, de un hacer, más que

1 \* “Es mucho más fácil rasgar el mortero que desplazar una piedra. Pero hay que hacer lo primero esperando hacer lo segundo”.

como expresión de un mensaje. Identificarla con la representación de un sentido instituido es, a mi modo de ver, negarse a comprender algo del arte fotográfico.

El aspecto más irritante del signo fotográfico, pero también el más estimulante, reside sin duda alguna en su flexibilidad pragmática. Todos sabemos que la imagen fotográfica está al servicio de estrategias de comunicación más diversas. Ahora bien, estas estrategias dan lugar a lo que me propongo llamar “normas comunicacionales”, y que son capaces de modificar profundamente su estatuto semiótico. Esbozaré la descripción y algunas de esas normas, sin pretender ser exhaustivo. Espero demostrar así que la imagen fotográfica, lejos de poseer un estatuto estable, es sobre todo cambiante y múltiple. Tengo la esperanza, quizás vana, de haber conseguido alejar cierto número de ideas preconcebidas y confusas. Así, la que identifica la analogía a la re-presentación; o también la que piensa que, al ser la imagen fotográfica de tipo técnico, no puede ser más que codificada; también la que reduce el modo de funcionamiento de todos los signos al de los signos lingüísticos; por último, hay otras que el lector tendrá ocasión de descubrir. No pretendo haber resuelto todas las cuestiones, pero si consiguiera clarificar algunas de ellas me conformaría. De modo inevitable, sin duda habré introducido a mi vez otros prejuicios: la reflexión no tiene el don de ubicuidad.

Dentro de la literatura reciente dedicada a la fotografía, dos trabajos me han inspirado en más de un aspecto. Se trata de *Philosophie de la photographie* (1983) de Henri Vanlier y, sobre *todo l'Acte photographique* (1983) de Philippe Dubois. Aunque en algunos casos me distancio en determinados puntos concretos de uno y otro, comparto con ellos la idea fundamental de la naturaleza indicial de la fotografía. El trabajo de Dubois particularmente confluye con mis preocupaciones en puntos esenciales, ya sea la importancia concedida a las categorías de la semiótica de C.S. Pierce, o la tesis de la irreductibilidad de la fotografía al modelo de la cámara oscura, o incluso la afirmación de la importancia de la dimensión pragmática<sup>2</sup>. A estos dos nombres quisiera añadir el de Roland Barthes, cuyas ideas, pese a o a causa de su carácter a menudo programático, siempre son estimulantes.

Se supone que las fotos que acompañan el texto, más que prolongarlo, lo ilustran: la mayoría de ellas son muy conocidas y, excepto dos, apenas las comento. Todas han sido seleccionadas porque me gustan por diferentes motivos.

Si dedico mi texto a Christian Metz es porque le debo lo esencial, su propia existencia: sin su estímulo, sin sus críticas exigentes y benévolas, nunca lo hubiera acabado.

2 Es cierto que esta última afirmación no desemboca en análisis eficaces. Esto se debe sin duda al hecho de que, como Vanlier antiguamente, Dubois se interesa sobre todo en el estatuto material de la imagen fotográfica cuya pureza intenta salvaguardar.

# 1. El *arché* de la fotografía

## 1. Observaciones preliminares

Para empezar, propongo poner provisionalmente entre paréntesis la noción de “imagen fotográfica” y partir más bien de una descripción del *dispositivo* fotográfico. Dos razones, al menos, me parecen que justifican tal decisión. La primera es muy trivial: la imagen fotográfica es, en su especificidad, el resultado de una puesta en práctica del dispositivo fotográfico en su totalidad. De ahí se deriva que la propia identidad de la imagen no puede ser captada más que partiendo de su génesis. La segunda razón es de orden heurístico: las ideas que nos hacemos corrientemente de la noción de “imagen” presuponen que solo podría ser la reproducción de una visión (esta última la precede desde el punto de vista lógico). Ahora bien, tal concepción impide captar la especificidad de la imagen fotográfica, ligada al hecho de que es siempre la grabación de una señal físico-química.

En otras palabras: si queremos comprender lo que distingue a la imagen fotográfica de las demás imágenes hay que abandonar la idea según la cual existe una imagen “en sí” que solo sufre cambios menores en función de los dispositivos que la producen. Christian Metz observaba ya en 1970 que estudiar la imagen no consiste forzosamente en buscar “el sistema de la imagen, el sistema único y total<sup>3</sup>. Su pertinencia siempre es de rigor.

Inversión de las prioridades, pues: la imagen no será el dato originario de la descripción, sino que deberá desprenderse de sus presupuestos técnicos. Por tanto, el análisis deberá partir de una definición de la especificidad físico-química de la producción de la imagen, es decir, de su estatuto de impresión. Al discurrir así, no pretendo en absoluto innovar: es un objetivo metodológico que podemos encontrar en numerosos trabajos, recientes o menos recientes, dedicados a la

3 Metz (1970), p. 7. Las referencias de las obras citadas se encuentran en la bibliografía, al final del volumen

fotografía<sup>4</sup>. Pero a menudo se trata de una simple maniobra táctica que intenta colocar la fotografía al amparo de la pintura, aunque tenga que volver a introducir por la puerta trasera una concepción de la imagen que procede directamente de la estética pictórica, generalmente la estética naturalista. Dicho de otro modo, rara vez la noción de impresión juega un papel decisivo en la propia constitución de la teoría de la imagen fotográfica<sup>5</sup>. Ahora bien, considero que es indispensable utilizar efectivamente ese *arché* de la fotografía en la descripción pragmática de la imagen.

Evitemos cualquier malentendido: la importancia que le concedo al análisis de la materialidad del dispositivo fotográfico no deriva de un objetivo reduccionista, sino que está motivada por el hecho de que el estatuto pragmático de la imagen se basa en una tematización de esa materialidad que crea su especificidad. Es ella, por ejemplo, la que proporciona el criterio de discriminación que nos permite distinguir la imagen fotográfica de la imagen pictórica. Por criterio de discriminación, no entiendo un criterio empírico derivado de un análisis de la materialidad de la imagen, sino un criterio que funda su estatuto comunicacional. En algunos casos, este criterio puede ser erróneo desde el punto de vista material: como veremos más adelante, puede ocurrir que se confunda una imagen fotográfica con una pintura. Además, mi proceder metodológico tiene un corolario: cualquier aspecto de la materialidad que no sea tomado en cuenta por la construcción pragmática de la imagen carece de pertinencia descriptiva en el lugar en que me ubico.

En consecuencia, los siguientes análisis están inscritos en límites precisos: solo tomaré en cuenta el estatuto material de la imagen cuando intervenga en el plano de su estatuto semiológico. Esta toma de postura tiene consecuencias concretas. De ese modo, cuando se trate de tomar postura frente a la querrela sobre la naturaleza digital o analógica de la imagen fotográfica, me situaré del lado de la segunda tesis, admitiendo al mismo tiempo que, efectivamente, la materialidad fotónica de la imagen es digital. La resolución de esta aparente contradicción es sencilla: la discontinuidad de material de la imagen fotográfica depende de la imagen física, es decir, del discurso de la ciencia física; en cambio, con respecto a la imagen como visión, como representación visual, hay que situarse dentro de una problemática de la analogía. Ahora bien, este segundo nivel es el que importa: es cierto que existen casos de recepción digital (pensemos en la astrofotografía), pero se trata, en ese caso de una lectura (incluso de un cálculo) de la imagen *fotónica*, y no de una visión de la imagen *fotográfica*.

4 Algunos ejemplos recientes escogidos al azar: Sontag (1979), p. 179; Barthes (1980), p. 126; Mora (1982), p. 5; Vanlier (1983), pp. 16-21.

5 Dos excepciones, ya señaladas: Vanlier (1983) y Dubois (1983).

Una última observación previa: propongo que el lector, cuando se encuentre con el término “imagen fotográfica”, piense, por lo menos en este primer capítulo, en el uso que se hace de la fotografía en criminología o en los protocolos de experiencias científicas más que en la fotografía periodística o en la artística. Nunca hay que poner el carro delante del caballo. Ahora bien, los estatutos de la foto de testimonio o del arte fotográfico son mucho más complejos que el de la fotografía científica (en tanto esta utiliza la imagen como vista). Antes de plantear las cuestiones referentes a la “objetividad” de la fotografía periodística o el estatuto artístico de una imagen de Weston o de Frank, hay que intentar responder a preguntas del tipo: ¿por qué, en física de las partículas, una fotografía de cámara de burbujas puede entrar en un protocolo de experiencia en tanto elemento de prueba material? La descripción del *arché* fotográfico debería proporcionarnos una respuesta, al menos parcial, a este tipo de preguntas. Solo en un segundo tiempo podremos intentar ver en qué las preguntas que plantea la fotografía canónica (la de las imágenes con las que nos encontramos a diario) son, o no son, reductibles a las respuestas ofrecidas en el plano del *arché*.

## 2. Impresión e imagen fotónica

La imagen fotográfica, como resultante de su dispositivo, es una impresión química. O, para ser más concreto: es el efecto químico de una causalidad física (electromagnética), es decir, un flujo de fotones procedentes de un objeto (sea por emisión, sea por reflexión) que toca la superficie sensible.

La impresión, en su definición más general, es la señal que un cuerpo físico imprime sobre o en otro cuerpo físico. Según el modo en que se realiza la señal, se pueden distinguir impresiones por contacto directo e impresiones a distancia. Las primeras son el efecto de una acción mecánica o química directa del impregnante sobre el cuerpo impreso: es el caso del grabado, de la acuñación de monedas o de la máscara mortuoria. Podemos citar también las señales que un ser vivo deja en la tierra o en la nieve, así como la reproducción de una imagen por impresión. En cambio, las impresiones a distancia exigen la intervención de un elemento físico intermediario entre el impregnante y la impresión. En el caso que nos interesa, la fotografía, ese elemento intermediario no es más que el flujo fotónico emitido o reflejado por el impregnante. Según la terminología de la teoría de la información, el flujo fotónico, modalizado por el dispositivo, constituye un canal de información.

Puesto que la fotografía es una impresión a distancia, se sitúa de entrada en una tensión espacial que implica ausencia de cualquier contacto directo entre

el impregnante y la impresión. Dicho de otro modo, antes de ser un asunto de espejo, la imagen fotográfica es siempre un asunto de distancia: es el resultado de una distensión espacial. Bien lo saben los fotógrafos: su mirada siempre está en función de la distancia “correcta”. Esta lógica de la distanciación es al mismo tiempo una lógica de la ruptura. Se extrae, en el pleno sentido de la palabra, la impresión del espacio físico que la origina: antes de ser añadida al mundo del receptor, es restada del mundo del emisor. Esa extracción es del orden del flujo energético irreversible: la impresión nunca puede ser devuelta a su contexto de extracción, consecuentemente, la imagen, concebida como construcción receptiva, es incapaz de restituirlo “como en sí mismo”.

La relación que une el impregnante a la impresión fotográfica es una relación de proyección: el límite ideal de la imagen fotónica no es más que la imagen matemática biunívoca, es decir, una imagen en la que cada punto del impregnante corresponde a un solo punto de la impresión, y viceversa<sup>6</sup>. Por tanto, el nivel de la impresión es el de la imagen fotográfica analógica. Esta última se caracteriza al menos por una limitación suplementaria, a saber, el parecido de la imagen de un objeto con las condiciones de la visión humana de ese objeto. La relación analógica modifica la relación causal, y los correlatos puramente físicos de la segunda se ven transformados en correlatos entre signos visuales.

La limitación suplementaria de la analogía implica una modalización específica de la imagen fotónica que va desde la elección de ciertas lentes hasta la inversión del negativo en positivo, pasando por la preferencia concedida a la instantánea. Este último punto es interesante puesto que equivale a excluir el trazado de los movimientos en beneficio de la figuración de objetos. El hombre graba el movimiento como sucesión de *estímulos*, mientras que la imagen fotográfica solo sabe reproducirlo como despliegue espacial: dicho de otro modo, se excluye el trazado de los movimientos porque no se puede transponer analógicamente. En cambio, en cuanto a impresión se refiere, esa exclusión no es en absoluto obligatoria, y sabemos que las fotografías de las cámaras de burbujas son señales de movimientos de partículas (en esto se basa su interés, ya que así se pueden calcular los ángulos de fuga de las diferentes partículas surgidas de un encuentro) (foto nº 1).

Después de haber descrito el principio de la impresión fotográfica, intentemos precisar las diversas maneras con las que puede operar el impregnante en relación con el dispositivo. Distinguiré tres casos:

6 Esta imagen ideal siempre es contrarrestada por errores de transmisión que padece el punto-objeto hipotético en el transcurso de las diversas transformaciones que desembocan en el punto-imagen. Véase Dainty y Shaw (1974).

a) La impresión por luminancia directa. Se caracteriza por el hecho de que el objeto impreso es también fuente del flujo fotónico que produce la impresión. Las fotografías del sol y de las estrellas, pero también las impresiones producidas por cuerpos radiactivos, son fotografías por luminancia directa. No existe un criterio interno a la imagen que permita distinguir una imagen por luminancia directa de una por reflejo: así, una foto del cielo estrellado presenta a la vez impregnantes por luminancia directa e impregnantes por reflejo (como la “estrella” de la noche, es decir, el planeta Venus). En la fotografía canónica, las impresiones por luminancia directa solo juegan un papel muy limitado. En ciertas ciencias su papel es fundamental ya que permiten establecer una relación energética calculable entre el punto-imagen y su fuente.

b) La impresión por reflejo: el objeto impreso es distinto de la fuente del flujo fotónico. Es lo que ocurre generalmente con el uso canónico de la fotografía. La fuente luminosa es natural o artificial. Esta última diferencia puede influir sobre el estatuto pragmático de la imagen. Así, la fotografía con luz natural, por el mero hecho de depender de un factor físico incontrolable (la luz del día) a menudo es problematizada por el receptor como una relación de sumisión a lo real o de simbiosis con él (es la ideología más extendida en las teorías de la foto de paisaje, por ejemplo). A la inversa, la fotografía con flash unidireccional (“soldado” al aparato, luego, al “ojo”) es muy propicia a una concepción activista de la fotografía, revelación de aspectos ocultos de la vida, acecho de grandes y pequeños secretos (la obra de Weegee constituye sin duda una realización ejemplar de esto). La fotografía con luz artificial multidireccional, la que llamamos corrientemente la foto de estudio (aunque pueda ser perfectamente realizada al aire libre), debido a su homogeneidad y su plasticidad se sitúa en una perspectiva teatral o de exhibición, como lo demuestran, por ejemplo, las fotos de moda de Cecil Beaton.

c) La impresión “por penetración”, que se caracteriza por el hecho de que el flujo fotónico pasa a través del impregnante antes de tocar la superficie sensible. Es lo que ocurre en radiografía, pero también en los fotogramas realizados con la ayuda de objetos parcialmente traslúcidos (como los fotogramas de hojas de árboles realizados por Fox Talbot). La información visual que transmite la impresión por penetración con frecuencia es difícilmente transferible a información analógica corriente. Es lo que ocurre en radiografía o en ecografía.

Más adelante veremos que la razón de todo esto reside en el hecho de que la información transmitida en estos casos no se refiere al envoltorio físico exterior sino a la densidad de las materias atravesadas.

Estas distinciones constituyen un primer ejemplo de la pertinencia de la materialidad de la impresión para la constitución de la imagen fotográfica y

demuestran que es ilícito hacerla recaer sobre una noción de “imagen” orientada únicamente en función de la problemática de la figuración analógica. Podemos esperar que la definición fundamental de la fotografía como impresión físico-química intervenga de modo todavía más crucial en esta pragmática y determine la especificidad misma del signo fotográfico, en comparación con otros signos visuales y analógicos. Pero antes de abordar esta cuestión, en primer lugar, habrá que extraer la significación concreta del reproductor de la fotografía, puesto que el hecho de ser una reproducción es, al parecer, lo que la diferencia de la pintura.

### **3. Producción y reproducción de lo visible: fotografía y “cámara oscura”**

La imagen fotográfica, como impresión química, es el resultado de una interacción puramente material entre dos cuerpos físicos, efectuada por intermedio de un flujo fotónico. El efecto de esta interacción es una señal visible para el hombre. Hay que distinguir la producción de lo visible y el problema de su reproducción. Cuando decimos que una cosa es visible, siempre se sobreentiende que es visible para nosotros. Afirmar que la fotografía es una reproducción del mundo visible es considerarla como una reduplicación, en cuanto al objeto presentado y en cuanto a las modalidades de la presentación a la vez. Ahora bien, el campo de la irradiación fotónica nunca es una reduplicación de lo visible humano. Walter Benjamin en su *Breve historia de la fotografía*, recuerda que le debemos al dispositivo fotográfico la ampliación del universo visual, tanto en el ámbito de lo infinitamente pequeño (microfotografía) como en el de lo infinitamente grande (astrofotografía). Pero podríamos replicar que esta potencialización se debe al dispositivo óptico más que al dispositivo fotográfico como tal: el uso de los microscopios y de las lentes astronómicas precede a la invención de la fotografía, que no constituye una innovación radical dentro de la ampliación cuantitativa dentro del campo de lo visible.

Así, quizá sea necesario cambiar el ángulo de aproximación del problema e ir a buscar en el campo de la grabación química. En *El lápiz de la naturaleza*<sup>7</sup>, Henri Fox Talbot expone una experiencia que, aunque imaginaria, no deja de ser reveladora. Propone construir una cámara oscura gigante en la que se encierre a varias personas, un aparato fotográfico y rayos invisibles. Dada la perfecta oscuridad reinante en el interior de la cámara, las personas serían incapaces de verse las unas a las otras. En cambio, sería posible grabar sus comportamientos gracias

7 H. F. Talbot, *El lápiz de la naturaleza* [1844-1846] (1981), lámina VIII.

al aparato fotográfico, ya que la superficie sensible también puede ser impregnada por rayos invisibles. Por tanto, el aparato vería ahí donde para el hombre solo hay oscuridad. Dejaré de lado la problemática “voyeurista” eventual y me detendré tan solo en el fundamento real de esa experiencia imaginaria, a saber, la sensibilidad de la película fotográfica a ciertas longitudes de onda situadas fuera del espectro visible. Este hecho, mucho más que la potencialización a la que se refiere Benjamin, demuestra que no se puede reducir el grabado fotográfico a la problemática de la reproducción de lo visible: el dispositivo fotográfico produce señales visibles de fenómenos que son radicalmente invisibles para el ojo humano, en el sentido en que no podrían dar lugar a una imagen aérea o retiniana.

Por lo tanto, la fotografía se distingue profundamente de la cámara oscura. Encierra siempre un hiato virtual entre el dispositivo puramente óptico, soporte de una imagen aérea eventual, y el utensilio ópticoquímico completo que se considera soporte de una señal química. En el caso de la cámara oscura, asistimos de hecho a una reproducción, no solo de lo visible, sino de lo visto, ya que el pintor ejecuta su dibujo partiendo de una imagen aérea y de su proyección retiniana. Nada de eso hay en la fotografía: la producción de la impresión es un proceso autónomo que no está necesariamente mediatizado por una mirada humana.

Fox Talbot se interesaba por la existencia de una sensibilidad fotográfica situada fuera del espectro visible. Los físicos y los químicos, al analizar el nuevo invento, hicieron hincapié en la manifestación del hiato en el interior de ese espectro. La no superposición de la imagen aérea y de la imagen fotográfica químicamente registrada fue analizada ya en el año 1939 por J. T. Townsen, quien demostró que en el interior del espectro visible existe un desfase entre los rayos más activos desde el punto de vista de la luminosidad (luego, desde el punto de vista de la imagen aérea) y aquellos que son químicamente más activos. El índice de refracción de los rayos luminosos es diferente del de los “rayos químicos”, o, para ser más exacto: la curva de refracción de la imagen aérea no se puede superponer a la de la imagen química. De lo que resulta que el punto de nitidez de la imagen aérea, es decir la que ve el fotógrafo, no coincide con el punto de nitidez de la imagen química:

Si ponemos a punto la cámara ahí donde la imagen aparece más nítida, utilizamos la longitud focal media de la energía luminosa de la totalidad de los rayos, ya que cada rayo coloreado posee un grado de luminosidad diferente. Es la razón por la cual la imagen es reproducida principalmente por los rayos amarillos que poseen la luminosidad más elevada, mientras que, a la inversa, los rayos violetas, que son los menos luminosos, solo contribuyen a ello un poco. [...] Asimismo,

cada rayo perjudicará la nitidez de la imagen en proporción a su distancia del punto focal medio del haz luminoso del que forma parte. [...] En todo caso, debe quedar claro que el punto focal (de los rayos luminosos) no puede ser utilizado para las necesidades fotográficas: en efecto, incluso siendo el más luminoso, el rayo amarillo no ejerce más que una acción química limitada, mientras que el efecto químico del rayo violeta es más grande que el de cualquier otro rayo luminoso, aunque su luminosidad sea más débil. Los rayos cuyo efecto químico es mayor que el de los rayos luminosos son precisamente aquellos que, tomados en conjunto, no poseen energía luminosa<sup>8</sup>.

La industria fotográfica ha ido corrigiendo la distancia focal, hecha visible, desde el momento en que el daguerrotipo fue sustituido por formatos mayores. Vemos aquí con un caso concreto cómo, históricamente, la impresión ha sido modalizada en función de una finalidad analógica. Pero esta modalización es también un indicio *ad contrario* de la autonomía de la producción de la impresión.

La teoría de la reproducción tiene tendencia a considerar la relación de analogía como una relación de dependencia en sentido único de la imagen-artificio en relación con una imagen-visión postulada. La imagen-artificio siempre funciona como doble de una imagen: es la imagen de una imagen. Según esta concepción, los polos opuestos del idealismo y del empirismo se acercan, ya que ambos postulan la existencia de una presentación originaria, como verdadera forma de aprehensión de un dato inmediato. Cuando la estética romántica opone la visión interior –origen según ella de la verdadera obra de arte– a la reproducción de las apariencias por la fotografía, se sitúa dentro de esta concepción tradicional de la imagen que opone una aprehensión de la esencia a la grabación de las cualidades secundarias. La obra de arte, visión originaria y origen de la visión a la vez, funda la aprehensión de las apariencias a la que son condenadas la percepción común y la imagen-artificio. En el otro extremo, cuando los defensores de la fotografía reivindican la “fidelidad” de la imagen, siguen pensando en la fidelidad frente a una visión originaria, que es el orden de una intuición sensible. En ambos casos, la imagen-artificio encuentra su legitimación en la certeza de una visión que reduplica (variante empirista) o que constituye una forma en decadencia (variante idealista). La idea según la cual la inteligibilidad de una imagen-artificio pueda ser legitimada sencillamente por otras imágenes-artificio parece inconcebible dentro de esta concepción. No hablemos de la posibilidad

8 Reproducido en Baier (1961), pp. 136-137.

de que una imagen-artificio justifique eventualmente una percepción sensible o una visión interior.

El defecto esencial de la teoría de la reproducción, en mi opinión, parece residir en el hecho de que se desliza fatalmente desde la hipótesis de la reproducción de entes<sup>9</sup> (reproducción I) a la de la reproducción de una visión (reproducción II). Este deslizamiento se produce, por ejemplo, en Heidegger en *Kant y el problema de la metafísica*, cuando formula una serie de consideraciones sobre la noción de imagen, a través de las cuales introduce su estudio del esquematismo kantiano. Distingue cuatro funciones diferentes: a) la imagen como vista ofrecida por un ente en tanto que se manifiesta como dado; b) la imagen como calco que reproduce un ente, presente o ausente; c) la imagen como modelo (Anblick), que proyecta un ente por crear; d) la imagen como vista en general, como función hermenéutica, sin que se especifique el estatuto de lo que ha sido puesto en imagen. El modo más frecuente de conseguir una vista, prosigue Heidegger, es la intuición empírica de lo que se manifiesta. Pero también se puede conseguir una vista con forma de calco que reproduzca un ente: es el caso de la imagen fotográfica. Como calco, esta da lugar a una doble manifestación: por una parte, como cualquier ente, se manifiesta como tal, como específica, en este caso: una imagen; por otra parte, en la medida en que es una reproducción, manifiesta también el ente que reproduce. Hasta aquí el análisis no tiene la menor ambigüedad, ya que la función reproductora se define únicamente en relación con el objeto reproducido (reproducción I). Pero la utilización misma del término “reproducción” parece programar el deslizamiento:

La imagen siempre es algo susceptible de ser intuido, y es la razón por la cual cualquier imagen con carácter de reproducción, por ejemplo una fotografía, no es más que una copia de lo que se manifiesta inmediatamente como imagen.<sup>10</sup>

Pasamos de la tesis de la reproducción de un ente a la de la reproducción de una imagen. El texto de Heidegger es valioso porque demuestra cómo se produce el deslizamiento, es decir, a partir del postulado según el cual el ente se manifiesta inmediatamente como imagen, por tanto en el marco de una teoría de la presentación originaria. En cuanto la manifestación del ente es identificada con su manifestación visual, cualquier reproducción de un ente no puede ser más que la reproducción de esta visión originaria en la que se da como tal. El privilegio, típicamente filosófico, concedido a la visión es doble. Por una parte,

9 N. de la T.: En el sentido de lo que es, lo que existe.

10 Heidegger (1929), tr. francesa. (1953), p. 151.

es privilegiada en relación con los demás sentidos: pero, ¿por qué el hecho de ver un ente puede ser una manifestación originaria de este, más que el hecho de oírlo, tocarlo, sentirlo?<sup>11</sup> Por otra parte, es privilegiada en relación con las imágenes-artificio que Heidegger solo concibe como calcos (excluye de ellas, evidentemente, la obra de arte, la pintura, que es revelación de la verdad del ser y no calco de un ente). Ahí también se podría objetar que no hay ninguna razón válida para no calificar de manifestación inmediata la imagen fotográfica de una estrella que emite un resplandor situado fuera del espectro visible. Pasa lo mismo con la grabación de radioemisiones de una estrella escondida por una nube de polvo interestelar. O también, por dar el ejemplo de una señal fotográfica no analógica, es decir, no modalizada por un dispositivo óptico apropiado: cuando Becquerel descubre la radiactividad del uranio gracias a la impregnación de una superficie sensible en contacto con un cuerpo físico, lo que descubre es del orden de una manifestación visual primera, puesto que la impresión no es la reproducción de alguna imagen “inmediata” previa, teniendo en cuenta que toda visión humana del resplandor radiactivo es imposible por definición<sup>12</sup>.

La impresión fotográfica es la grabación de una señal visible, extraída de una realidad polimorfa y no de una presentación “natural” originaria. En consecuencia, no se puede identificar con la reproducción II, que es operativa en el dispositivo de la cámara oscura. La fotografía también puede ser la reproducción de lo que ya es una imagen: cuando reproduce un cuadro. Su funcionamiento es entonces realmente del orden de la reproducción II, con la condición de que se acepte el término en el sentido débil de reproducción de una imagen (más que en el sentido fuerte de reproducción de una visión originaria). Pero en tal caso la imagen fotográfica no funciona como visión analógica, lo cual demuestra que la concepción heideggeriana del calco, concebido como copia de una imagen, es incapaz de dar cuenta de la dinámica propia de la función analógica que pasa tanto por la diferencia como por la semejanza.

¿Qué sucede con la relación entre fotografía y reproducción? En primer lugar, observemos que restringir la reproducción a “reproducción de un ente” no da cuenta de la diversidad de la imagen fotográfica: en muchos casos, diríamos que reproduce estados de hechos o acontecimientos más que entes. Además, la noción de reproducción connota una reduplicación de lo semejante. Este aspecto se adecúa mal a la definición de la relación entre una imagen y aquello de lo que es imagen. Es también, sin duda alguna, responsable del deslizamiento

11 En referencia a la evolución histórica de los paradigmas sensitivos, por ejemplo, visuales versus táctiles, remito a la obra fascinante de McLuhan (1962).

12 Para una exposición detallada de este descubrimiento, véase Baier, op. cit., pp. 418-442.

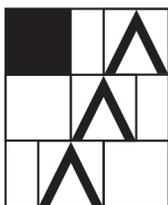
¿Disfrutaste el libro que comenzaste a leer?  
Podés adquirirlo en [www.lamarcaeditora.com](http://www.lamarcaeditora.com) y en cientos de  
librerías.

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**  
editora