

JEAN-MARIE SCHAEFFER

LA IMAGEN PRECARIA

Del dispositivo fotográfico

FOTOCOPIAS EL PASO
SANTA FE 1516



CATEDRA
Signo e imagen

JEAN-MARIE SCHAEFFER

LA IMAGEN PRECARIA

DEL DISPOSITIVO FOTOGRAFICO

CATEDRA
Signo e imagen

Director de la colección: Jenaro Talens

Título original de la obra:
L'image précaire
Du dispositif photographique

Traducción: Dolores Jiménez

© Éditions du Seuil, 1987
Ediciones Cátedra, S. A., 1990
Josefa Valcárcel, 27 28027-Madrid
Depósito legal: M 32.325.-1990
I.S.B.N.: 84-376-0962-3
Printed in Spain
Impreso en Lavel

Los Llanos, nave 6, Humanes (Madrid)

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.

L. WITTGENSTEIN*

La invención de la fotografía ha modificado 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 identifican cada día más con la información como tal. Podemos alegrarnos de ello o lamentarlo, no podemos ignorarlo.

Las páginas que vienen a continuación 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. Intentaré más bien 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 que la imagen fotográfica es esencialmente (pero no exclusivamente) un signo de recepción. Por consiguiente afirmo

* N. de la T.: «Es mucho más fácil rascar el mortero que desplazar una piedra. Pero hay que hacer lo primero esperando hacer lo segundo».

que es imposible comprenderla plenamente 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, tener en cuenta el hecho 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 como expresión de un mensaje. Identificarla con la re-presentación 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 fundamentalmente 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; otras, por último, que el lector tendrá ocasión de descubrir. No pretendo haber resuelto todas las cuestiones, lejos de ello, pero si consiguiera clarificar algunas de ellas, me conformaría fácilmente. 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, de *L'Acte photographique* (1983) de Philippe Dubois. Aunque algunas veces me distancio en algunos 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, ya la tesis de la irreductibilidad

de la fotografía al modelo de la *cámara obscura*, o incluso la afirmación de la importancia de la dimensión pragmática¹. 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.

¹ Es cierto que esta última afirmación no desemboca en análisis eficaces. Esto se debe sin duda al hecho que, como Vanlier antiguamente, Dubois se interese sobre todo al estatuto material de la imagen fotográfica cuya pureza intenta salvaguardar.

El *arché** de la fotografía

1. OBSERVACIONES PRELIMINARES

Propongo, para empezar, 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 justificar 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 sólo podría ser la reproducción de una visión (precediendo ésta la otra 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. Dicho de otro modo: 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 sólo sufre cambios menores en función de los dispositivos que la producen. Christian Metz observaba ya en 1970 que estudiar la imagen no consiste forzo-

* N. de la T.: *arché* remite a la forma latina *archetypum*, es decir, modelo original y primario de un arte. Al utilizar la forma *arché* sola, el autor se refiere sin duda tanto al origen (de la fotografía en este caso) como a los elementos y estructuras básicas del arte fotográfico. Por este motivo, quizá sea conveniente conservar la forma *arché* utilizada por el autor de este trabajo.

samente en buscar «el sistema de la imagen, el sistema único y total». 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 fotografía². 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 fotográfica³. Ahora bien, me parece 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 únicamente 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 sitúo.

Consecuentemente, los análisis que vienen a continuación están inscritos en límites precisos: sólo 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

¹ Metz (1970), pág. 7. Las referencias de las obras citadas se encuentran en la bibliografía, al final del volumen.

² Algunos ejemplos recientes escogidos al azar: Sontag (1979), pág. 179; Barthes (1980), pág. 126; Mora (1982), pág. 5; Vanlier (1983), págs. 16-21.

³ Dos excepciones, ya señaladas: Vanlier (1983) y Dubois (1983).

naturaleza digital o analógica de la imagen fotográfica, me situaré claramente 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 material de la imagen fotográfica depende de la imagen física, depende, pues, 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*.

Una última observación previa: propongo que el lector, cuando se encuentre con el término de «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 fotografía artística. Nunca hay que empezar la casa por el tejado. 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 en cuanto ésta 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 primero 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 que elemento de prueba material? La descripción del *arché* fotográfico es la que nos debería proporcionar una respuesta, al menos parcial, a este tipo de preguntas. Tan sólo en un segundo tiempo, podremos intentar ver en qué las cuestiones 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 (ya por emisión, ya 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 con-

tacto 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.

Ya 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 eventualmente 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 distanciamiento 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 bi-unívoca, es decir, una imagen en la que cada punto del impregnante corresponde a un solo punto de la impresión y viceversa⁴. 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

⁴ 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).

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 sólo 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, esta exclusión no es en absoluto obligatoria, y sabemos que las fotografías de las cámaras de burbujas son señales de *movimientos* de partículas (en esto mismo 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:

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 criterio interno a la imagen que permita distinguir una imagen por luminancia directa de una imagen 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 sólo 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, acoso de grandes y pequeños secretos (la obra de Weegee constituye sin duda una realización ejemplar de esto). En cuanto a la fotografía con luz artificial multidireccional, la que llamamos corrientemente la foto de estudio (aunque pueda ser perfectamente realizada al aire libre), su homogeneidad y su plasticidad la

sitúan en una perspectiva teatral o de exhibición, como lo demuestran, por ejemplo, las fotos de moda de Cecil Beaton.

c) La impresión «por penetración», caracterizada 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, es con frecuencia 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.

Las distinciones que preceden 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 poder desear abordar esta cuestión, en primer lugar, habrá que extraer la significación concreta del carácter 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 el intermediario 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 *Petite Histoire de la photographie*, después de otros, 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 es debida al dispositivo óptico más que al dispositivo fotográfico como tal: el uso de los microscopios y de las lentes astronómicas preceden 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 *The Pencil of Nature*⁵, Henri Fox Talbot expone una experiencia que, aunque imaginaria, no deja de ser reveladora. Propone construir una cámara oscura gigante en la que se encierren 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 al aparato fotográfico, ya que la superficie sensible también puede ser impregnada por rayos invisibles. Por tanto, el aparato vería ahí donde sólo hay oscuridad para el hombre. Dejaré de lado la problemática «voyeurista» eventual y tan sólo me detendré en el fundamento real de esa experiencia imaginaria, a saber, la sensibilidad de la película fotográfica a ciertas longitudes de ondas 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.

La fotografía se distingue pues profundamente de la cámara oscura. Encierra siempre un hiato virtual entre el dispositivo puramente óptico, soporte de una imagen aérea eventual, y el utensilio óptico-químico completo en tanto que se considera soporte de una señal química. En el caso de la cámara oscura, asistimos de hecho a una reproducción, no sólo de lo visible, sino de lo visto, ya que el pintor ejecuta su dibujo partiendo de una imagen aérea y de su proyección retiniana.

De ese modo, la fotografía se distingue profundamente de la cámara oscura. Siempre encierra un hiato virtual entre el dispositivo puramente óptico, soporte de una imagen aérea eventual, y el aparejo óptico-químico completo en tanto que es soporte de una impresión química. En el caso de la cámara oscura, asistimos a una reproducción, no sólo de lo visible, sino de lo visto, ya que el pintor

⁵ H. F. Talbot, *The Pencil of Nature* (1844-1846), lámina VIII.

ejecuta su dibujo partiendo de una imagen aérea y de su proyección retiniana. Nada de eso en 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 mismo 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. 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, sólo contribuyen a éllo un poco. (...) Por otra parte, cada rayo perjudicará a 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, aun 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 luminosa⁶.

La industria fotográfica, evidentemente, 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 fun-

⁶ Reproducido en Baier (1980), págs. 136-137.

ción 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 aquí del 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 de la 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 de que una imagen-artificio justifique eventualmente una percepción sensible o una visión interior.

El defecto esencial de la teoría de la reproducción, a mi modo de ver, parece residir en el hecho de que se desliza fatalmente desde la hipótesis de la reproducción de entes* (*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*, y esto en el momento en que formula una serie de consideraciones sobre la noción de imagen, consideraciones 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 espe-

* N. de la T.: El autor utiliza la palabra francesa *étant*, es decir, el o lo que está siendo. Lo más aproximado sería ente en el sentido de lo que es, existe...

cifique 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 podemos conseguir una vista con forma de calco que reproduzca un ente: es el caso de la imagen fotográfica. Como calco, ésta 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 un 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*⁷.

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 a 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, es privilegiada en relación con los demás sentidos: pero, ¿por qué el hecho de ver un ente puede ser una manifestación originaria de éste, más que el hecho de oírlo, tocarlo, sentirlo?⁸ Por otra parte, es privilegiada en relación con las imágenes-artificio que Heidegger sólo 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 emitiendo un resplandor situado fuera del espectro visible. Pasa lo mismo con la grabación de radio-emisiones de una estrella escondida por una nube de polvo interestelar. O también, por coger el ejemplo de una señal fotográfica no analógica, es decir, no modalizada por un dispositivo óptico apropiado:

⁷ Heidegger (1929), tr. francesa. (1953), pág. 151.

⁸ En referencia a la evolución histórica de los paradigmas sensitivos, por ejemplo, visuales *versus* táctiles, no puedo más que remitir a la obra fascinante de McLuhan (1962).

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 definición⁹.

La impresión fotográfica es la grabación de una señal visible, extraída de una realidad polimorfa y no de una presentación «natural» originaria. Consecuentemente, no se puede identificar a la *reproducción II*, que es operativa en el dispositivo de la *cámara oscura*. Claro está, la fotografía *puede* también 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 ya veremos que en tal caso la imagen fotográfica no funciona como visión analógica, lo cual bien 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 pasa con la relación entre fotografía y *reproducción I*? 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 casi inevitable que se opera de la *reproducción I* a la *reproducción II*. Dadas estas desventajas, la solución radical consistiría en sustituir el término por la noción de grabación, que tiene la ventaja de describir lo que ocurre efectivamente durante la formación de la impresión. Pero el término de reproducción ha sido tan utilizado que tal empresa podría ser inútil sin duda alguna. En consecuencia, seguiré utilizando los dos términos, muy a pesar mío en lo que se refiere a «reproducción», dada su ambigüedad y su tendencia a deslizarse hacia una ideología de la presentación originaria.

⁹ Para una exposición detallada de este descubrimiento, véase Baier, *op. cit.* página 418-42).

4. FALSAS CUESTIONES Y VERDADEROS PROBLEMAS

La impresión, por tanto la imagen fotónica, constituye el *arché* de la imagen fotográfica en tanto que ésta se define como grabación de señales visibles. ¿Qué estatuto dar a esta definición en el transcurso del análisis? La pregunta admite dos respuestas diferentes que conducen la investigación hacia dos vías divergentes. Podemos decidir *basar* el análisis de la imagen en la definición del *arché*: desarrollaremos entonces todas las consecuencias que se derivan referentes al estatuto químico de la imagen, y, eventualmente nos veremos conducidos a defender esta pureza fotónica en contra de las malas interpretaciones y de las desviaciones¹⁰. La segunda posibilidad consiste, por el contrario, en estudiar cómo se toma en cuenta esta especificidad físico-química (o no se toma en cuenta) en lo que se refiere a la imagen como signo analógico. Como ya lo he indicado en las observaciones preliminares, me inclino por la segunda respuesta: lo que me interesa, no es construir una teoría de la fotografía «pura» sino describir su funcionamiento efectivo. Si éste resultara «impuro», tanto peor, o tanto mejor.

Por lo demás, pienso que este acercamiento, pragmático, permite evitar numerosos problemas con los que tropiezan las teorías que intentan reducir la imagen a su soporte material. Volveré a mencionar el caso de la reproducción fotográfica de imágenes preexistentes. Desde el punto de vista de su estatuto material, no se distingue en nada de cualquier otro tópico. Ahora bien, esto va en contra de nuestro sentimiento de receptor: mirar una imagen de Yosemite Valley tomada por Ansel Adams no es lo mismo que contemplar una reproducción fotográfica de *Las Meninas* de Velázquez. La foto de Adams es una vista y no se limita simplemente a sustituir un valle real, mientras que la reproducción de *Las Meninas* sustituye un cuadro real. La reproducción no funciona como vista analógica del cuadro. Nunca se podrá decir: «¡Ah! ¡Qué bella vista de *Las Meninas*!». Por supuesto, la distinguiremos de un grabado o de una copia pintada: no admitiremos a priori su adecuación o el carácter regulado de sus desvíos eventuales (en lo que se refiere a la reproducción de los colores por ejemplo); en cambio no se tratará de lo mismo en el caso de un grabado. En consecuencia, tendremos en cuenta el *arché* de la fotografía, al tiempo que «descuidaremos» el aspecto «vista» de la imagen. Dicho de otro modo, en el uso reproductivo de la fotografía, la ima-

¹⁰ Así Bazin (1947), Beiler (1969, 1972) y, lo recuerdo, Vanlier (1983) y Du-bois (1983).

gen no es tematizada como vista fotográfica, contrariamente a lo que ocurre en su uso «canónico» como producción de vistas analógicas, es decir, de transposiciones bidimensionales de un «mundo» tridimensional. Identificar sin otra forma de proceso la imagen fotográfica con su soporte material es, pues, negarse a tomar en cuenta las distinciones que son cruciales para la forma con la que consideramos las imágenes. Esto también es válido para la problemática de la analogía: presupone desde luego un fundamento material basado en el isomorfismo parcial existente entre la visión fisiológica y el dispositivo óptico, pero veremos que se diversifica según finalidades pragmáticas que no se pueden deducir simplemente de esta definición material.

A la teoría de la impresión física responde, en el otro extremo, la tesis del lenguaje codificado: lejos de ser del orden de una impresión física, la imagen fotográfica es, en realidad, la puesta en práctica de un código icónico. Sólo el conocimiento de este código hace posible la recepción de la imagen. Por tanto, no podría haber reconocimiento analógico, sino únicamente lectura de un lenguaje que hemos interiorizado tanto que funciona a pesar nuestro, del mismo modo que las estructuras lingüísticas. Al igual que la teoría de la impresión, la concepción del código puede recurrir a fenómenos innegables, en este caso a la existencia de estereotipos visuales o pictóricos que el fotógrafo puede incluir en la imagen. Pero en general, el defensor de la codificación va más lejos: no se limita a recordar la existencia de estereotipos que funcionan como signos convencionales, sino que afirma que la codificación es definitiva de la imagen fotográfica como tal, una vez inscrita en el dispositivo óptico. La tesis parece plausible porque se identifica generalmente la visión monocular del dispositivo fotográfico con la perspectiva pictórica, es decir, con una convención gráfica. Pero esta identificación se basa en un desconocimiento completo del estatuto específico del dispositivo óptico. De una interrelación de génesis histórica se hace una identidad de estatuto epistemológico: ahora bien, el parentesco histórico de la perspectiva pictórica con la invención de la visión óptica monocular se debe únicamente a su común dependencia de la teoría geométrica de la perspectiva. A menudo se ha insistido en la no conformidad de la perspectiva pictórica con ciertos teoremas geométricos que, sin embargo, pretende aceptar como fundamento. Y con razón, ya que la perspectiva es la transposición de un objeto ideal (geométrico) a una convención pictórica, por tanto, un conjunto de procedimientos materiales. Pero generalmente se olvida añadir que el dispositivo óptico posee un estatuto muy diferente: constituye la realización técnica de la óptica física, es decir, que no depende únicamente del modelo matemático sino que además, y de modo mucho más esencial, de las leyes físicas de la propagación de la irradiación óptica. Debe ser considerado en el marco de la matematización de la física más que en el de las aplica-

ciones de la geometría euclidiana. Es evidente que su funcionamiento como objeto técnico no depende de una convención fijada por los hombres, sino de su conformidad con las leyes de la naturaleza. Interrogar el parentesco histórico del dispositivo óptico con la perspectiva pictórica es totalmente legítimo. Postular una dependencia lógica de lo uno en relación con lo otro, es abrir la puerta a falsas cuestiones.

Una variante más floja de la teoría de la codificación, abandonando la cuestión de la naturaleza de la perspectiva, es la que cree poder salvar la apuesta postulando una codificación de las figuras icónicas, manteniendo pues el carácter convencional de las equivalencias entre objetos «reales» y objetos icónicamente figurados. En ese terreno precisamente, es donde se encuentra con su adversario la teoría de la impresión que postula, por el contrario, el carácter «natural» de las equivalencias. Lo que está en juego en esta lucha no es más que la cuestión del signo fotográfico.

Ambos adversarios nos obligan generalmente a elegir una de las dos concepciones, lo cual implica que son las dos únicas posibles. Para el defensor de la impresión, la imagen fotográfica, en la medida en que es la impresión real de un cuerpo real, no puede ser un signo. Nada de eso, responde el defensor del código: como cualquier imagen, el cliché fotográfico obedece a un código icónico culturalmente determinado, se trata, pues, verdaderamente, de un signo.

Como podemos comprobar, los dos adversarios admiten implícitamente el mismo postulado: un signo no puede ser más que convencional, codificado. Consecuentemente, o bien la imagen fotográfica está codificada, o bien no es del orden del signo. Este postulado es de los más disparatados. De modo usual, decimos que el grito del dolor es un signo de dolor, sin que por eso veamos en ese grito una emisión codificada e intencionada. De la misma manera, se recibe el humo, fenómeno natural por excelencia, como signo del fuego. Esta tesis de la naturaleza convencional de los signos resulta, de hecho, una proyección de rasgos que definen el signo lingüístico en el conjunto de los fenómenos semióticos. Una vez abandonado el paradigma lingüístico, el postulado pierde toda plausibilidad. Al mismo tiempo, el dilema entre la impresión natural y el icono codificado se desmorona: es posible decir que la imagen fotográfica es un signo sin tener que postular que está codificada.

Para ello, es necesario abandonar la idea de que todos los signos funcionan del mismo modo y desempeñan la misma función. La oposición entre signos naturales y signos convencionales no es la que existe entre la auto-expresividad de lo real y la cultura humana, sino que atañe al estatuto pragmático de los signos en cuestión. El signo convencional es un signo circulatorio, dicho de otro modo, su emisión material ya se hace con una finalidad semiótica. Por el contrario,

el signo material no es emitido como signo, sino como puro efecto material: sólo se convierte en signo para un receptor que lo posee como equivalente parcial de su causa. En ambos casos, el signo es un fenómeno semiótico, es decir, no tiene más pertinencia que en el marco de una intencionalidad comunicacional: pero en el primer caso, esta intencionalidad ya existe (o es postulada por el receptor) en el plano de la emisión, mientras que, en el segundo, es puramente interpretativa.

Dada la importancia de la cuestión del estatuto semiótico de la imagen fotográfica, intentaré, en un primer momento, eliminar las respuestas que no me parecen aceptables, pero éstas, algunas al menos, han sido o siguen siendo objeto de ciertas creencias. Se trata, para ir más rápido, de respuestas aportadas en el marco de la semiótica de inspiración estructural, es decir, de hecho de inspiración lingüística, y que se han empeñado en demostrar la naturaleza codificada del signo fotográfico. Para todo lo que gira en torno a la cuestión de la lógica de ese signo, tomaré como interlocutor a Umberto Eco. En lo que se refiere a los aspectos «antropológicos», me permitiré citar (y criticar) a René Lindekens, autor además de un intento de definición de los signos visuales en términos hjelmslevianos (mientras que Eco se inspira sobre todo en los acercamientos, infinitamente más interesantes, a mi modo de ver, de Peirce y Morris). Pasaré posteriormente a una discusión de la tesis adversa, la de la naturaleza no semiótica de la impresión fotográfica, para proponer finalmente mi propio intento de descripción, desde luego no *del* signo fotográfico, sino de su componente de indicial.

5. INDICIO, ICONO Y CONVENCION

Al utilizar un texto de Eco como hilo conductor para mi discusión sobre la tesis de la convencionalidad icónica, no me propongo refutar ni sus tesis semiológicas generales, ni siquiera hacer justicia a la complejidad evolutiva de sus consideraciones dedicadas a los signos visuales. El texto elegido, «Semiología de los mensajes visuales»¹¹, lo ha sido fundamentalmente porque presenta de modo perfectamente claro un conjunto de argumentos que han sido más o menos compartidos por otros autores que han tratado las mismas cuestiones.

De entrada, hay que observar que Eco, que utiliza las categorías de Peirce, orienta la fotografía sin más forma de proceso hacia el lado del icono, es decir, del signo analógico, contrariamente a Peirce que

¹¹ Eco (1970), págs. 11-51, recogido con modificaciones menores en Eco (1972).

el signo fotográfico

veía en él, en primer lugar, un signo de indicio, luego, un signo causalmente ligado a su objeto. Pero como el autor de *La estructura ausente* no deja de presentar una teoría del indicio, una discusión como ésta me permitirá clarificar mi propia concepción sobre el estatuto de los signos indiciales, y en consecuencia, según mi perspectiva, del signo fotográfico en lo que tiene de más específico.

Para Eco, todos los indicios visuales son convencionales: «... todos los fenómenos visuales interpretables como indicios pueden ser considerados como signos convencionales»¹². Un argumento a favor de esa tesis sería la rapidez de interpretación de esos signos: «... cuando veo una mancha de agua, de ese indicio deduzco inmediatamente que ha caído agua»¹³. Pero, ¿es eso muy cierto? Para que se pueda hacer esta deducción, primero es necesario que se cumplan cierto número de requisitos, y para empezar el siguiente: la existencia de una meta hermenéutica que conduzca a considerar el charco de agua más como signo que como obstáculo que hay que evitar. Ya vemos ahí que se trata de un signo por lo menos especial, ya que su estatuto semiótico es facultativo, contrariamente a lo que ocurre con un signo lingüístico, por ejemplo. Si subrayo este hecho es porque también interesa al problema de la imagen fotográfica: no es seguro que la contemplación de una imagen fotográfica sea siempre considerada como una meta semiótica. «Mirar una imagen» puede que no se reduzca a «interpretar un signo» sin que se pierda algo. Volveré sobre esto en el momento de la discusión sobre el arte en fotografía.

Pero admitamos que la meta sea hermenéutica. No por ello deduzco necesariamente que acaba de llover o, al menos, debo eliminar primero otras posibles interpretaciones concurrentes: podría tratarse del signo de un conducto de agua reventado o del paso reciente de un camión de limpieza urbana. Es evidente que el charco de agua no puede referirse directamente al hecho de que ha caído agua. En cuanto a los medios de los que dispongo para fundamentar mi interpretación, nada tienen que ver tampoco con la puesta en práctica de reglas de un sistema codificado: más bien echaría una mirada hacia el cielo con el fin de descubrir eventualmente señales de lluvia reciente. El hecho de que Eco utilice el término «deducir» parece indicar, por lo demás, que él mismo intuye que la relación no es instantánea. Pero tampoco tiene lugar dentro de un sistema cerrado: no se trata, pues, de una deducción sino de una inducción empírica. Finalmente, su decisión de insertar el charco en la misma serie que la flecha de señalización acaba confundiendo todo: ésta última no es sólo un signo convencional, sino cada vez más un signo de orden cuyo funciona-

¹² Eco, *op. cit.*, págs. 12-13

¹³ *Ibid.*, pág. 12

miento hermenéutico ya no tiene relación con el signo natural que es el charco de agua.

El otro ejemplo que da es poco más concluyente:

De las huellas sobre el terreno, llego a la conclusión de la presencia del animal sólo si he aprendido a plantear una relación convencionalizada entre ese signo y ese animal. Si las huellas son señales de algo que no he visto nunca (y del que nunca se me ha dicho qué huellas dejaba), no reconozco el indicio como indicio, sino que lo interpreto como un accidente natural¹⁴.

Más vale decir que el semiólogo es un pésimo explorador (es el colmo...): aunque las huellas son las de algo que nunca he visto y de que nunca se me ha dicho qué huellas dejaba, nada me obliga a concluir que se trata de un accidente natural. ¿Por qué no planteo la hipótesis según la cual se trata de huellas de un animal que desconozco? Por supuesto, el signo no me permitiría por sí mismo identificar el animal en cuestión, pero no por eso es menos (para mí) signo de un animal. La concepción de Eco parece basarse en la presuposición de la existencia de una especie de diccionario, previo a cualquier acto interpretativo, por tanto a cualquier recepción de una señal visual como signo. Pero tal presuposición se reduce por sí sola a lo absurdo: el diccionario en cuestión nunca podría ver la luz, ya que, para que la primera señal pueda entrar como indicio, debería existir ya, en la medida en que una señal no puede ser indicio más que como elemento de un código.

Pienso que gran parte de las dificultades vienen del hecho que Eco, como muchos otros, identifica abusivamente aprendizaje y convencionalidad de lo aprendido. Ahora bien, son dos cosas muy distintas: que para interpretar correctamente un signo, sea necesario haber hecho el aprendizaje para ello, no implica en absoluto que cualquier signo sea *ipso facto* convencional. Nos equivocamos también al identificar regularidad con convencionalidad: el hecho de que, a partir de un cielo rosa, yo concluya regularmente de la inminente salida del sol, no supone que el rosa del cielo se transforme en signo convencional del sol naciente, ni mi interpretación regular en interpretación codificada. Si se quiere guardar una significación inteligible a la palabra «convención», hay que limitar su uso a las relaciones semióticas planteadas por una comunidad humana entre signo y a lo que remite, sin que el signo y su objeto estén relacionados más que por esta convención. Desde luego es posible desarrollar signos convencionales que indiquen la salida del sol, pero el rosa del cielo no forma parte

¹⁴ Eco, *op. cit.*

de ello. En ciertos casos, también es posible utilizar realizaciones materiales de signos naturales como soportes para signos convencionales, como lo demuestran las señales de humo utilizadas por ciertas tribus indias (al menos en mis lecturas de infancia). Pero, la posible interpenetración de dos categorías de signos no nos descarga de la obligación de distinguirlos¹⁵. Esta regla también debe aplicarse a la imagen fotográfica cuya ambigüedad semiótica depende, entre otras cosas, de esa posibilidad de interpenetración de los signos naturales y de los signos convencionales.

Una vez hecha esta aclaración referente a la indicialidad (en su generalidad), es momento ya de pasar a la tesis de la naturaleza icónica de la imagen fotográfica defendida por Eco. Al igual que para la indicialidad, postula una convencionalidad intrínseca del campo de los iconos. En un primer momento, establece que si una cosa como la relación analógica existiera, no se daría entre la imagen y el objeto real, sino todo lo más entre la primera y las condiciones de la «percepción común». A primera vista, esta restricción parece válida: en efecto, no se concibe muy bien cómo formas visibles podrían parecerse a otra cosa que no fueran formas visibles, y yo he insistido en el hecho de que la relación de analogía opera entre la imagen y el campo visual. Pero, contrariamente a lo que mantiene Eco, esto no excluye la existencia de una relación entre objeto real e imagen analógica. Basta con precisar que no se trata de una relación figurativa (que sólo puede existir entre formas visuales), sino de una relación lógica. La visión de un objeto y el objeto real, o de modo más general, la representación (bajo forma de percepción actual o bajo forma de rememoración) y la realidad forman parte del mismo espacio lógico: «La rememoración y la realidad deben estar en un espacio. Del mismo modo: la representación (*Vorstellung*) y la realidad están en un mismo espacio»¹⁶. Una vez más ahí el problema no es de tipo ontológico: se puede debatir eternamente sobre las relaciones de nuestras representaciones y de una realidad en sí; esto no impide que la transposición de los términos de la *Vorstellung* en términos de realidad funciona como a priori gramatical de nuestra aprehensión efec-

¹⁵ Para ser justo (o un poco menos injusto), hay que añadir que, más tarde, Eco ha enmendado, al menos parcialmente, sus concepciones, sobre todo en Eco (1978), donde podemos leer: «Las señales están codificadas por una convención, pero ésta es una adquisición de la experiencia, es decir, de una serie de actos referenciales y de inferencias, función de experiencias todavía no codificadas...» (pág. 170). Pero incluso ahí, no son, por supuesto, las señales las que son codificadas, sino a lo sumo sus equivalentes gráficos u otros. Además, es una de las razones que hacen a veces arriesgada la interpretación de huellas naturales (por ejemplo de patas de animales) con la ayuda de un «diccionario» gráfico.

¹⁶ Wittgenstein (1964), *Philosophische Bemerkungen*, I, 38.

tiva del «mundo». La analogía entre la imagen fotográfica y la «percepción común» garantiza la traductibilidad del campo de la imagen en campo perceptivo que, a su vez, ancla la imagen en el campo lógico de la realidad. Miremos *Canal à Biouglival*, de Cartier-Bresson (*foto n.º 2*): no se podría distinguir su riqueza figurativa de su dinámica casi perceptiva, ya que la diversidad interactiva de las formas y de las miradas (de las que destaca una mirada de perro inquietante para aquel que mira la imagen) hace irradiar literalmente la imagen fuera de su marco. Nos encontramos aquí en el otro extremo de la imagen fotográfica, ahí donde la fotografía consigue lo que es casi imposible: hacerse alucinar como percepción sinestésica, rumor sonoro tanto como espectáculo visual, lejos de cualquier simbolismo, de cualquier «mensaje» icónico.

Para Eco, la caza de «ilusiones» de la naturalidad o de la motivación de los signos icónicos toma a veces apariencias épicas. No contento con haber reducido la relación analógica a un parecido entre la imagen y las condiciones de la percepción común, piensa que hay que ir más lejos:

Aparentemente, esta definición no debería quebrantar profundamente la noción de signo icónico o de imagen como algo que tiene un parecido nativo con el objeto real. Si «tener un parecido nativo» significa no ser un signo arbitrario sino un signo motivado, que saca su sentido de la cosa representada y no de la convención representativa, en ese caso, hablar de parecido nativo o de signo que reproduce algunas condiciones de la percepción común debería ser lo mismo. La imagen (dibujada o fotografiada) seguiría siendo algo «enraizado en lo real», un ejemplo de «expresividad natural», inmanencia del sentido a la cosa, presencia de la realidad en su significatividad espontánea¹⁷.

Con el fin de evitar esta horrible hipótesis, Eco empieza afirmando que la percepción obedece a códigos perceptivos, en consecuencia, que la codificación ya existe más allá de la imagen-artificio. Desde luego la justeza o falsedad eventual de esta tesis importa poco para el problema que nos ocupa: aunque la percepción esté codificada, esto no demuestra automáticamente que la relación de analogía entre ella y la imagen esté también codificada. Además, no insiste mucho sobre ese punto y pasa enseguida a la tesis de la convencionalidad de las relaciones que unen la imagen y la percepción:

Entonces diremos: los signos icónicos reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto, pero después de haberlas seleccionado según códigos de reconocimiento y haberlos

¹⁷ Eco, *op. cit.*, págs. 14-15

anotado según convenciones gráficas por las cuales un signo arbitrariamente dado denota una condición dada de la percepción o, globalmente, denota de lo percibido, arbitrariamente reducido a una representación simplificada¹⁸.

Como lo demuestra la utilización de la expresión «convenciones gráficas», Eco piensa sobre todo en la analogía gráfica. En cuanto se ocupa de fotografía, debilita su tesis (que, sin embargo, debía ser válida para todos los signos icónicos): en efecto, no se concibe muy bien cómo se podría sostener, en lo que a imagen fotográfica se refiere, la idea de una selección de los rasgos del objeto según códigos de reconocimiento o una anotación según convenciones gráficas. Lo que afirma ya no es el carácter arbitrario de la relación entre imagen y percepción, sino la poca fidelidad de la primera en relación con la segunda. A este propósito, recoge el célebre ejemplo dado por Gombrich: un paralelo entre el cuadro de Constable, *Wivenhoe Park*, y dos fotografías del mismo parque tomadas bajo el mismo ángulo que el del cuadro, pero tiradas, una sobre una escala de grises muy limitada, la otra sobre una escala muy contrastada¹⁹. Estos tres iconos, nos dicen,

muestran sobre todo que el parque de Constable tenía pocas cosas en común con el de la fotografía, sin que por ello, en segunda instancia, se demuestre que la fotografía constituya el parámetro sobre el que juzgar la iconicidad de la pintura²⁰.

La comprobación es trivialmente justa, pero en nada concierne el problema del carácter codificado de la analogía fotográfica. Eco sigue citando a Gombrich:

Desde luego, no hay un centímetro cuadrado de la fotografía que sea, por así decirlo, *idéntico* a la imagen que podríamos conseguir sobre el propio terreno utilizando un espejo. Lo comprendemos. La fotografía en blanco y negro no da más que gradaciones de tono en una gama muy limitada de grises. Evidentemente, ninguno de esos tonos *corresponde* a lo que llamamos realidad. De hecho, la escala depende en gran parte de la elección del fotógrafo en el momento del revelado, y es en gran parte, una cuestión técnica. Las dos fotografías reproducidas proceden del mismo negativo. Una, tirada sobre una escala muy limitada de gris, da un efecto de luz velada; la otra, mas contrastada, da un efecto dife-

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Véase Gombrich (1960), págs. 57-63.

²⁰ Eco, *op. cit.*, pág. 19.

rente. Por este motivo, el revelado ni siquiera es una *pura transcripción* del negativo²¹.

Los hechos citados por Gombrich son irrefutables, pero no demuestran en absoluto lo que pretenden demostrar (al menos para Eco), es decir, la codificación de la analogía. Demuestran que no existe identidad entre la visión y la imagen fotográfica, ni correspondencia exacta entre la realidad y la imagen, ni transcripción pura de la impresión a la imagen positiva. Ahora bien (¿es necesario recordarlo?), la noción de analogía implica evidentemente la de una distancia que es la condición misma de la traductibilidad de la imagen en campo casi perceptivo. Eco debería demostrarnos que la distancia es tal que no podría ser colmada por un reconocimiento analógico, es decir, por una superposición parcial de formas en imágenes con esquemas perceptivos. Es una demostración que no hace en ninguna parte, con razón: es simplemente irrealizable.

La relación analógica está efectivamente garantizada por el dispositivo óptico cuya finalidad técnica no es más que la producción de una imagen traducible en campo casi perceptivo por superposición (parcial) de formas en imágenes con formas perceptivas, finalidad realizada a través de un parentesco de génesis de la imagen fotográfica con la percepción fisiológica. Este parentesco se refiere a la vez al soporte de transmisión de la información, es decir, un flujo fotónico, y a ciertas condiciones de organización del mismo, siendo la más importante, evidentemente, el centrado óptico. Que al lado de este parentesco haya también diferencias importantes (como el carácter binocular de la visión fisiológica, la selectividad del centrado perceptivo), no sólo en la génesis sino en el estatuto mismo de la información (por ejemplo en tiempo real *versus* información sobre una coyuntura espacio-temporal caduca), nadie lo niega (o al menos nadie debería hacerlo). Pero no impiden que el reconocimiento analógico funcione, como tampoco impiden que funcione en la pintura figurativa, donde las distancias son en cambio infinitamente más importantes (volveré sobre ello).

En resumen, yo diría que los argumentos de Eco no demuestran lo que pretenden demostrar, a saber, el carácter codificado de la relación analógica, por el tanto de la iconicidad fotográfica. Además, su concepción de la imagen fotográfica deja de lado la especificidad de esta imagen, ya que no toma en cuenta su dimensión indicial, y por eso mismo deja de lado el parentesco de génesis que existe entre la

²¹ Gombrich, *op. cit.* pág. 59. Reproduzco la traducción que da Eco (*op. cit.* página 19). Los subrayados son míos. Obsérvese que Gombrich y Eco parecen limitar la dinámica del reconocimiento a las relaciones de identidad estricta, que la hacen prácticamente irrealizable.

imagen y la percepción fisiológica, parentesco de génesis que desemboca en una analogía de las formas en imágenes con los esquemas perceptivos.

6. ¿SABER DEL «ARCHÉ» O LECTURA DEL CÓDIGO?

A la inversa, si afirmo que la imagen fotográfica es un signo no convencional, no por ello esto me obliga a afirmar su perfecta transparencia. La interpretación de los signos naturales, como la de los signos convencionales, sólo es posible en el contexto de cierto saber. Además de un saber sobre el mundo, también hay que disponer del saber del *arché*: una fotografía funciona como imagen indicial con la condición de que sepamos que se trata de una fotografía y lo que este hecho implica. Aquí me repito, pero porque los defensores de la naturaleza «arbitraria» del signo fotográfico piensan que la única alternativa a su propia concepción es la creencia en una teoría de la *signatura rerum*.

La ausencia de una transparencia universal de la imagen fotográfica se considera a menudo como un argumento a favor de su codificación. Como es debido, encontraremos en el otro la incapacidad de «leer» (?) la imagen: ya sea en el niño, ya, sobre todo, en el «salvaje». Aquí interviene el célebre malayo: como fantasma de la literatura semiológica, debe, él solo, soportar todo el peso de la alteridad radical, lo que me parece un poco demasiado para un solo hombre. Lo encontramos sobre todo en René Lindekens:

Pero son sin duda los etnólogos los que nos ayudan mejor que nadie, con frecuencia a pesar suyo, a comprender este aspecto [i.e. la convencionalidad] de la imagen. En efecto, que uno de ellos muestre a tal autóctona de Malasia una fotografía supuestamente «realista», retrato comprobado para cualquier lector [*sic*] occidental, y verá al interesado inclinarse angustiosamente sobre el documento. Es evidente que éste, en un primer momento, le resulta indescifrable —indescodificable. Después, penosamente, el observador a pesar suyo descubre fragmentos de anatomía humana, sin ser capaz con todo, de realizar una síntesis figural —que representaría para él un rostro humano, un rostro que calificaremos de analógicamente representado²².

Este texto es interesante aunque sólo sea porque acaba hablando a favor de la hipótesis que pretende refutar por otra parte: si (según la versión de Lindekens) el malayo reconoce fragmentos de anatomía

²² Lindekens (1976), pág. 45.

humana, esto demuestra que el reconocimiento analógico funciona. Pues, si «en un primer momento» la imagen es «indescodificable» para él, y después consigue identificar ciertos elementos («penosamente» y «a pesar suyo», puede ser), este descubrimiento no puede, evidentemente, deberse a un reconocimiento del código del que dispondría entretanto (¿de dónde le vendría este conocimiento?). Además, podemos añadir que no son los contra-ejemplos «antropológicos» los que faltan. Así, Jean Rouch²³ ha insistido sobre la extraordinaria facilidad con la que los campesinos del Níger «entran» en el film que había rodado en su pueblo, teniendo en cuenta que era el primer film que veían. Además, un «estudio etnológico» personal con una niña de ocho años²⁴ me ha demostrado que era perfectamente capaz de diferenciar la reproducción fotográfica de un gato (la reproducción tenía que ser, claro está, de una dimensión razonable). Sería difícil mantener que disponía ya del código icónico del Renacimiento. Por contra, desde su nacimiento, vivía rodeada de dos gatos: ¿lo uno no explicaría lo otro?

Si el malayo encuentra dificultades, éstas se explican simplemente por el hecho que no sabe lo que es una fotografía ni cómo se reproduce. Por añadidura, como no tiene necesariamente una gran experiencia de la figuración analógica, los mecanismos de reconocimiento funcionan menos fácilmente en él que en un adulto occidental del siglo XX, no porque éste último disponga del código del que carece el primero, sino porque ha tenido ocasión de ejercer los mecanismos de reconocimiento analógico desde su infancia. Al igual que el saber del *arché* es importante para poder captar la especificidad de la imagen fotográfica, la experiencia de las transposiciones analógicas facilita el trabajo de reconocimiento icónico. El hecho de que la fotografía haya visto la luz después de varios siglos de práctica de la perspectiva pictórica, y después de varios milenios de figuración analógica, ha facilitado consecuentemente su captación inmediata por los occidentales del siglo XIX. Sólo que esto no demuestra su carácter convencional. En lo que se refiere a la captación de su especificidad indicial, es evidente que sólo es posible con la condición de que esa especificidad sea conocida²⁴; no olvidemos que la expansión de la fotografía en el siglo XIX era inseparable de la trans-

²³ Durante la emisión de «Le cinéma des cinéastes» en France-Culture, el 20-III-1983. Véase también Bruni (ed.), 1983, págs. 371-374.

²⁴ Según un rumor cuyo origen no he podido determinar, el malayo tendría tendencia a creer, cuando se le enseña una fotografía de medio cuerpo, que se le han cortado realmente las piernas al sujeto del retrato. En esta eventualidad, el *analogon*, lejos de no funcionar, funcionaría demasiado bien, lo mismo que la función indicial, porque haciendo abstracción del rol figurativo, el malayo transforma la imagen en parte integral de un campo perceptivo.

misión de los saberes técnico-prácticos referentes a su funcionamiento. Basta con leer los informes de los periódicos de la época: una de sus metas esenciales es, en general, explicar «cómo funciona».

Es significativo que nadie haya pensado en darle la vuelta al argumento tecnológico: si es cierto que la iconicidad está, de parte a parte, culturalmente codificada, ¿cómo es posible que nosotros, occidentales, lleguemos a identificar, generalmente sin esfuerzo, las figuraciones surgidas de otras culturas? ¿No existe más bien una especie de desprecio detrás de la aparente «tolerancia» de la que pretenden alardear los defensores de la alteridad radical de los «salvajes»? Pues, a nosotros nos corresponde ser ahora el «otro» del hombre de Lascaux o del egipcio del tercer milenio antes de Jesucristo, del mismo modo que del Malayo o del Dogón. Los dibujos rupestres de Lascaux o las figuraciones egipcias no corresponden a las convenciones del espacio pictórico del Renacimiento, del mismo modo que las máscaras dogón están muy alejadas de las convenciones de la escultura clásica. Sin embargo, las cohortes de turistas que han desfilado en Lascaux han conseguido identificar los bisontes o los caballos representados sin haber pasado por una formación especial que les hubiera familiarizado con las convenciones pictóricas de la pintura rupestre. Lo mismo ha pasado con los bajorrelieves egipcios o las máscaras de dogón. No digo que *cualquier* figuración puede ser reconocida analógicamente (la esquematización o la deformación pueden ser demasiado grandes), pero sí que, en gran parte de los casos, lo es efectivamente. No digo tampoco que esta manera de reconocer analógicamente sea suficiente para *comprender* adecuadamente (y apreciar en su justo valor) una figuración analógica. Pero antes de estudiar la función del zorro o del burro en la iconografía egipcia, los hemos identificado intuitivamente, y esto gracias a la dinámica analógica, *como* zorro o *como* burro. Dada la diversidad de las convenciones gráficas de una sociedad a otra, está claro que hay que admitir que se puede diversificar el mecanismo de reconocimiento analógico, es decir, que nuestra capacidad de reconocimiento no se limita a un solo esquema analógico (el de nuestra cultura respectiva).

La representación gráfica pone de hecho en funcionamiento figuraciones que, si no son arbitrarias (en el sentido en que serían independientes de cualquier relación formal con la figuración respectiva), no por ello son menos convencionales (porque seleccionan ciertos elementos analógicos con exclusión de otros que serían posibles también). Si, a pesar de todo, permanece en la mayoría de los casos accesible a nuestra competencia analógica, ocurre lo mismo *a fortiori* con el icono fotográfico: sus formas analógicas no son la consecuencia de una selección culturalmente específica, sino que son modalizadas según criterios de universalidad antropológica, a saber su parentesco con la visión fisiológica.

Para una recepción específicamente fotográfica, el saber del *arché* y los criterios que permiten aplicarlo frente a una imagen concreta desempeñan un papel crucial. Se puede demostrar con un ejemplo muy sencillo. La escuela pictográfica de principios de siglo ha producido fotografías «trabajadas» (después de la toma), hasta tal punto que se carece de cualquier criterio morfológico que permita decidir si se trata de una fotografía o de un cuadro. Frente al original, es evidente que se puede recurrir al criterio del soporte (pero demostraré más adelante que ese criterio no es infalible). No ocurre lo mismo cuando se reproduce la foto impresa, por ejemplo. Dada la incapacidad del receptor en decidir si se trata de una foto o de la reproducción de un cuadro, la función indicial de la imagen desaparecerá, lo cual afecta en profundidad su estatuto semiótico. Pero basta que una indicación textual designe la imagen como fotografía para que vuelva a surgir la indicialidad, afectando a su vez los retoques «pictóricos». Quizá uno de los placeres que proporcionan estas imágenes resida en esa ambigüedad, en ese carácter bastardo entre fotografía y pintura.

¿Es necesario insistir en el hecho de que el saber en cuestión no tiene en absoluto necesidad de ser un saber científico en el estricto sentido del término? Basta que sea capaz de provocar una recepción que remita las formas analógicas a impregnantes reales, más que a una figuración libre. En la mayoría de los casos, se tratará sin duda de un saber práctico difuso, surgido de la participación cercana o lejana a la puesta en funcionamiento del dispositivo fotográfico, es decir, de un saber capaz de relacionar cierto número de gestos específicos con resultados específicos. Según dice Nadar, Balzac que explicaba la producción de la imagen fotográfica por la translación de una película, perteneciente al cuerpo fotografiado, hacia la superficie sensible, disponía del saber implícito suficiente para diferenciar una imagen fotográfica de cualquier otro tipo de imágenes.

7. ÍNDIX, ÍNDICE E IMPRESIÓN

La tesis de la naturaleza no semiótica de la imagen fotográfica, considerada en su especificidad indicial, ha encontrado su defensor más convencido y más convincente en la persona de Henri Vanlier²⁵.

Para empezar, propone diferenciar el índice de lo que él llama el *índex*, definiendo éste último como la puesta en práctica de una intencionalidad deíctica: el *índex* demuestra algo para transmitir un mensaje. Intencional y convencional, pertenece al orden de los sig-

²⁵ Véase Vanlier (1981a y b) (1983).

nos y remite a lo que Barthes llamaba la connotación fotográfica, es decir, el conjunto de los procedimientos técnicos e icónicos que, a lo largo de la historia de la fotografía, se han sedimentado hasta formar estereotipos con significación más o menos estable.

La distinción es perfectamente pertinente, y la elección del término *índex* me parece muy feliz, ya que toma en cuenta el hecho de que los elementos convencionales de la imagen fotográfica son del orden de una mostración y no del orden de «significantes» referibles a «significados», pudiendo ser combinados sintácticamente. Los *índex* son símbolos culturales y no elementos de una combinatoria significativa. En esto, la teoría del *índex* permite corregir la concepción de la connotación defendida por Barthes, teoría que se inclinaba demasiado hacia los signos lingüísticos. Tendremos ocasión de volver sobre esto.

Sin embargo, Vanlier va más lejos. Para él, la oposición entre *índex* e *índice* remite a la que existe entre signo y no-signo. En efecto, contrariamente al *índex*, el *índice* no es ni intencional ni está codificado: es el resultado de la realización de un proceso puramente físico-químico que desemboca en la formación de la impresión. Ahora bien, para Vanlier, un signo sólo puede ser convencional e intencional. De ahí concluye que el *índice* no es un signo. Es cierto que puede reproducir signos convencionales, pero la operación por la cual esta reproducción se realiza nunca es del orden de los signos, es «inocente»²⁶, luego (supongo) natural.

La teoría se complica todavía más por el hecho de que el *índice* se ve, a su vez, diferenciado de la impresión: es una impresión de identificación inmediata, lo que Vanlier también llama una «fotoorientadora». Cita imágenes que reproducen signos digitales (cifras o letras por ejemplo), las que reproducen signos analógicos (un cuadro por ejemplo) y, por fin, una tercera categoría que reproduce lo que él llama «objetos-signos»:

El ser humano es hasta tal punto el animal firmado que gran número de sus productos no sólo llevan signos, sino que se hacen signos casi por sí solos. El sombrero del cowboy, una iglesia, una silla no sólo son dispositivos funcionales, generalmente tienen una significación directamente identificable. A lo que hay que añadir el caso de individuos: Winston Churchill, el tío José no son hombres, tampoco Notre-Dame de París es una iglesia, son directamente Churchill, el tío José, Notre-Dame, y si se nos proporciona una impresión algo explícita, ésta se convierte inmediatamente en su *índice* y tiende a remitir a ellos por entero, y no sólo a algunas partes hipotéticas de ellos mismos, como lo haría la

²⁶ Vanlier (1982a, pág. 14).

impresión de algo menos conocido. Esta conversión directa de la impresión en *índice* y de éste en individuo u objeto significativo está reforzada sin duda por la estrechez temporal y espacial de la fotografía, por su isomorfismo de escala, de perspectiva, de punto de vista, por su marco del visor que lo aísla de cualquier contexto perturbador²⁷.

Primero tengo que decir que esta distinción entre impresión e *índice*, válida en sí, está mal enfocada por Vanlier, ya que parece considerarla como una distinción entre clases de imágenes: las fotos-impresiones por una parte, las fotoorientadoras por otra. Sería mejor decir que en lo que se refiere a la materialidad del *arché*, la fotografía es una impresión y que, desde un punto de vista semiótico, es un *índice*. Toda fotografía es igualmente impresión e *índice*: la distinción no concierne a las clases de imágenes, depende del plano en que uno se sitúe en el análisis. El hecho de que en determinados casos (es decir, para ciertas imágenes y para ciertos receptores), identificar la impregnación sea difícil, incluso imposible de realizar, no anula el carácter indicial de la imagen, en la medida en que éste está «programado» por el saber del *arché*.

Hay que distinguir entre la recepción de la imagen como *índice*, en consecuencia como signo referencial, y la realización de la *identificación* referencial. Toda imagen fotográfica es percibida como imagen indicial: en cuanto al problema de saber si conseguiré «descubrir» de qué es *índice* precisamente, es una cuestión que ya no atañe a la lógica semiótica, sino únicamente a mi capacidad de hacerla funcionar de modo más o menos satisfactorio.

De manera más general, diré que, para mí, la oposición entre signo y no-signo no concierne la distinción entre impresión e *índice*, es decir, la que existe entre estatuto material y estatuto semiótico de la imagen. La oposición entre *índice* e *índex*, en cambio, remite únicamente a una distinción de régimen semiótico: referencial y convencional en el primer caso, simbólico y convencional en el segundo. Para Vanlier, el papel del *índice* es paradójico: por una parte, se supone que no es un signo ya que sólo es una forma específica de la impresión, pero por otra, sólo tiene como función la de reproducir signos instituidos, de modo que no se sabe muy bien cómo oponerlo al *índex*. Por lo demás, al relacionar el *índice* a la identificación inmediata de los impregnantes, es decir, como de hecho lo demuestran sus ejemplos, a su nominación o su lectura, Vanlier deja completamente sin determinar el estatuto de la relación de referencia en todos los casos en los que no hay identificación inmediata: calificarla de «ino-

²⁷ *Ibid.*, pág. 18.

cente» constituye una respuesta que tiene poco alcance descriptivo o explicativo.

Pienso que parte de las dificultades vienen del hecho que, en la teoría de Vanlier, no existe más relación entre un signo y su objeto que la de significación: habla así de la «significación directamente identificable» del sombrero del cowboy, de la iglesia y de la silla. Pero, interpretar correctamente un signo fotográfico no es encontrar su significación, es primordialmente reconocer la cosa o el estado de hecho que presenta. Para Vanlier, o nos encontramos en el ámbito de los signos con relación de «significación», o en el ámbito del misterio indecible de la impresión. En consecuencia, también él es víctima del modelo lingüístico.

Si tenemos en cuenta la especificidad del signo visual analógico, no podemos poner en el mismo plano la reproducción de los signos digitales o analógicos y la grabación de los signos-objetos. La reproducción de los signos digitales es del orden de una interpretación de los signos convencionales. Cuando la imagen fotográfica reproduce un signo analógico, por ejemplo un cuadro, es cierto que también hay transparencia, pero también ahí, el signo fotográfico sufre un cortocircuito. Ambos casos no permiten, en consecuencia, plantear verdaderamente el problema de la especificidad de la imagen fotográfica ya que lo que está en juego para ellos, mucho más que la impresión fotográfica, son los signos reproducidos. Muy diferente es el caso de los «objetos-signos»: aquí no hay transparencia del signo. La fotografía de una iglesia, por ejemplo, pone en juego, en primer lugar, un viejo reconocimiento visual indeterminado, relacionado al hecho que sabemos que se trata de un objeto del mundo real (ya que la imagen es una fotografía), y no al descubrimiento de un significado o de la ejecución de una referencia determinada. Como he dicho antes, la operación de referencia («Esto es un x *real*») no es idéntica a la identificación referencial («Este x es la basílica de San Pedro»), ni, claro está, a la operación de lectura simbólica («Esto es un símbolo del poder de la Iglesia católica»). Consecuentemente, el hecho de que ciertos objetos impresos se conviertan en «objetos-signos» no es en absoluto definitivo de la relación indicial: se trata de un rasgo que, en la mayoría de los contextos, es optativo. Más adelante demostraré que, contrariamente a lo que se piensa con frecuencia, se exige raras veces la identificación referencial para una recepción adecuada de la imagen fotográfica.

En cuanto al eventual carácter simbólico de ciertos objetos impresos depende de las idiosincrasias personales y culturales del receptor, y no es inherente a las cosas o los estados de hecho presentados como índices analógicos. El sombrero del cowboy puede ser un símbolo pero la imagen fotográfica tan sólo representa *un* sombrero de cowboy.

Vanlier comete el error inverso al de Eco: mientras que éste último postulaba que la imagen fotográfica *debe* ser convencional e intencional (en el plano de su emisión)²⁸ ya que es un signo, Vanlier afirma que, puesto que no es convencional (en el plano indicial al menos), *no puede ser* un signo. Ya he dicho antes que esta identificación entre «ser un signo» y «ser un signo convencional e intencional» es abusiva. La verdadera alternativa no está entre signos convencionales-intencionales y una auto-expresividad de lo real, sino entre signos convencionales-intencionales y signos naturales, si tenemos claro que este último calificativo se refiere al estatuto semiótico de los signos indiciales y nada más. Los indicios son instituidos como signos naturales por el receptor en el sentido en que, la estrategia semiótica dentro de la cual los aborda, no los refiere a un mensaje intencionalmente emitido, sino a fenómenos intramundanos, consecuentemente aprehensibles en el marco de un saber sobre el «mundo» y no en el de un intercambio comunicacional. Con el fin de evitar cualquier malentendido, recordaré que de momento sólo me ocupo del estatuto indicial de la fotografía, y todavía no tomo en consideración la eventual tensión entre la función indicial y la función icónica.

8. LA FUNCIÓN INDICIAL

La naturaleza indicial de la fotografía da lugar a la tematización del *arché* a la hora de contemplar una imagen fotográfica. Esta definición exige que admitamos ciertas restricciones referentes a lo que se consideran rasgos definitorios del signo. No es seguro que una definición general del signo sea realmente útil e interesante: en efecto, podría ocurrir que el parentesco entre los diversos signos no sea referible a una identidad interna, por «naturaleza», pero que se limite a un parentesco de función. Sin embargo, por otra parte, la tradición sabia nos obliga a pasar por una definición al menos heurística, aunque sólo sea para evitar los malentendidos que corren el riesgo de ser relacionados con la utilización del término en la expresión compuesta «signo fotográfico», malentendidos debidos a que la mayoría de las definiciones generales del signo parten del signo lingüístico.

Para poder incluir los signos indiciales visuales, y sobre todo la fotografía, la noción de signo debe *excluir* de sus rasgos necesarios las características siguientes:

²⁸ Una vez más, la afirmación vale para Eco sólo de manera estricta: en un texto ulterior, acepta en efecto la existencia, si no de signos no convencionales, al menos de signos no intencionales (véase Eco, 1976, pág. 16).

— todo signo codificado, luego organizado según unidades discretamente combinables entre sí y que forman sistema;

— todo signo es de naturaleza convencional, es decir, contractual, sin más relación con su objeto que la instituida por la convención;

— la relación entre signo y objeto, es decir, la manera con la que un signo remite a su objeto, es del orden del significado y de la identificación referenciales;

— todo signo presupone una intencionalidad emisora (que instituye la relación con el objeto del signo como un «querer hablar de...»).

La discusión de las tesis de Eco, de Lindekens y de Vanlier ha demostrado que el signo fotográfico estaba infringiendo cada uno de esos rasgos. Consecuentemente, es mejor ver en él rasgos optativos de la relación «ser un signo de... para...» que rasgos necesarios. De todas las definiciones corrientes del signo, la de Peirce parece ser, a mi modo de ver, la única suficientemente débil para acoplarse más o menos al conjunto de los fenómenos que aceptamos como signos:

Un signo, o *representamen*, es algo que ocupa el lugar de algo para alguien con motivo de algo. Se dirige a alguien, es decir, crea en el espíritu de esa persona un signo equivalente o quizá un signo más desarrollado. Este signo que crea, lo llamaré el interpretante del primer signo. El signo ocupa el lugar de algo: de su objeto. Ocupa el lugar de ese objeto, no en todos sus aspectos, sino por referencia a una idea que he llamado a veces el fundamento del *representamen*. Aquí hay que comprender «Idea» en una especie de sentido platónico, corriente en el lenguaje cotidiano; quiero decir en el sentido en que decimos que un hombre capta la idea de otro hombre; en el sentido en que decimos, cuando un hombre se acuerda de lo que pensaba poco tiempo antes, que recuerda la misma idea; en el sentido en que decimos, cuando un hombre sigue pensando en algo [...] que tiene la misma idea, y que esta idea no es, a cada instante de ese tiempo, una nueva idea²⁹.

La expresión «se dirige a alguien» no es por cierto muy afortunada porque es ambigua. Sin embargo, la ambigüedad desaparece en cuanto se admite explícitamente que aquel para el que el signo «ocupa el lugar de algo» y aquel a quien «se dirige» pueden ser una única y misma persona, es decir, el receptor del signo: cuando ambos coinciden, nos encontramos frente a un signo no circulatorio; a la inversa, cuando las dos funciones están repartidas entre un emisor y

²⁹ Peirce (1978), *Collected Papers II* (1931, 1960), 2.228; tr. francesa, Deledalle, página 121.

un receptor, nos encontramos con un signo circulatorio, intencional. La definición de Peirce aporta una precisión fundamental a la noción de «ocupar el lugar de», es decir, a la relación de equivalencia del signo y de su objeto: el signo no ocupa el lugar del objeto en todos sus aspectos, sino en relación con una idea que es el fundamento del representamen. Así, la imagen fotográfica no ocupa el lugar del impregnante como tal, sino de su manifestación visual. Esta restricción no impide que el signo funcione como sustituto adecuado del objeto, pero limita la dinámica de esta función a ciertos contextos comunicacionales, a ciertos tipos de información: no se podrá pedir a la imagen fotográfica que nos dé informaciones sobre olores o sabores por ejemplo, porque, en este aspecto, el signo fotográfico no sustituye el objeto (evidentemente, puede estar asociado a impresiones olfativas o gustativas, pero éste es otro problema que no concierne únicamente la problemática de los signos).

Desde un punto de vista más general, hay que observar, después de Derrida³⁰, que la concepción peirciana del signo se separa profundamente de la concepción sausriana: al dualismo (significante/significado, signo/objeto) y a la dinámica vertical del signo sausriano, Peirce opone una relación entre tres términos (signo/objeto/interpretante) y una dinámica esencialmente horizontal, ya que un signo no puede ocupar directamente el lugar de su objeto sino únicamente el de otro signo, por tanto lo hace por el intermediario de un signo que lo desarrolla. Además, esta concepción ha conducido a Peirce a una conclusión radical: «El signo sólo puede representar el objeto y decir algo de él. No puede ni hacer reconocer ni reconocer el objeto»³¹. No veo muy bien lo que quiere decir exactamente Peirce al oponer decir algo de un objeto y hacerlo conocer o reconocer, pero quizá piense en el hecho que, para que un signo pueda transmitirnos las informaciones que acarrea, siempre tiene que intervenir un saber lateral ya constituido que permita integrar el signo que «surge» en un conjunto de *stimuli* y de saberes organizados: la manifestación «originaria» de una galaxia sólo funciona como tal en el marco del saber de un astrofísico y no en lo absoluto. Este saber lateral puede ser de los más diversos: se puede tratar de *stimuli* sensoriales memorizados, pero se puede tratar también de representaciones o de saberes más abstractos que sólo tienen relaciones indirectas con estos *stimuli*³².

³⁰ Derrida (1967), págs. 42-108.

³¹ Peirce, *C. P. II*, 2.231; *op. cit.*, pág. 123.

³² Como lo formula Quine, el mundo del saber no está en contacto con los estímulos sensoriales salvo en su periferia. Se caracteriza pues por una autonomía relativa que aumenta con la expansión de la periferia (véase Quine, 1977). La información visual transmitida por la imagen fotográfica reside sobre todo en las cercanías de esta periferia.

Está claro que también interviene en la recepción de las imágenes fotográficas, y esto en relación directa con la cantidad de información analógica e indicial solicitada. Volveré sobre esto más adelante.

Pasemos de la definición general del signo a la del indicio:

definición de indicio

Un indicio es un signo que remite al objeto que denota porque está realmente contaminado por ese objeto [...] En la medida en que el indicio está contaminado por el objeto, tiene necesariamente alguna cualidad en común con el objeto, y debido a las cualidades que puede tener en común con el objeto es por lo que remite a ese objeto. Consecuentemente, implica (*involves*) una especie de icono, aunque sea un icono de tipo particular, y no es el mero parecido con el objeto, incluso a este respecto, lo que lo convierte en signo, sino su modificación real por el objeto³³.

Esta definición pretende ser válida para el índice en general, al tiempo que parece ser también adecuada para la impresión fotográfica, ya que toma en cuenta la relación icónica. Sin embargo, la relación icónica hacia la que apunta aquí Peirce es la del parecido entre el objeto y el indicio más que a la de la analogía entre icono indicial y campo perceptivo. Esto no deja de plantear problemas, pues ¿cuáles serían esas «cualidades comunes» que el objeto y su indicio deberían compartir?, ¿cualidades comunes de donde Peirce deduce un parecido entre ambos? ¿Qué parecido tiene en común el humo con el fuego? ¿Qué parecido entre ambos? Hay que hablar más bien de una relación causal: ahora bien, ésta no implica la idea de un parecido. La noción de parecido sólo tiene sentido si se toma en consideración la especificidad de la iconicidad como finalidad analógica superpuesta a la relación indicial. Peirce tiene razón en decir que la especificidad de un signo indicial no puede residir en el parecido sino únicamente en la modificación real por el objeto. Sin embargo, hay que ir más lejos: el parecido no es un rasgo necesario de los indicios, sino únicamente de una clase de indicios muy concretos, a saber, aquellos que están basados en una relación de impresión por contacto directo. En cuanto a la impresión a distancia que constituye el fundamento material de la imagen fotográfica, su función analógica, de parecido (indirecto) entre signo y objeto, supone una finalización en relación con la visión fisiológica que es independiente del principio de indicio considerado *in se*: la impresión de la radiactividad del uranio sobre una placa fotográfica es del orden de un indicio visible, pero no implica ninguna relación de parecido entre objeto y signo, ni, claro está, de relación analógica, ya que el fenómeno de la irradiación radiactiva no podría ser utilizada como soporte material de una información aprehensible en un campo perceptivo.

³³ Peirce, *C. P. II*, 2.248; *op. cit.*, pág. 140.

La distinción entre el indicio icónico y el icono «puro», a la que Peirce parece indirectamente hacer referencia en el fragmento citado, me resulta en cambio pertinente. El objeto del icono, nos dice, «es el único parecido que puede haber con el icono, y [...] es su objeto en la medida en que se parece al icono»³⁴. Contrariamente al indicio que remite siempre a objetos o estados de hecho particulares, individualizados (es decir, a manifestaciones del espacio-tiempo real), el icono *in se* nunca remite a existentes: es, dice Peirce, un signo de esencia. De ahí que, cuando es retomada en el interior de una función indicial, su dinámica semiótica cambia en profundidad, ya que en adelante será la materialización analógica de un signo de existencia. El mismo cambio semiótico tiene lugar, además, cuando el icono está acompañado por una indicación déictica o de identificación: así, un retrato pictórico no es un signo de esencia, sino que remite a un existente real (por ejemplo, el matrimonio Arnolfini). Pero lo que en el icono pictórico debe ser realizado por el contexto está en el fundamento mismo del icono fotográfico en la medida en que se encuentra integrado en una función indicial. No remite sólo a existentes reales, como puede (eventualmente) hacerlo la pintura, graba su huella *efectiva* en un campo perceptivo, visual desde luego, pero situado en un momento del espacio-tiempo real. Estatuto paradójico que hace particularmente difícil la descripción de la analogía fotográfica.

Peirce también ha dado una definición más concreta del indicio fotográfico, calificándolo en relación con el *representamen*, al objeto y al interpretante. Lo cual, en su jerga un poco especial, nos da lo siguiente: la imagen fotográfica es un «sinsign» indiciario dicente. Se califica a un signo de «sinsign» cuando es un acontecimiento real. Es el caso de la fotografía. Un enunciado también es un «sinsign»*, pero que no tiene valor de modo independiente: funciona únicamente como réplica de un «legisign», en este caso el código del lenguaje. Por el contrario, la imagen fotográfica no es la réplica de un «legisign»**, sino un «sinsign» independiente. En lo que se refiere a la relación con su objeto, la fotografía es de orden indiciario. Finalmente, en su relación con el interpretante, funciona como «dicensigno», es decir, como signo de una existencia real. En consecuencia, y en términos (un poco) menos bárbaros: la imagen fotográfica es un indicio no codificado que funciona como signo de existencia. Por lo demás, Peirce no deja de observar que si la fotografía es un indicio, no es porque el

³⁴ Peirce, *C. P. II*, 2.314; *op. cit.*, pág. 170

* N. de la T.: El autor adapta al francés el término de Peirce que significa «signo-ocurrencia». Prefiero conservar la palabra inglesa.

** N. de la T.: En este caso también conservo la palabra inglesa. «Legisign» significa «signo-tipo».

icono, luego su materialidad, la revele como indicio (es incapaz de ello, ya que considerada en sí, siempre es un signo de esencia), sino porque disponemos además de un saber referente al funcionamiento del dispositivo fotográfico, aquello que he propuesto llamar el saber del *arché*: la imagen se convierte en indicio en cuanto «sabemos que ésta última es el efecto de irradiaciones procedentes del objeto»³⁵, luego gracias a un «conocimiento independiente»³⁶ referente a las modalidades de génesis de la imagen.

La concepción indicial de la imagen fotográfica no desemboca ni en la idea de una transparencia del signo (que revelaría su propia «esencia») ni en la de una *signatura rerum*. Espero poder demostrar del mismo modo que podemos sostener la idea de la existencia de una analogía icónica, sin por ello caer en el naturalismo o el objetivismo de la representación.

³⁵ Peirce, *C. P. II*, 2.265; *op. cit.*, pág. 184.

³⁶ *C. P. II*, 2.281; *ibid.*, pág. 151.

2

El icono indicial

1. POR DEBAJO Y MÁS ALLÁ DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

La especificidad que permite distinguir el icono fotográfico de otros iconos analógicos reside en su función indicial. Este primer resultado debe inmediatamente ser contrarrestado por una observación complementaria: la especificidad que permite distinguir el indicio fotográfico de otras impresiones fotónicas reside en la función analógica de su realización icónica. De ese modo, podemos delimitar el campo del indicio fotográfico en relación con lo que está por debajo de él, el fotograma, y más allá de él, la radiografía.

La impresión fotogramática es la fijación de un efecto de pantalla. O, si queremos ser más concretos: es una impresión luminosa directa (no reflectada), diferenciada por efectos de pantalla conseguidos gracias a objetos colocados entre la fuente de luz y la superficie sensible. Podemos además distinguir entre la impresión directa, es decir, el efecto pantalla, y la eventual inversión ulterior de esa impresión que nos da un efecto de sombra proyectada. Fox Talbot fue el primero, que yo sepa al menos, en realizar fotogramas según estos dos procedimientos: la lámina VII de *The Pencil of Nature* es un fotograma invertido de una hoja de planta (*foto n.º 3*), mientras que la lámina XX presenta el fotograma original (luego no invertido) de un trozo de encaje. Debido a los fenómenos de difracción, cuanto más grande es la distancia entre el objeto-pantalla y la superficie sensible, más borrosos e imprecisos serán los contornos de la sombra: es la razón por la cual la mayoría de los fotogramas (o al menos aquellos que proponen sombras reconocibles más que composiciones abs-

tractas), por ejemplo los de Fox Talbot o de Man Ray¹, se realizan colocando objetos-pantalla directamente sobre la superficie sensible.

Aquellos teóricos de la fotografía que defienden el carácter indicial y antirrepresentativo de la misma confieren generalmente un lugar importante al fotograma. Así, Moholy-Nagy afirmaba que el fotograma expresa la naturaleza profunda, la esencia (*das Wesenhafte*) de la fotografía. Esta esencia se encuentra, según él, en la formación de la impresión más que la «proyección de objetos en su aparición formal»². La imagen fotográfica es esencialmente un moldeado de la luz, lo cual nos autoriza a ver en el fotograma su atajo más sorprendente, incluso su realización más pura:

La superficie sensible —placa o papel— es una tabula rasa, una hoja blanca sobre la cual podemos escribir con la luz, del mismo modo que el pintor trabaja soberanamente sobre el lienzo con sus instrumentos que son el pincel y los pigmentos³.

Las concepciones de Moholy deben ser evidentemente valoradas en el marco de la problemática de la obra fotográfica, más que en el de su estatuto comunicacional: pretenden esencialmente garantizar la autonomía artística de la imagen liberándola de la ideología de la reproducción servil. Una imagen fotográfica nunca es la reproducción de una representación (*Vorstellung*) previa, siempre es la propuesta para una representación por venir.

Cuando nos situamos desde el punto de vista de la imagen fotográfica canónica, la identificación entre imagen y fotograma es, sin embargo, indefendible. En la impresión fotográfica, el flujo fotónico circula desde el impregnante hasta la impresión, mientras que en la impresión fotogramática el impregnante está situado *entre* el flujo

¹ Cuando se analizan las diferentes prácticas fotogramáticas, se puede comprobar muy rápidamente que se reparten según varias vertientes que poco tienen en común, fuera de la técnica por supuesto. Fox Talbot, por ejemplo, se sirve de ellas exclusivamente para conseguir efectos de tramas y nervaduras (de una hoja, de un encaje) que la débil resolución de los objetivos no permitía grabar ópticamente. Así, el fotograma de la lámina VII (op. cit.) es un precursor de las fotografías de botánica de Blossfeldt (véase Blossfeldt, 1981), más que de las «rayografías» de Man Ray. La mayoría de los fotogramas de Moholy, al igual que las «vortografías» de Coburn (véase Coburn, 1978, lámina 54), son meras composiciones de luz: se utilizan los objetos fotogramados como instrumentos para modelar la luz y, a menudo, desaparecen en su uso (no pueden ser reconocidos). Así, para Moholy, el parentesco formal de los fotogramas con la pintura de Kandinsky, y la del propio Moholy, salta a la vista. En el caso de Man Ray, también encontramos composiciones abstractas, pero además, innova inspirándose en «collages» surrealistas: ya sea privilegiando objetos «simbólicamente» marcados, ya realizando acercamientos incongruentes o «poéticos» (véase Ray, 1981, sobre todo las láminas 159, 163 y 178).

² Reproducido en Haus (1978), pág. 75.

³ Haus, op. cit., pág. 76.

fotónico y la impresión. Ahora bien, la información visual que circula mediante la reflexión luminosa no puede ser identificada a la que circula mediante efectos-pantalla o sombras proyectadas. La primera constituye el principio mismo de la información visual humana, mientras que los efectos-pantalla o de sombras proyectadas no surgen más que como *stimuli* particulares en el interior de un campo así delimitado. Además, el fotograma prescinde del dispositivo óptico, mientras que la perspectiva y la focalización son intrínsecas a la imagen fotográfica canónica: no pueden pertenecer también al «código cultural» impuesto en sobre manera a una práctica que, captada en su pureza de impresión, podría perfectamente prescindir de él. Es cierto que, desde el punto de vista de la información física, no hay diferencia entre flujo proyectante centrado y flujo no centrado: la información de la que se ha cargado el flujo fotónico, partiendo del impregnante o reflejándose en él, es la misma en ambos casos. Pero para que pueda ser utilizable por el hombre como información visual sobre objetos y estados de hechos intramundanos, debe ser ordenada, con analogía al principio que la organiza en la visión fisiológica⁴.

Si el fotograma se sitúa por debajo de la imagen fotográfica «mínima», la radiografía, en cambio, se sitúa más allá de la imagen «máxima». La diferencia ya está inscrita en el *arché*. La radiografía es una impresión a través: no es la señal de una reflexión luminosa sobre una superficie, sino la de diferenciaciones de volumen y de densidad del cuerpo impreso. El campo de los objetos al que remite ya no es directamente el de la aparición visual de las formas intramundanas: si le ocurre figurar contornos de órganos, es como efecto secundario de la figuración diferencial de las densidades de los volúmenes.

El estatuto social de la imagen radiográfica es además muy diferente del de la imagen fotográfica. Esto al menos cuando impregna seres vivos: aparece entonces como peligrosa y, a menudo, como prohibida. Peligrosa lo es, ya que produce desórdenes moleculares y celulares: cada información radiográfica cuesta un aumento de la entropía del cuerpo impreso. Es la razón por la que su producción obedece a un principio de rarefacción de las imágenes y de minoración de la energía irradiante. También a menudo se vive como imagen prohibida: del mismo modo que nos gusta enseñar nuestras fotos de recuerdo, preferimos mantener escondidas las radiografías de nuestros órganos o de nuestro esqueleto. Cuando, en *La Montaña Mágica* de Thomas Mann, el joven Hans Castorp se ve enfrentado por primera vez a la imagen radiográfica de su propio cuerpo, se da

⁴ Véase Henry (1983).

cuenta que contempla una imagen que, de hecho, no le era destinada: es como si le echase una mirada a su propia tumba. La imagen radiográfica anticipa el trabajo de la putrefacción, eliminando la carne para dejar subsistir únicamente la osamenta: «...y por primera vez en su vida se dio cuenta que iba a morir».

Desde el punto de vista de su principio proyectante, la imagen radiográfica es, de hecho, parienta de la linterna mágica (o de la actual proyección de diapositivas), con esta diferencia: que los rayos X tienen una capacidad para penetrar infinitamente superior a la de la irradiación fotónica del espectro visible utilizado en la linterna mágica. Además, también podemos observar la existencia de un parentesco con el fotograma: en ambos casos, el impregnante se sitúa entre el flujo fotónico y la superficie sensible. De ahí su capacidad parcial de intercambio: los fotogramas realizados con ayuda de cuerpos traslúcidos (por ejemplo con un prisma de cristal) son de hecho radiografías (de ondas largas); a la inversa, cuando una irradiación radiográfica se encuentra con un cuerpo que no se puede penetrar en una parte de su campo de difusión, conseguimos un fotograma, una sombra proyectada. Así es como las sombras de ciertas víctimas de Hiroshima se vieron proyectadas sobre los muros de la ciudad.

El icono fotográfico como visión analógica define pues un área visual propia: conviene tener cuenta de ello en vez de intentar neutralizar su especificidad de *analogon* en pro de una definición puramente indicial. Imagen del tiempo, dice una de las definiciones más corrientes de la fotografía. También es una de las más bellas y más justas, ya que une en una sola expresión el icono y el indicio, construyendo, al menos en filigrana, la indisolubilidad del espacio del icono y del tiempo del indicio. Pero, ¿cómo describir esta disposición paradójica que le da todo su valor a la imagen fotográfica?

2. ESPACIO Y TIEMPO FOTOGRÁFICOS

Ya he tenido ocasión de apuntar que la imagen fotográfica sólo puede grabar el tiempo bajo la forma de un despliegue espacial. Hay que concretar: lo que reproduce bajo forma de despliegue espacial, es el cambio en el tiempo, por tanto la translación de objetos que siempre reproduce como co-representación de diferentes estados espacio-temporales que se suceden. Dicho de otro modo: el *analogon* fotográfico no es un *analogon* del flujo perceptivo, contrariamente a la grabación cinematográfica o la grabación de video. Pero, paradójicamente, esa carencia de la imagen fotográfica, en consecuencia el hecho de que sólo pueda grabar el tiempo descomponiéndolo en momentos evanescentes, hace que su carga temporal sea

más fuerte. En efecto, en el caso de la imagen móvil, se recibe el desarrollo filmico como casi-flujo perceptivo actual. Esta presencia del tiempo vivido invade el espectador, aún cuando sabe «además» que lo que ve ahora ha ocurrido antaño (presupongo, claro está, que se trata de un documental). Esta captación mediante el *hic et nunc* de la imagen móvil cinematográfica (imagen que hay que diferenciar de la grabación de video, en la medida en que ésta última puede ser transmitida instantáneamente) anula pues, de algún modo, el desfase temporal. Todo el mundo conoce la célebre foto de un soldado vietcong a punto de ser ejecutado por un militar sudista. Es atroz, pero al menos, cuando la miramos, podemos defendernos de ella gracias a la distancia temporal provocada por la imagen móvil: esto ha ocurrido, luego definitivamente acabado ahora. Pero, existe también una grabación cinematográfica de la misma escena: por mucho que sepamos que, en ese caso, también se trata de la grabación de un acontecimiento pasado, cada vez que volvemos a ver ese trozo de película el presente nos pone un nudo en la garganta: el hombre que se desploma, la sangre que brota de un agujerito en la sien, perfectamente redondo, como el agua de una fuente. La imagen fotográfica abre la distancia temporal: hace surgir el tiempo como pasado, mientras que la imagen filmica, siempre una vez más, cierra el abismo y abre el tiempo como presencia⁵.

En la imagen inmóvil que es la fotografía, la distancia temporal nace del saber del *arché*, es decir, del hecho que sepamos que el icono es la retención visual de un instante espacio-temporal «real»: el tiempo fotográfico es, en primer lugar, el tiempo físico (el momento y la duración) de la formación de la impresión. La recepción se hace cargo de él en la medida en que abre la distancia temporal entre la retención visual del icono y la grabación indicial, distancia en la que el icono se afianza *en calidad de indicial*. En determinados contextos receptivos y en ciertas realizaciones de imágenes, el icono fotográfico puede de ese modo, más allá de cualquier tema, convertirse en el puro indicio del tiempo. En el cine, por el contrario, el tiempo toma posesión del propio icono móvil: así, un dibujo animado produce el mismo efecto de flujo perceptivo actual que un film «real», sin que por ello funcione como indicio del tiempo físico o humano⁶.

⁵ Para un análisis en términos psicoanalíticos de los problemas de la percepción del tiempo y del tiempo de la percepción, remito al bello libro de Metz (1977).

⁶ No habría que mezclar el problema de la indicialidad con el de la ficción. Un film de ficción sigue siendo indicial, no en relación con el universo representado, sino en relación con el universo de la representación: por ello volvemos a ver *Key Largo* entre otras para volver a ver a Humphrey Bogart o Lauren Bacall, luego, con una meta indicial. Por el contrario, el dibujo animado es de tipo no indicial: tiene que ver con la problemática de las imágenes de síntesis, cuyas realizaciones más recientes consiguen

Mientras que en la imagen móvil, la dimensión temporal es una función del icono, en la imagen fotográfica es una función de indicio. La imagen móvil (indicial o no) es *imagen en el tiempo*, la imagen inmóvil (a condición de que sea indicial) es *imagen del tiempo* (foto nº 4).

Este hecho explica por qué, en numerosos casos, y contrariamente a una idea preconcebida, la imagen fotográfica puede perfectamente prescindir de cualquier tematización temporal. Pensemos en las fotos de paisajes de bodegones, en las fotos de moda. Estos campos fotográficos, por razones muy diversas además, no dan lugar generalmente a una recepción temporalmente marcada. Es decir, que la distancia temporal puramente física entre el momento de la toma de la impresión y el de su recepción sólo es tomada en cuenta si puede ser traducida a *ruptura* en un tiempo vivido postulado. De ese modo, cuando nos encontramos frente a impregnantes estables, no animados además, por ejemplo paisajes, nada parece requerir una traducción así, y al mismo tiempo desaparece el aspecto temporal del indicio. En el caso de la foto de moda, se produce el mismo fenómeno gracias a las modalidades de recepción que hacen que lo que «importa» indicialmente, no sea el modelo humano sino el modelo de ropa, el espécimen. Nos detendremos más detalladamente sobre esta variabilidad de la imagen según contextos receptivos en el capítulo siguiente.

A esta especificidad del tiempo de la fotografía se añade la especificidad de su dimensión espacial. Como perspectiva, este espacio se organiza según un punto de fuga que, a su vez, proyecta un punto de vista virtual que puede servir para fijar el posicionamiento visual del receptor. Pero no pienso que el dispositivo de la perspectiva sea responsable por sí solo de la tendencia efectiva de los receptores en considerar la imagen fotográfica como asociada a una mirada subjetiva. Pues, si así fuera, el mismo fenómeno debería ocurrir con la pintura: ahora bien, para que una pintura sea considerada como materializadora del campo perceptivo de un sujeto, no basta con la simple organización según las leyes de la perspectiva. Deben añadirse a ellos procedimientos más específicos: así, en *El matrimonio Arnolfini*, Van Eyck utiliza la representación de un espejo donde se refleja el rostro del pintor, localizado imaginariamente en el punto desde donde parte la mirada del espectador; en cuanto a *Las Meninas* de Velázquez, sabemos mediante qué juego complejo de representaciones en espejo y centrado de las miradas (personajes representados) se alcanza la subjetivación⁷. En el caso de la imagen fotográfica, por

imitar perfectamente la imagen fotográfica (desde el punto de vista morfológico). En adelante, la propaganda política no necesitará recurrir a las tijeras: le bastará con presentar la imagen de síntesis como una imagen fotográfica.

⁷ Para más detalles, véase Foucault (1966), págs. 19-31.

el contrario, el saber del *arché* es el responsable, al menos en parte, de que se relacione la imagen fotográfica con una mirada correspondiente. Sin embargo, la perspectiva parece ser una condición necesaria, si no suficiente, para construir la imagen en campo casi perceptivo.

La subjetivación del espacio fotográfico no significa que el receptor lo identifica a la mirada del fotógrafo, sino que, más bien, lo determina como *motivado* por esa mirada: si la imagen como signo no es el indicio del fotógrafo, en cambio, como producto u obra, puede ser relacionada con una visión motivadora y dar lugar a preguntas referentes al porqué del indicio y el cómo del icono (aunque, en los logros más ejemplares, nos encontramos precisamente ante la incapacidad de separar los dos tipos de preguntas). Dicho de otro modo, el problema de la relación entre la imagen y su creador gana con no ser planteada en referencia al funcionamiento semiótico de la imagen: la tesis puede ser provocadora, pero tengo la esperanza de poderla hacer más plausible a medida que progrese el análisis.

De momento, me limitaré a un solo argumento: aquellos que quieren convertir la imagen en la realización del mensaje del fotógrafo están obligados a postular que está estructurada según una mirada semióticamente pertinente en el plano icónico, de tal manera que dicha estructuración se impone al receptor como «mensaje» que hay que descifrar. Esta tesis es absurda, aunque sólo sea porque si miro una fotografía nunca estoy «condenado a ver el mundo a través de los ojos del fotógrafo»: la imagen no es un mero dato que el receptor podría descifrar en una lectura puramente interna. Si es cierto que, en su substancia icónica, toda imagen fotográfica constituye un punto de vista específico sobre un campo fenomenal, no deja de ser menos cierto que la recepción de esta imagen trasciende el dato icónico según «vertientes» culturales e idiosincráticas que escapan a cualquier control por parte del emisor postulado: podemos neutralizar la espacialidad específica del punto de vista. ¿Hay algo más usual que observaciones de este tipo: «Ahí, sobre la imagen, no se ve muy bien, pero en realidad...etc.»? Es decir, que precisamente anulamos lo que se supone que funciona como materialización específica de un mensaje específico. En consecuencia, aunque el fotógrafo hubiera querido dar un significado particular al conjunto de los rasgos de su imagen, esa intencionalidad no resultaría eficiente en el plano del funcionamiento semiótico efectivo. La recepción de la imagen como campo casi perceptivo no es la recepción de un mensaje, sino la de una visión correspondiente, eventualmente, a una mirada motivadora.

3. EL «REPRESENTAMEN», EL INTERPRETANTE Y EL OBJETO

¿Cómo armonizar la temporalidad y la espacialidad por una parte, la iconicidad y la indicialidad por otra? Ya hemos visto que no existe relación unívoca entre la indicialidad y la tematización temporal, tampoco, en consecuencia, entre la iconicidad y la tematización espacial (aunque exista lo que podemos llamar afinidades electivas). La ausencia de una relación unívoca se debe, en primer lugar, al hecho de que las dos parejas intervengan en polos diferentes del signo fotográfico. Para comprenderlo, hay que recurrir de nuevo a la distinción peirciana entre *representamen*, interpretante y objeto. Es evidente que, para acceder a la imagen fotográfica, debemos captarla a tres niveles. Ahora bien, la problemática de la indicialidad y de la iconicidad atañe a la cuestión de la naturaleza del *representamen*, mientras que el binomio temporalidad/espacialidad, en calidad de modalización específica de la imagen como signo de existencia, interviene en el plano del interpretante, es decir, del receptor, el único capaz de integrar la imagen en un horizonte temporal específico, el suyo. Podemos ir más lejos: el binomio temporalidad/espacialidad es, en cierta manera, un «falso» binomio: todo acto de recepción de una imagen fotográfica implica su inserción en el horizonte temporal y espacial del receptor, puesto que ya hemos visto que el signo fotográfico sólo existe en calidad de signo receptivo. De ahí que no haya que considerar la temporalidad y la espacialidad como formando un binomio oposicional: mejor sería decir que, de acuerdo con configuraciones específicas por parte del *representamen* y del objeto, la recepción pasa por la tematización, ya sea de una ruptura, ya de una continuidad temporal, por consiguiente por una construcción del espacio icónico como campo casi perceptivo no reiterable o, por el contrario, reiterable.

En lo que se refiere al polo del objeto, hay que distinguir los casos en que remitimos la imagen a entidades o a estados de hecho. Además, nos encontramos frente a esta distinción en los actos de lenguaje en los que nos puede ocurrir que describamos el «contenido» de las imágenes. Si se nos pide que describamos una foto de paisaje y después un cliché de un suceso, cambiamos literalmente de universo de referencia pasando de la primera al segundo. Podríamos decir, parafraseando a Carnap, que cambiamos de base descriptiva: en el primer caso operamos en un universo de entidades, mientras que en el segundo consideramos acontecimientos, acciones y reacciones. Así, en un contexto de «prueba» fotográfica, distinguiremos entre la «prueba» de la existencia de una entidad, y la de la circuns-

tancia de un acontecimiento. La causa de esta distinción categorial se encuentra en distinciones correspondientes que operan en nuestras descripciones de acontecimientos perceptivos. Pero tenemos la impresión que la imagen fotográfica acentúa esta distinción: la continuidad de la vida perceptiva hace que las fronteras entre entidades y acontecimientos se hagan muy móviles, mientras que la discontinuidad de la imagen fotográfica, su carácter de imagen instantánea, fijan los dos polos en una oposición más nítida. En un paisaje fotográfico de Adams, tenemos la impresión de que «nunca pasará ya nada más». A la inversa, la dinámica actancial de un suceso fotografiado por Weegee eterniza gesticulaciones, y ya no dará nunca más a sus actores la posibilidad de volverse a centrar en una presencia apacible. Es necesario observar que estas distinciones sólo tienen pertinencia en el plano del *analogon* icónico, y que no les corresponde ninguna diferencia en el plano del *arché*: como toma de impresión, una fotografía de paisaje no es menos un acontecimiento espacio-temporal que la instantánea de un suceso. Pienso que es inútil añadir que las distinciones no están relacionadas de manera unívoca a determinados tipos de imágenes, sino que corresponden a afinidades electivas, cuyas motivaciones trascienden el campo de la fotografía. Nadie impide que un fotógrafo paisajista, por ejemplo, vaya en contra de esas afinidades electivas (a las que pronto acaban por corresponder estereotipos compositivos): puede sustituir el encuadre centrípeto clásico por un encuadre centrífugo que interfiera la plenitud del campo perceptivo, puede introducir señales de la temporalidad «meteorológica» (el viento que nubla las hojas, la sombra de una nube que cubre una llanura, etc.), o, más interesante todavía, puede intentar introducir la apariencia y el *tempo* de la foto de reportajes, y así sucesivamente. Pero si estos intentos enganchan la mirada y nos conducen a ver la foto de paisaje de otro modo, es porque nos parecen marcados, como yendo a contracorriente de las afinidades electivas culturalmente arraigadas.

Cuando abordamos la imagen fotográfica desde el punto de vista de su alcance semiótico, hay que tener en cuenta el hecho que ésta siempre se constituye mediante la combinación de las tres dimensiones que son el *representamen*, el interpretante y el objeto. Con el fin

⁸ De ese modo, Hamish Fulton (1978) intenta construir imágenes de paisajes que aparecen unidas al cuerpo del fotógrafo en marcha y que, por consiguiente, no esconden su génesis material, cuando la fotografía de paisaje clásico privilegia la mirada desencarnada, el punto de vista divino que domina la realidad realizando así la integración compositiva unificante y totalizante. El paisaje fotográfico tradicional, y más aún el bodegón fotográfico, se inspiran de una problemática pictórica, como podríamos demostrar comparando los procedimientos compositivos de los fotógrafos paisajistas con los de los paisajes pictóricos clásicos o, más a menudo, académicos.

de delimitar el campo de los posibles semióticos, se puede intentar establecer un cuadro con tres ejes. Además, como ya hemos distinguido una polaridad dual en cada uno de los tres términos, cada entrada deberá ser doble de hecho, según el carácter dominante de uno u otro de los dos polos. Un cuadro así no distinguirá tipos de imágenes estrictamente delimitadas (de todos modos, la empresa me parece irrealizable y sin interés), pero sí constituirá un modelo simplificado del campo tensional que motiva la construcción de la imagen fotográfica en la multiplicidad de sus figuras pragmáticas. Doy un nombre a cada una de las posibilidades abiertas por el cuadro que intentara circunscribir la especificidad semiótica del signo fotográfico correspondiente (y que siempre es la resultante de un «cruce» de tres factores):

		interpretante	
objeto	Entidades	Temporalidad (+) Espacialidad (-)	Espacialidad (+) Temporalidad (-)
re p r e s e n t a m e n	Índice (+) Icono (-)	Señal	Descripción
	Icono (+) Índice (-)	Recuerdo	Testimonio

Cada una de las ocho casillas crea una dinámica receptiva específica, definida sobre todo desde un punto de vista funcional. De ese modo, la señal, el protocolo de experiencia, la descripción y el testimonio se caracterizan los cuatro por un predominio de la función indicial. Pero se diferencian por la categorización de su objeto y por la importancia respectiva concedida al *arché* temporal de la señal o,

por el contrario, a su organización espacial. El recuerdo, la rememoración, la presentación y la mostración se caracterizan por un predominio de la función icónica: en el recuerdo y la rememoración, este predominio está ligado a la función reflexiva de la imagen (en relación con el receptor), por tanto a su redundancia al menos parcial, mientras que en la representación y la mostración la función indicial está destruida, ya sea por la función ilustrativa, ya por la autotelia* icónica. A primera vista, puede que ciertas distribuciones parezcan plantear problemas, por ejemplo el hecho de subsumir la fotografía de reportaje bajo el predominio de la función espacial más que la de la temporal. Pero, sólo más adelante entraré en el detalle de la clasificación. De manera que debo rogar al lector que la acepte tal cual de momento, a la espera de una explicación ulterior de mis preferencias, al igual que de una explicación más concreta de las diferentes dinámicas.

Ahora, sólo me ocuparé de los cuatro rectángulos delimitados por la naturaleza del *representamen* y por el horizonte temporal y espacial del interpretante; dejando de lado los triángulos inscritos, es decir, la categorización por entidades o por estados de hecho. En cada uno de los rectángulos, se plantea, en efecto, una cuestión crucial referente a la descripción general del signo fotográfico.

De esa manera, el campo delimitado por el predominio de la función indicial y de la fijación temporal plantea la cuestión de la *información* fotográfica y de sus relaciones con la información cibernética: el predominio de la función indicial unida a la de la función temporal coloca la dinámica receptiva en el lugar más cercano de la problemática del *arché*; se trata pues, de saber cuál es la naturaleza de la información fotográfica conseguida en ese punto, y a qué se puede referir la función de «prueba» que desempeña en la señal y el protocolo experimental.

Un segundo problema, unido además al primero, se plantea en la casilla de la descripción y del testimonio: se trata de la cuestión de la «objetividad» fotográfica. La manera en sí con la que se plantea el problema de la «objetividad» depende de la respuesta aportada a la cuestión de saber a qué se refiere la «prueba» fotográfica. La señal y el protocolo de experiencia no suponen necesariamente una recepción analógica, pero se acomodan muy bien a un análisis físico-químico, cuantitativo y discontinuo. A la inversa, el estatuto informacional de la descripción y del testimonio depende estrechamente de la función analógica, de sus fuerzas y de sus debilidades. En segundo término, se reconocerá la distinción entre la imagen fotónica y la imagen fotográfica canónica.

* N. de la T.: Autotelia alude a la calidad del ser que puede determinar por sí mismo el fin de sus actos.

La existencia de lo que llamamos la «foto de recuerdo», al igual que la utilización de la imagen fotográfica para recordar acontecimientos, nos permiten tocar con el dedo la importancia del saber lateral en el funcionamiento de la imagen como *signo referencial identificante*. La cuestión estribará en saber bajo qué condiciones la información referencial virtualmente transmitida por una imagen puede ser «tratada» por el receptor, es decir, puede dar lugar a determinadas identificaciones.

Finalmente, la presentación y la mostración icónicas, caracterizadas por el predominio conjunto de la función icónica y del horizonte espacial, nos llevan al otro extremo de la señal y del protocolo de experiencia. Se neutraliza en gran parte la función indicial, y el componente icónico-figurativo es el que adquiere ventajas: por consiguiente, nos plantearemos la cuestión de saber si un *mensaje* puede estar ligado a esa hegemonía icónica.

La continuación del presente capítulo está dedicado a estas cuatro cuestiones: su discusión nos permitirá quizá comprender mejor el estatuto de la analogía icónica como materialización de la información fotográfica indicial.

4. INFORMACIÓN FOTGRÁFICA Y CÓDIGO CIBERNÉTICO

He insistido desde el primer capítulo sobre el hecho de que hay que distinguir entre la información transmitida por la fotografía canónica y la transmitida por la imagen fotónica. Al mismo tiempo, hay que distinguir la recepción analógica de la recepción cibernética.

La tentación de abordar la cuestión de la información analógica desde una perspectiva cibernética es grande. Por una parte, es innegable que en cuanto a la materialización de la imagen fotográfica se refiere, nos encontramos frente a una codificación binaria continua: los granos haluros *no* existen en dos estados, sensibilizados o no, y la trama de la imagen no es otra cosa que una serie de *bits*, de ahí, evidentemente, su facilidad de traducción al sistema binario de las imágenes digitales. Además, un acercamiento cibernético tendría la ventaja de permitir una cuantificación de la información fotográfica, imposible de conseguir en el plano analógico.

Pero pienso que hay que negarse a caer en la tentación. Y para ello, primero hay que distinguir entre la teoría cibernética en el estricto sentido de la palabra, teoría que estudia los sistemas físicos, y los diferentes refritos de la teoría de la información que pretenden trasladar el modelo físico al plano de la información humana intersubjetiva.

Cuando se aborda la imagen en el plano de su estructura fotónica, se puede describir y analizar mediante el modelo cibernético: en

efecto, la imagen fotónica puede ser estudiada como sistema cerrado, canal de información cuyo *input* (la irradiación luminosa) y *output* (la impresión formada por los granos de plata transformados) pueden ser cuantificados y puestos en ecuación. Del mismo modo, se puede estudiar como codificación informacional cibernética, es decir, como codificación energética definida por la discontinuidad de los cuantos de energía que constituyen el «mensaje» fotónico: la irradiación cuya fuente es el objeto impreso en sí (fotografía espectral de las estrellas, por ejemplo). En este punto, pero en este punto únicamente, la imagen fotográfica puede ser estudiada desde una perspectiva matemática, ya que acepta como límite ideal el canal determinista, respectivamente el canal sin ruido, como ya lo hemos visto, el concepto de imagen biunívoca⁹.

Por el contrario, recuerdo que esta definición no puede ser aplicada al plano de la imagen fotónica: aunque estrictamente hablando, la imagen fotográfica no es más que un conjunto de informaciones físicas sobre la superficie molecular de los cuerpos, no es ésta la información de la que tratamos en el plano analógico. Del mismo modo, no tratamos de la información cibernética digitalizada y discontinua, sino de la información analógica que implica formas continuas y globales. No niego que la cantidad de información analógica depende de la cantidad de información cibernética, pero esta dependencia cuantitativa sólo es pertinente como relación entre la información analógica y su *materialización* física (en consecuencia, no hay traducción posible entre dos sistemas informacionales que podrían ser lógicamente equivalentes). La relación entre la imagen fotónica y la imagen fotográfica, como relación entre dos sistemas informacionales, sólo es pertinente cuando se plantea la cuestión de la prueba fotográfica: volveré sobre ese punto cuando trate la «objetividad».

Las teorías de la información pretenden sin embargo que se puede extrapolar a partir del modelo físico sobre los intercambios comunicacionales humanos. Así, A. Moles define la comunicación como una

transferencia por canales naturales o artificiales de un fragmento de aspectos del mundo, colocado en un lugar y a una época dados, hacia otro lugar y otra época para influir en el ser o el organismo receptor en el desarrollo de sus comportamientos¹⁰.

⁹ Para una exposición de los conceptos cibernéticos, véase Sayre (1976), página 31 y ss., pese a su molesta tendencia a la generalización intempestiva que parece resultar de su ambición «filosófica».

¹⁰ Moles (1981), pág. 5.

Moles afirma que partiendo de esta definición es posible cuantificar la información humana y, entre otras cosas, la información fotográfica. Esto presupone implícitamente que es posible reducir la información fotográfica a la información fotónica, presuposición que me parece falsa.

Pero admitamos provisionalmente la posibilidad de tal reducción. En ese caso, la definición de la comunicación ya no es válida. En efecto, Moles la define explícitamente como procedente de una intencionalidad emisora: ahora bien, si la información fotográfica es reducible a la información fotónica, escapa a cualquier codificación intencional, ya que sería evidentemente absurdo admitir que el fotógrafo es capaz de codificar la imagen fotónica. Así que, si seguimos con la lógica de Moles, o tenemos que admitir que la información fotográfica no es reducible a la información fotónica, o tenemos que cambiar la definición de la comunicación. Pero debemos ir más lejos y rechazar a la vez la empresa de reducción y la definición de la comunicación. Cuando Moles aborda la comunicación visual, nos da la definición siguiente: «Las imágenes visuales sirven para asegurar una comunicación entre el observador, o el creador de esa escena (= una escena real o mental), y un usuario eventual, con vistas a condicionar u organizar las acciones ulteriores de éste último»¹¹. Consecuentemente, no sólo postula una intencionalidad comunicacional, sino un objetivo muy específico para ésta: condicionar u organizar las acciones ulteriores del receptor. Pero no es necesario ser muy competente para darse uno cuenta de que existen numerosas imágenes que circulan en el entretejido social sin que se pueda postular un objetivo comunicacional por parte de su autor. Pensemos, por ejemplo, en los retratos de prostitutas de Storyville realizadas por Bellocq: su función era enteramente privada y no pretendían en absoluto «condicionar u organizar» las acciones de nadie. Sin embargo, por una casualidad afortunada o desafortunada, estas imágenes han entrado en el circuito social: a partir de ese momento, les corresponde, sin lugar a dudas, un objetivo intencional pero no es el de su autor, y no está claro que siempre sea comunicacional.

Esto me conduce a un último punto referente a la imagen fotográfica canónica, a saber, la necesidad de diferenciar la información del mensaje intencional. La información fotográfica es esencialmente de tipo indicial y como tal, al menos es lo que deseo haber demostrado anteriormente, debe ser definida como hecho receptivo que instituye una relación referencia entre la imagen y su impregnante. La relación de intencionalidad emisora no interviene en ello, o más bien, es totalmente optativa y no es transmisible por la imagen. Otra

¹¹ *Ibid.*, pág. 112. Yo subrayo.

cosa es el mensaje que, contrariamente a la información, debe ser definido por parte del emisor: constituye un acto comunicacional intencionalmente emitido como tal y dirigido hacia un receptor que supuestamente puede comprender su significado. El mensaje no sólo transmite información, «quiere decir algo», posee un significado. Implica siempre lo que Grice llama un significado no natural, es decir, un significado que tan sólo es transmitido si el receptor se da cuenta que el emisor tiene intención de transmitírselo¹². Significar intencionalmente es significar mediante el reconocimiento por parte del receptor de la intención que se tiene de significar; tener la intención de significarlo, es tener la intención de significarlo mediante el reconocimiento de esta intención¹³. O, por citar a Searle:

...la comunicación humana tiene algunas propiedades extraordinarias que no comparten la mayoría de los demás tipos de comportamiento humano. Una de las más extraordinarias es la siguiente: si intento decir algo a alguien, entonces (habiendo satisfecho ciertas condiciones) en cuanto reconoce que intento decirle algo y lo que intento decirle, he logrado decírselo. Además, hasta que no reconoce que intento decirle algo y que intento decírselo, no logro decírselo completamente¹⁴.

El mensaje es un proceso mucho más complejo que la recolección de informaciones, ya que no sólo exige la existencia de una intención de significar, sino también el reconocimiento por parte del receptor del hecho de esa intención y de su objetivo específico. La noción misma de mensaje (humano) está ligada de manera indisoluble al lenguaje. Querer transmitir un mensaje con la ayuda de otros signos siempre plantea problemas más o menos importantes. Esto es aparente en todos los signos cuya relación con el objeto es del tipo de la manifestación, y que por eso mismo peligran con destruir el eventual mensaje, a menos que la manifestación sea una mostración completamente codificada, es decir, en realidad, traducible a mensajes lingüísticos. Ya lo he dicho, el abismo entre una imagen analógica y un enunciado verbal es tal que la aceptación misma de una definición general del signo que los englobe ambos plantea, sin duda alguna, más problemas que los que resuelve, aunque sólo sea porque nos lleva a buscar un fundamento a actos que son profundamente irreducibles los unos a los otros. En todo caso, en el momento de la discusión sobre el eventual estatuto del mensaje de la imagen fotográfica, habrá que recordar esta triple limitación: emisión

¹² Véase a propósito de esto Recanati (1979), pág. 177.

¹³ *Ibid.*, pág. 178.

¹⁴ Searle (1972), citado por Recanati, *op. cit.*, pág. 178.

intencional, reconocimiento del hecho de esa intención como siendo del tipo de un «querer decir», y re-conocimiento de lo que se pretende en el «querer decir». A eso se añade una limitación propia a la naturaleza indirecta de ese «querer decir» eventual: capacidad de *traducir* lo que la imagen muestra como soporte de un significado que en ella habría sido depositado por el creador de la imagen. Ninguna de estas limitaciones interviene en el plano de la definición puramente informacional de la imagen, ya sea ésta comprendida indicialmente (relación de referencia) ya icónicamente (reconocimiento de las formas intramundanas), puesto que esta información es transmitida por una manifestación visual analógica que el receptor construye como siendo del tipo de una información casi perceptiva.

5. DE LA «OBJETIVIDAD»

La imagen fotográfica transmite una información casi perceptiva. Pero, ¿cuál es el estatuto empírico de esa información? Para intentar responder a esta pregunta, lo más fácil es referirse a la foto de prensa, es decir, a la utilización de la imagen fotográfica para transmitir informaciones con un estatuto de testimonios visuales. Aquí, se considera frecuentemente que la imagen posee la función de una «prueba» para el conjunto de informaciones verbales que la acompañan: «Miren esta foto: demuestra que ha ocurrido (que ocurrió) tal y como lo he dicho». Claro está, sabemos perfectamente que, en cierto número de casos, la imagen no tiene la menor relación con el mensaje verbal de la que se supone ser la «prueba»: es una ilustración plausible, sacada a menudo de un contexto totalmente diferente de aquel al que se refiere el mensaje verbal.

Hay que ver que lo que está en juego aquí *no* es la relación entre la imagen y su impregnante, sino la que existe entre la imagen y una afirmación verbal identificadora. Si no tenemos en cuenta esta distinción crucial, caemos en el falso debate de la «objetividad» de la imagen fotográfica.

Es un falso debate, pero al que corresponde un problema muy real: debido al saber del *arché*, toda imagen fotográfica es, de cierta manera, auto-autentificante; al mismo tiempo, esta auto-autenticación es compatible con identificaciones e interpretaciones completamente erróneas referentes al impregnante (por muy accidentales o voluntarios que sean estos errores). La posibilidad de errores voluntarios, es decir, de manipulaciones, es lo que más ha llamado la atención de los reporteros gráficos, puesto que ilustra muy bien la fragilidad de sus testimonios. De ese modo, Gisèle Freund denuncia la falta de «objetividad» de la imagen fotográfica: «La objetividad de la imagen no es más que una ilusión. Los comentarios al pie pueden cambiar su

significado del todo al todo»¹⁵. Y, para demostrar su justo juicio, da varios ejemplos sacados de su propia experiencia periodística. Puede ser útil analizar uno de ellos de manera más detallada:

Antes de la guerra, la compra-venta de títulos en la Bolsa de París se hacía todavía al aire libre, bajo las arcadas. Un día, estaba haciendo allí una serie de fotos, tomando como punto de mira un agente de cambio. Unas veces sonriente, otras con aspecto angustiado, secando su rostro redondo, exhortaba a la gente con grandes gestos. Mandé estas fotos a varias revistas europeas bajo el título anodino: *Instantáneas de la Bolsa de París*. Algún tiempo después, recibí recortes de un periódico belga, y cuál no fue mi sorpresa cuando descubrí mis fotos con un titular que decía: *Alza en la Bolsa de París, las acciones alcanzan precios fabulosos*. Gracias a los subtítulos ingeniosos, mi inocente y pequeño reportaje adquiría el sentido de un acontecimiento financiero. Mi sorpresa rozó el sofoco cuando, días más tarde, encontré las mismas fotos en un diario alemán con el título, esta vez, de *Pánico en la Bolsa de París, fortunas se derrumban, miles de personas arruinadas*. Mis imágenes ilustraban perfectamente la desesperación del vendedor y el desasosiego del especulador arruinándose. Era evidente que cada publicación había dado a mis fotos un sentido diametralmente opuesto, correspondiente a sus intenciones políticas¹⁶.

De entrada, se impone una primera observación: como ya he dicho, toda la discusión en torno a la «objetividad» parece presuponer que deberíamos poder esperarnos que la imagen fotográfica funcione como «prueba» de su impregnante. Es evidente que esto es imposible por dos razones al menos. Por una parte, cualquier «prueba» es pertinente únicamente en relación con una teoría y un corpus de hipótesis explícitas, y más concretamente, en el marco de una experiencia cuyos diferentes parámetros sean controlados por el experimentador. Es inútil decir que ni el fotógrafo ni el receptor actúan en el marco de limitaciones tan concretas. En segundo lugar, la imagen fotográfica sólo puede ser una prueba en el plano fotónico, ya que es el único plano en el que podemos establecer realmente una relación cuantificable, que se puede calcular, entre el impregnante y la impresión. Además, ambas razones están relacionadas: precisamente porque la interacción es cuantificable y se puede calcular en el plano fotónico, es por lo que podemos pensar en términos de prueba, contrariamente a lo que ocurre en el plano de la

¹⁵ Freund (1974), pág. 155.

¹⁶ Freund, *op. cit.* Véase también págs. 156-157 y 173, para otros ejemplos que van en el mismo sentido.

fotografía canónica: El testimonio fotográfico no pretende demostrar una relación energética cuantificable entre los puntos imágenes y los puntos físicos correspondientes: quiere transmitir una visión casi perceptiva referente a un estado de hecho o una entidad del universo perceptivo correspondiente a un estado de hecho o una entidad del universo perceptivo humano. Dicho de otro modo, su objetivo no sólo no concierne la imagen fotónica sino que trasciende.

Cuando se analiza el ejemplo más detalladamente, observamos que no se refiere sólo al problema de la imagen, sino también al del saber del fotógrafo acerca de la situación impresa, así como el de la identificación verbal realizada por los receptores. Pienso que, por no saber distinguir claramente estas instancias, es por lo que Gisèle Freund ha llegado a acusar la imagen de no ser «objetiva».

La confusión más aparente es la que existe entre la imagen y el saber del fotógrafo, es decir, entre una información casi perceptiva y un acto verbal asertivo (implícito o, cuando la foto lleva comentario, explícito). Esta no distinción entre la imagen y su interpretación identificadora se basa en una confusión todavía más fundamental: la que existe entre el acto perceptivo y su interpretación, confusión que transforma el universo de la percepción sensible en catálogo nominativo. Pero el árbol que veo no lleva la pancarta donde está escrito que es un árbol y qué árbol es. Pasa lo mismo con la imagen analógica de un árbol: no me dice de qué es la imagen. Por consiguiente, hablar de la «objetividad» de una imagen fotográfica no tiene más sentido que hablar de la «objetividad» de un árbol. Si nos empeñamos en conservar la palabra «objetividad», hay que saber al menos a qué se puede (eventualmente) aplicar: a la interpretación de la realidad, a la interpretación de la imagen. Olvidamos con demasiada frecuencia que ver una imagen fotográfica de un árbol tiene mucho más que ver con el hecho de ver un árbol que con el de leer o redactar una descripción de ese mismo árbol.

Sólo la descripción puede ser llamada objetiva o no, mientras que el árbol sólo se puede percibir bien o mal; en cuanto a la imagen fotográfica, sólo puede salir bien o mal (se puede ver el árbol bien o mal), con la condición de que no sea manipulada. Cuando se dice que una imagen puede engañar, no siempre se distingue según qué modalidades lo puede hacer: me puede engañar porque está «enmascarada» (se presenta como una imagen fotográfica canónica, mientras que de hecho no obedece a las normas comunicacionales de esa imagen), me puede «engañar» porque no ha salido bien (del mismo modo que puedo equivocarme cuando las condiciones de la percepción son desfavorables) y me puede engañar porque la interpreto mal (o porque aquel que me propone su interpretación lo interpreta mal). Ahora bien, este último «engaño», que es el que interesa a G. Freund, no es en nada obra de la imagen: en realidad, es el in-

terprete el que se equivoca (o que pretende engañar a otro intérprete). La identificación asertiva es una actividad de enjuiciamiento del intérprete y no una «cualidad» intrínseca de la imagen: «El indicio no afirma nada; sólo dice: ¡ahí!»¹⁷.

La confusión entre la imagen y la interpretación identificadora (luego, el saber lateral) conduce a una falta de diferenciación entre el acto interpretativo del fotógrafo y el del receptor. Así, Gisèle Freund se siente decepcionada porque esperaba que su saber sobre la situación de la Bolsa fuese transmitido por la imagen al receptor. Este saber es doble: por una parte, constituye una extrapolación globalizadora a partir de la coyuntura espacio-temporal en forma de imagen, por otra, está orientado en función de un objetivo específico, el del testimonio. Ahora bien, si el saber y el objetivo pueden en efecto motivar la toma de la impresión, no por ello nunca son transmitidos en la imagen: ésta no es ni su «ilustración» ni su «codificación comunicacional». El intérprete, aunque lo quisiera, no sabría «dar con» el saber lateral y la intencionalidad del fotógrafo, sea cual fuere el esfuerzo puesto en escrutar la imagen. El saber referente al estado de hecho impreso le debe ser proporcionado por añadidura (al lado de la imagen), si de entrada no dispone ya de él. En cuanto a la intencionalidad, a no ser que sea codificada mediante estereotipos visuales o comunicada verbalmente, sólo puede dar lugar a una reconstrucción hipotética a partir del contexto de percepción.

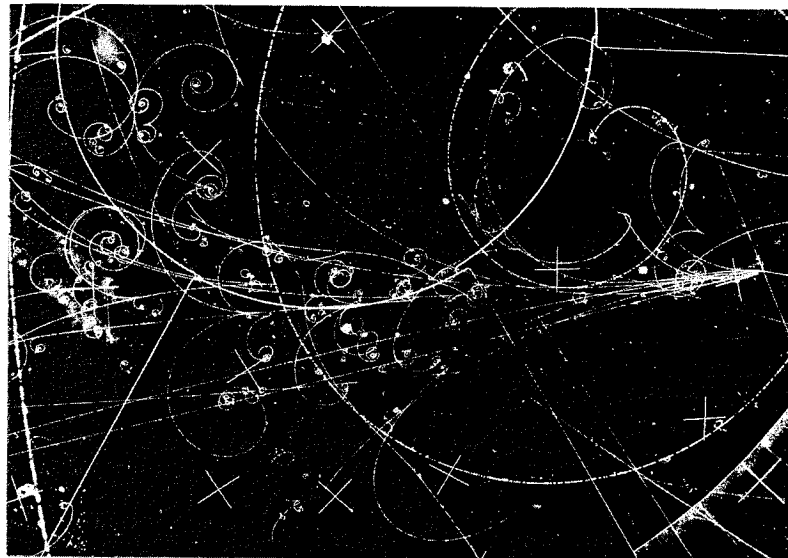
Si bien se puede lamentar la confusión, no por ello deja de ser comprensible. De alguna manera, el estatuto mismo de dispositivo fotográfico invita a ello: la imagen que produce es, debido al *arché*, auto-autentificadora; pero, al mismo tiempo, su producción está «humanamente» motivada, es decir, que su propia existencia obedece a una finalidad interpretativa y, en el caso de la fotografía de testimonio, comunicacional. Ahora bien, la auto-autenticación pertenece únicamente al estatuto «epistemológico» de la imagen como campo casi perceptivo, y no a la información analógicamente transmitida: interviene en el plano de la función indicial (para ser concreto: es su consecuencia), pero no podría garantizar la adecuación de la interpretación receptiva de la información analógica ni en el plano de las formas intra-mundanas, ni en el plano de la remisión de estas formas a un estado de hecho particular postulado como real. Dicho de otro modo, la fuerza auto-autentificadora de la imagen fotográfica no es una función de la imagen sino una función del saber del *arché*: corresponde al estatuto de la información analógica, y no a su interpretación. Pero, como no hay más información que la interpretada, la confusión de ambos aspectos parece inevitable. Así es como el fotó-

¹⁷ Peirce (1978), pág. 144 (= 1931¹, 1960², 3.361).

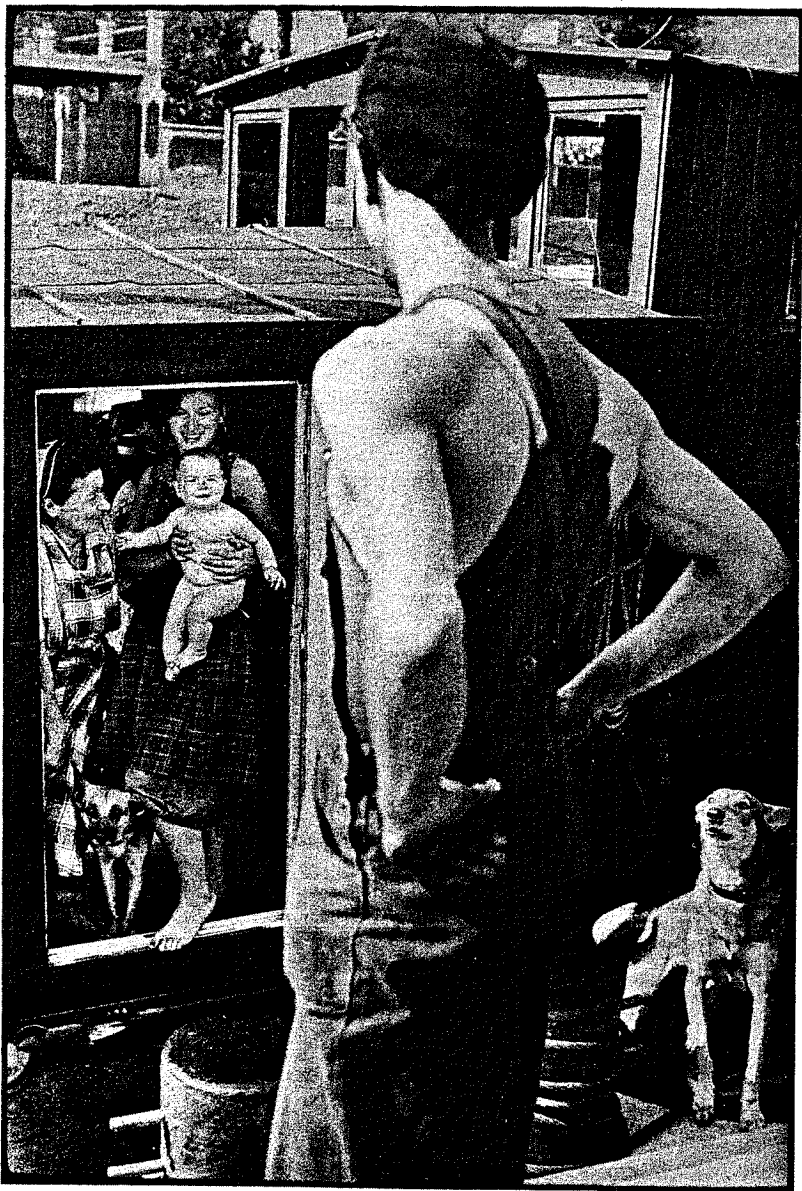
grafo trabaja espontáneamente, identificando la imagen a su constelación motivadora. De la misma manera, el receptor identifica la imagen a su interpretación receptiva. Ambas actividades, la del productor y la del receptor, con frecuencia poco tienen que ver la una con la otra. Pero como la imagen no transmite la constelación motivadora del fotógrafo, todo el mundo se adapta bien a ello, salvo cuando, con motivo de un *feed-back* comunicacional, se abre el abismo: de repente nos damos cuenta con estupefacción de la maleabilidad interpretativa de la imagen, aunque sólo sea indicial.

La tentación del postulado comunicacional también puede ser descrito de otra manera. En la medida en que la imagen fotográfica se propone como visión casi perceptiva, tenemos tendencia a suponer que tiene un poder informacional tan grande como el de la percepción. De hecho, es inconmensurablemente más pobre. Por una parte, es inmóvil: está condenada por tanto a manifestar coyunturas espacio-temporales instantáneas que dejan ampliamente indeterminada su interpretación en términos de situaciones complejas. Por otra, es pura y simplemente una imagen no ligada a *stimuli* otros que los visuales. Por fin, diferencia fundamental: no tiene memoria, y, para tratarla el receptor debe integrarla en *su propio* universo interpretativo ya que sólo en ese universo puede ser transformada en testimonio de una situación compleja.

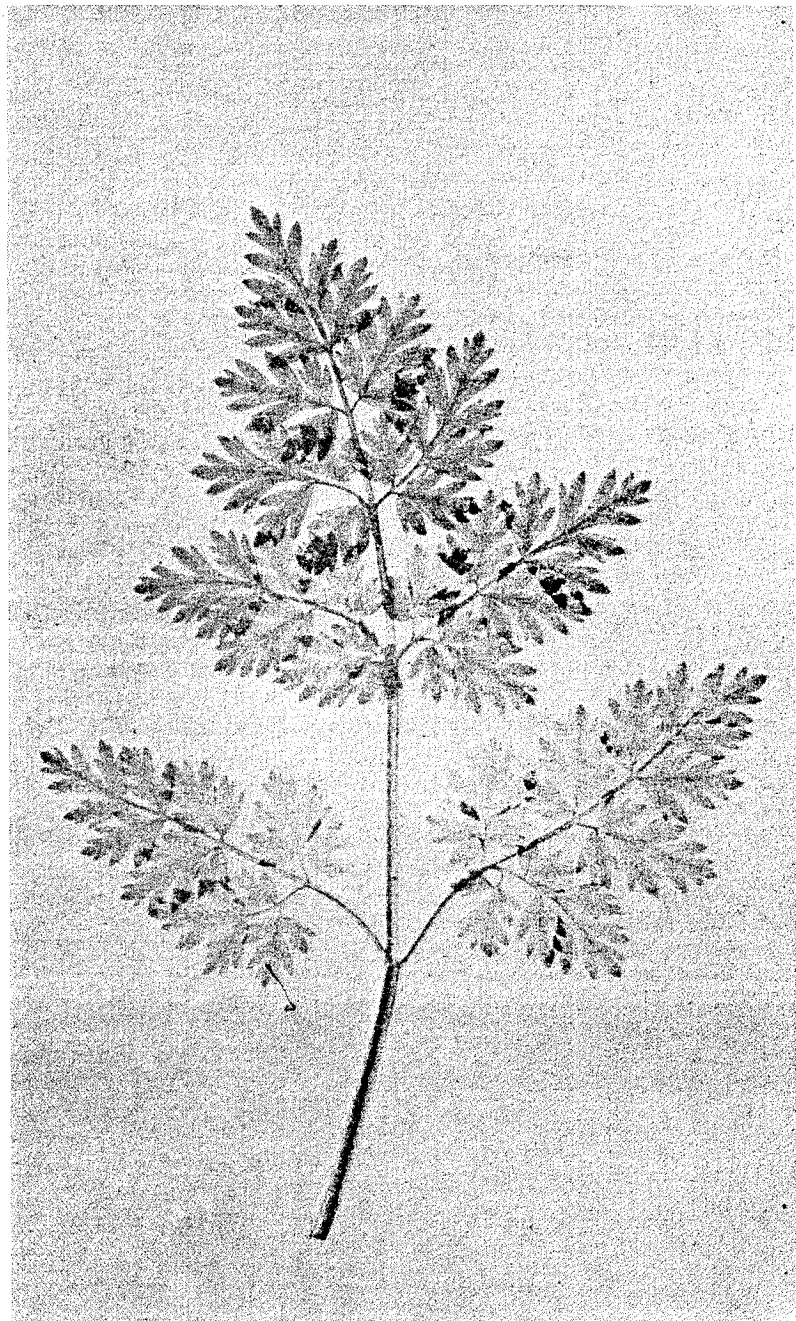
En resumen, se puede decir que la discusión en torno a la «objetividad» mezcla dos problemas. En primer lugar, se trata del postulado atribuido al receptor, según el cual la imagen corresponde a un acontecimiento real: es lo que llamo la *tesis de existencia*. Es previa a cualquier recepción de la imagen en su especificidad fotográfica. El otro problema es el de las aserciones interpretativas referentes a la substancia icónica, y más concretamente a la identificación del estado de hecho o de la entidad impresas. Ver una imagen fotográfica no se puede reducir a un conjunto de enunciados asertivos, se trate de descripciones indefinidas o definidas. Para una actividad interpretativa de ese tipo, la interpretación es esencialmente contextual y debe ser situada en relación con las diferentes dinámicas receptoras, como veremos más adelante. Por consiguiente, diremos que la tesis de existencia determina el tipo de aserciones descriptivas que pueden ser recibidas como siendo del tipo de aserciones referenciales. Esto significa que *si* el contexto receptivo exige una interpretación identificadora de la imagen, ésta será del tipo de una aserción referencial. Pero muchos contextos receptivos no exigen tal interpretación, sin que por ello se neutralice la tesis de existencia. Dicho de otra manera: la «objetividad» de la fotografía está ligada a la tesis de existencia, su «subjetividad» a la interpretación.



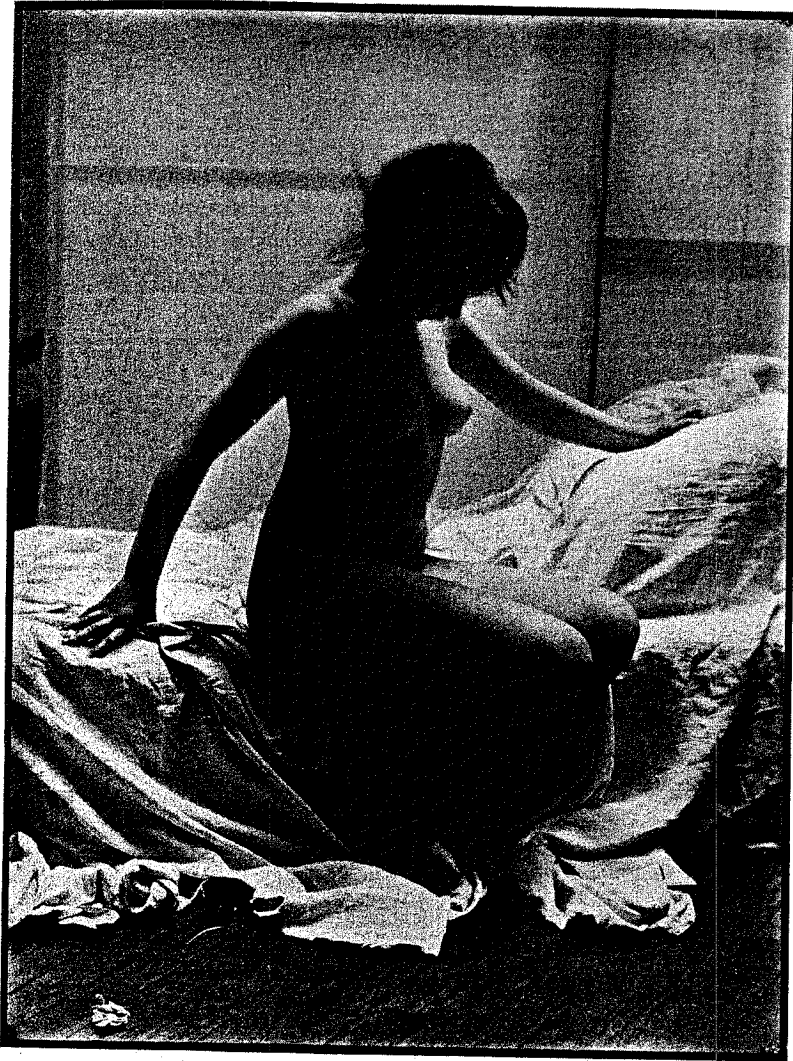
1



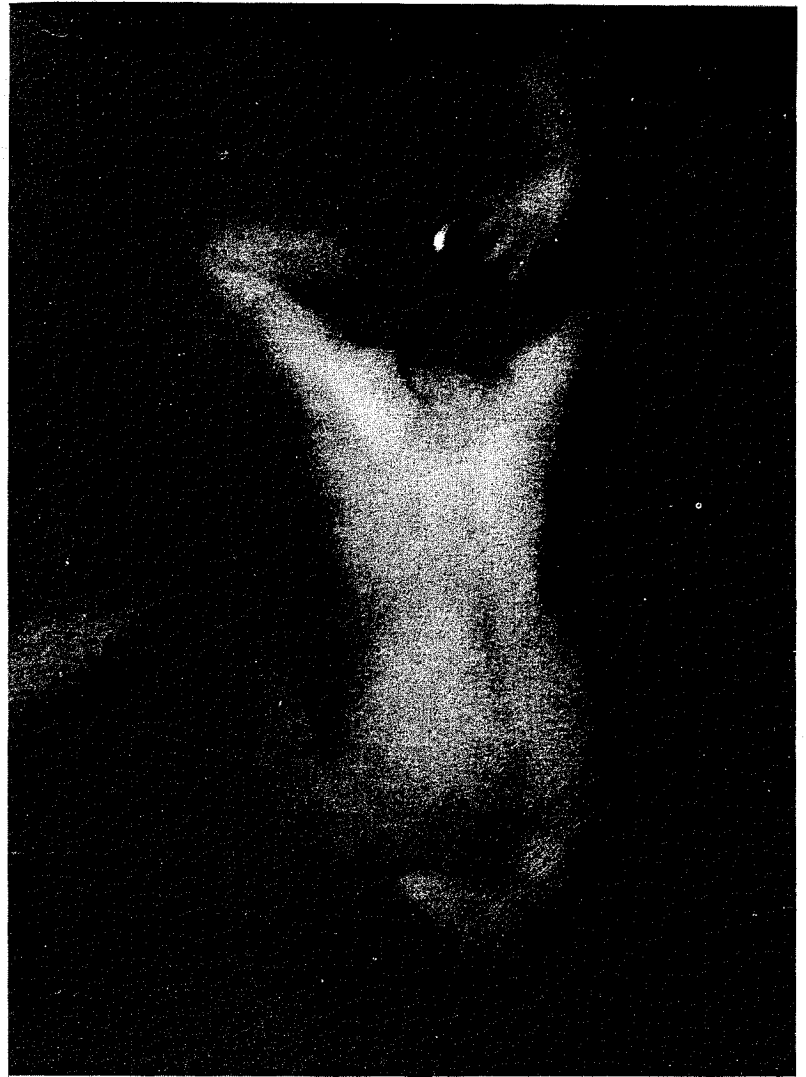
2



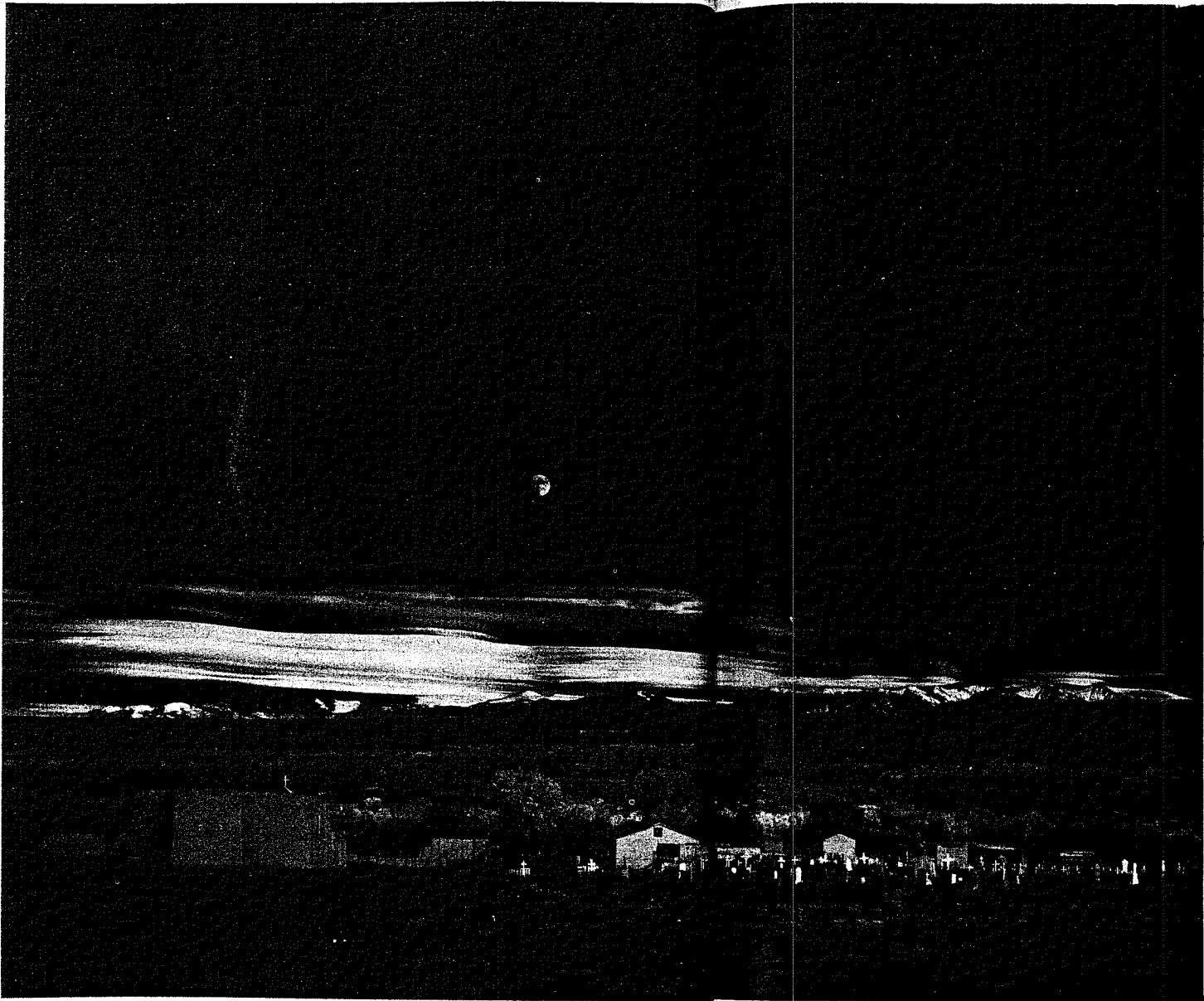
3



4

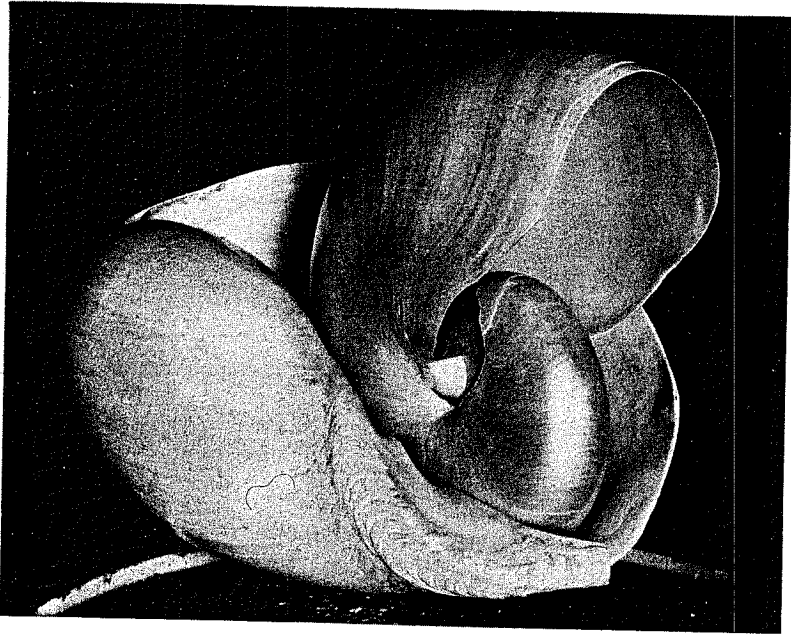


5









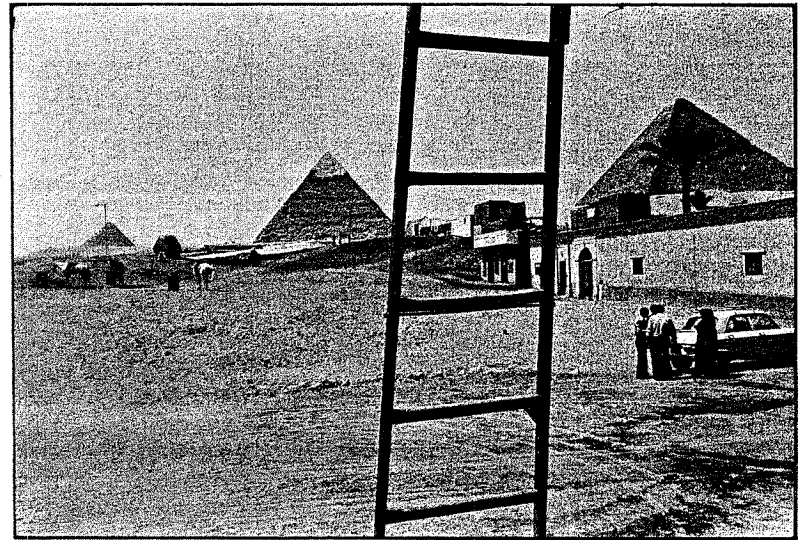
9



10



11



12

ILUSTRACIONES

1. *Interacción de un neutrino en la cámara de burbujas europea del BEBC* (Foto CEA).
2. Henry Cartier-Bresson, *Canal en Bougival, cerca de París* (Agencia Magnum).
3. Henry Fox Talbot, *Hoja de árbol (The Pencil of Nature, lámina VII)*.
4. Robert Demachy, *Desnudo* (Colección de la Sociedad Francesa de Fotografía).
5. Edward Steichen, *Dolor* (Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Kunstbibliothek Berlin).
6. Ansel Adams, *Claro de luna, Hernández, Nuevo México, 1941* (Cortesía de los fideicomisarios de la Ansel Adams Publishing Rights Trust).
7. Robert Frank, *Saint Petersburg, Florida, 1955-1956* (© Robert Frank, Cortesía de Pace/MacGill Gallery, Nueva York).
8. Robert Capa, *Día D* (Agencia Magnum).
9. Edward Weston, *Conchas* (© 1981 Arizona Board of Regents, Center for Creative Photography).
10. Edward Weston, *Zapatos abandonados* (© 1981 Arizona Board of Regents, Center of Creative Photography).
11. Robert Frank, *Londres 1952* (© Robert Frank, Cortesía de Pace/MacGill Gallery, Nueva York).
12. Denis Roche, *Guizeh, Egipto, 2 de Marzo de 1981* (Foto Denis Roche. Publicada en Denis Roche, *La Disparition des lucioles*, París, L'Étoile, 1982).

6. LA IMAGEN FOTOGRAFICA COMO SIGNO DE RECEPCIÓN

La tercera casilla rectangular de nuestro cuadro estaba reservada a la imagen-recuerdo y la imagen-rememoración. Utilizo estos términos no para designar tipos de imágenes, sino para designar una relación específica entre el interpretante y el *representamen*, relación que he calificado de reflexiva. Cuando hojeo el álbum familiar de un desconocido, contemplo imágenes que eran fotos de recuerdo para este desconocido, pero para mí son testimonios, ya que no proceden de mi propio mundo personal o familiar y no son en absoluto redundantes en relación con mi propia memoria (ya sea directa o esté mediatizada por narraciones familiares). Ver una foto de recuerdo es de inmediato estar en casa, e independientemente de las eventuales dificultades que uno puede tener para identificar concretamente tal imagen o tal otra en particular. Dicho de otro modo, el contexto receptivo desempeña un papel crucial. El criterio es a veces de tipo puramente espacial: esta foto que representa un señor mayor que no conozco forma parte, sin embargo, de mi mundo, sencillamente porque procede de la caja de galletas en la que mi madre ha ordenado las fotos de la familia. Si mi madre vive todavía, puedo preguntarle de quién se trata, si no el señor mayor entrará en la enorme galería de fantasmas de la infancia, de los que no sabemos si los hemos conocido realmente o únicamente a través del múltiple murmullo de la saga familiar. La foto de recuerdo no sólo pretende (quizá ni siquiera primordialmente) informarnos, proporcionarnos indicaciones sobre determinados tipos de impregnantes concretamente, sino también (y quizá sobre todo) reactivar nuestro pasado personal y familiar. Proust se quejaba de «esas fotografías de un ser ante las cuales se le recuerda peor que limitándonos a pensar en él»¹⁸, pero era no ver que la fotografía de recuerdo se acerca sin duda más al recuerdo involuntario, de la magdalena o del suelo del patio de los Guermantes, que al testimonio informacional.

No basta con decir que la fotografía de recuerdo y la fotografía-rememoración son imágenes en las que el saber lateral del receptor es algo que particularmente se impone con fuerza, como si la diferencia con la foto de testimonio fuese simplemente del tipo de una mayor cantidad de saber lateral disponible. En realidad, cambiamos de universo cuando pasamos del recuerdo al testimonio: abandonamos el mundo privado para el mundo público. Pero, sigue siendo

¹⁸ Citado por Chevrier (1981), pág. 61.

cierto que, al mismo tiempo, pasamos generalmente de un saber lateral más rico que la imagen hacia un saber más pobre que la deja ampliamente indeterminada. La imagen de recuerdo se encuentra, de algún modo, en la memoria del receptor, mientras que la imagen de testimonio le viene desde el exterior y sólo está unida a él de manera muy periférica, en ese preciso lugar donde se encuentra depositado su saber más o menos heteróclito del mundo público.

La mayor o menor «proximidad» de una imagen, la mayor o menor facilidad para su introyección* dependen por tanto esencialmente del universo receptivo: nos volvemos a encontrar con la hipótesis del carácter no circulatorio del signo fotográfico. También se ve reforzada por ese papel determinante que corresponde a las variaciones del saber lateral. Ya he insistido sobre este punto al hablar de la «objetividad», pero la fotografía de recuerdo permite ilustrarlo de manera todavía más clara porque, en ese caso, es más fácil diferenciar el saber redundante de la «nueva» información eventualmente transmitida por la imagen.

Si la fotografía fuese un signo circulatorio, debería ser capaz de conectar el universo del fotógrafo con el del receptor, como ocurre con los signos lingüísticos. Desde luego, la imagen de recuerdo presupone una convivencia parcial de esas dos memorias. Sin embargo, parecería claramente que no se realiza en absoluto mediante la interpretación de la imagen, sino que, por el contrario, se presupone a través de ella. Tomo un ejemplo trivial. Veo una fotografía de mi abuelo sosteniendo una caña de pescar, cuando, antes de haber visto esta foto, ignoraba que tuviese la costumbre de hacer rabiar a los peces. Un defensor del poder informacional de la imagen fotográfica diría, con razón además, que esta imagen me aporta nuevas informaciones sobre mi abuelo, por consiguiente que transmite una información no redundante. Pero para que esta información pueda ser «tratada» por mí, es necesario, *en primer lugar*, que reconozca el rostro que está en la imagen como perteneciente a mi abuelo. Ahora bien, para ser capaz de eso, es necesario que yo *ya* sepa qué aspecto tenía mi abuelo. A la inversa, para que una imagen me pueda permitir identificar la manifestación visual de una entidad, tengo que disponer de un saber lateral referente a los «predicados» de esa entidad: de ese modo, si encuentro una foto de un individuo labrando su campo con la ayuda de un burro, y si *ya* sé que mi abuelo, demasiado pobre para comprar un caballo, labraba con un burro, llegaré a la conclusión de que el individuo en cuestión es mi abuelo. Vemos que, en

* N. de la T.: neologismo voluntariamente introducido en la traducción. Significa: mecanismo de identificación mediante el cual el individuo imita inconscientemente ciertos comportamientos de los demás y los integra a su propia personalidad.

ambas hipótesis, la imagen sólo puede transmitir informaciones inéditas a condición de que sea, por lo demás, parcialmente redundante con la memoria, con los saberes, del receptor.

La redundancia parcial no es un privilegio del signo fotográfico, pero posee una importancia crucial para su funcionamiento: debido a su pobreza, comparada con la percepción que le proporciona sus criterios y sus ideales, debido también a la ausencia de todo *feed-back* en la mayoría de los casos, la imagen fotográfica depende ampliamente del reconocimiento de esas redundancias. En primer lugar, está fundamentalmente la redundancia parcial del dispositivo óptico en relación con el dispositivo de la visión fisiológica: de ahí resulta una redundancia en el plano de las formas intra-mundanas y, cuando nos situamos en una perspectiva indicial, identificaciones individualizantes (como acaba de demostrar el ejemplo del abuelo con su caña de pescar). La importancia de estos fenómenos es tal que, a veces, existe una tendencia en identificar la recepción fotográfica (y más generalmente la de cualquier imagen analógica) con un simple proceso de reconocimiento.

«Reconocimiento» es una palabra ambigua, como ya lo era «reproducción»: no concreta ni lo que se reconoce ni cómo eso se reconoce. Así, con referencia a lo que es reconocido, hay que distinguir entre el reconocimiento de las formas intra-mundanas y la identificación individualizante: reconocer un árbol fotografiado como un árbol y reconocerlo como único cerezo plantado por mi padre son dos cosas muy diferentes. Pero, aunque nos quedemos dentro del campo de las identificaciones individualizantes, la unidad de la palabra esconde procesos muy diferentes. Cuando reconozco a mi nieta en una fotografía, los términos de la relación de reconocimiento no son los mismos que si reconozco a Georges Clemenceau: en el primer caso, el reconocimiento juega con una imagen-artificio y mi vida perceptiva, mientras que en el segundo, juega con varias imágenes-artificios. Lo que era válido para la noción de «reproducción» también es válido para la de «reconocimiento»: su utilización presupone generalmente que el proceso de reconocimiento sólo puede darse entre una imagen-artificio y una visión originaria que constituyera su fundamento interpretativo. Es una de las razones por las que prefiero utilizar el término general de «saberes laterales». La segunda razón se debe al hecho de que la intervención de estos saberes no se puede reducir a los fenómenos de reconocimiento, ya que estos últimos se limitan a un proceso de superposición de tipo visual. Ahora bien, la identificación de un rostro «x» como perteneciente al individuo «a» puede ser además también realizada por saberes laterales no visuales: es el caso de los comentarios al pie y, de manera más general, del eventual contexto verbal en el que está integrada la imagen.

Dicho esto, ya que mantengo la hipótesis de la naturaleza analógica de la imagen fotográfica, sería absurdo por mi parte querer negar la importancia de los procedimientos de reconocimiento visual en su recepción. De esta forma, prácticamente todo el campo de la interpretación de las formas intra-mundanas se hace con la ayuda del mecanismo de reconocimiento analógico, es decir, gracias a superposiciones parciales de formas. Insisto en el carácter parcial de las superposiciones porque el principio mismo de las imágenes analógicas implica el recurso a deslizamientos asociativos y extrapolaciones globalizantes. Por lo que se refiere a las identificaciones individualizantes, la situación difiere mucho en función de que nos situemos, por ejemplo, en el universo de la foto de recuerdo, o por el contrario, en el de la foto de testimonio: en el primer caso, una parte al menos de las identificaciones pasa por el reconocimiento analógico, mientras que la segunda se realiza, la mayoría de las veces, mediante indicaciones para-icónicas. Sin duda existen también casos en los que el reconocimiento se refiere no a entidades o estados de hecho, sino al campo perceptivo como tal: reconozco tal o tal vista de mi valle natal, y la reconozco *como vista*, sabiendo localizar el lugar (por definición ausente de la imagen) desde donde ha sido tomada. Esto no quiere decir que haya que admitir necesariamente una superposición rigurosa entre una imagen interior y la imagen-artificio del fotógrafo. Esta es la tercera razón de mi reticencia frente a la palabra «reconocimiento»: parece conducirnos a postular una relación de espejo entre la imagen fotográfica y cualquier otra entidad visual que le corresponda, y al mismo tiempo, a introducirnos en una teoría de las imágenes mentales. Ahora bien, la única entidad que me interesa aquí es la imagen fotográfica real. Presupongo, desde luego, la existencia de mecanismos de reconocimiento visual, pero el problema de su funcionamiento fisiológico y psicológico, —por tanto sobre todo la cuestión de saber si es necesario, sí o no, postular la existencia de imágenes mentales—, escapa por completo a mi competencia. Sólo me interesa la cuestión del estatuto *pragmático* de los fenómenos de reconocimiento en la recepción de la imagen fotográfica.

Desde el punto de vista pragmático, reconocer una forma reproducida en imagen como la de un árbol, es, de un modo u otro, *saber* que se trata de un árbol, por tanto disponer del saber lateral, visual y otro, que permite verla como forma de un árbol más que de otra cosa. Lo interesante, desde ese punto de vista, no es tanto el problema del fundamento fisis-psicológico de esos mecanismos, sino el simple hecho de su existencia, ya que nos demuestra que la imagen analógica (incluso cuando es indicial) no es «leída», sino que sufre una introyección en nuestra manera perceptiva de «situarnos en el

mundo» y pide ser interpretada, al menos en primer lugar, en relación con esa experiencia perceptiva. El criterio de referencia de la recepción no es, primordialmente, ni el saber (o la intención) del fotógrafo, ni el diccionario icónico cultural eventualmente compartido por el fotógrafo y el receptor, sino la manera de «situarse en el mundo» del receptor: lo que la imagen me «dice», es, en primer lugar, lo que yo consigo ver de ella, y esto no deja de tener relación con lo que yo ya he visto del mundo y cómo lo he visto. La inserción de la imagen en la «memoria perceptiva» del receptor es una condición previa, no sólo para que pueda transmitirme informaciones visuales no redundantes, sino además para que pueda proponerme maneras de ver inéditas.

7. INFORMACIÓN FOTOGRAFICA Y CÓDIGO ICÓNICO

Hasta ahora hemos considerado la iconicidad fotográfica únicamente a través de su función de materialización de una información indicial, lo que Barthes llamaba el plano denotativo de la imagen al que oponía un plano «connotativo». Él pensaba (al menos en textos anteriores a *La Chambre claire*) que dicha oposición correspondía a dos estatutos semiológicos diferentes: un signo no codificado para la referencia indicial, un signo codificado (e intencional) para el «significado» connotativo. De esta forma, la imagen fotográfica podría funcionar como mensaje intencional. Esta tesis, defendida en dos artículos breves pero importantes¹⁹, es la que quisiera analizar ahora.

El primer texto («Le message photographique») está dedicado a la fotografía de prensa. En efecto, al referirse al periodismo fotográfico, Barthes introduce la distinción entre los planos denotativo y connotativo, que generaliza después, generalización que traslada implícitamente a la imagen fotográfica como tal. Distingue además no sólo dos planos semióticos, sino también dos mensajes: la referencia indicial sería un mensaje sin código, las connotaciones icónicas constituirían un mensaje codificado. La dicotomía es puramente funcional, es decir, que los mismos elementos serán calificados de codificados o de no codificados, en función de que se les considere bajo el ángulo de la «connotación» o bajo el de la «denotación». Las formas icónicas serían por consiguiente a la vez signos discontinuos y signos continuos (analógicos), según el grado en el que son aprehendidos por el receptor.

¹⁹ Barthes (1961 y 1964). Los textos han sido últimamente recogidos en un libro póstumo, Barthes (1982), págs. 9-42.

El segundo texto («Rhétorique de l'image») recoge a *grosso modo* las tesis del primero, pero insiste más en el carácter no codificado del plano denotativo, preparando de alguna manera la postura de *La Chambre claire*, que se caracteriza, ya lo sabemos, por un abandono completo de las consideraciones referentes a la «codificación connotativa», a favor de un acercamiento híbrido (de ahí su valía), pragmático y existencial a la vez. Además, «Rhétorique de l'image» introduce un tercer plano que se sobreañadiría a la denotación y a la connotación icónicas, a saber, el «mensaje lingüístico». La introducción de este último término se explica por el hecho de que este segundo texto trata sobre todo de la imagen publicitaria.

¿Qué entiende exactamente Barthes por «códigos connotativos»? El primer texto distingue seis procedimientos: el trucage, la pose, los objetos, lo fotógeno*, el estetismo y la sintaxis. Algunos de estos procedimientos, lo observa el propio Barthes, no son propiamente dicho fotográficos, es decir, no conciernen la génesis de la imagen y la organización icónica que de ella resulta. Al mismo tiempo, tampoco se les puede calificar de connotativos.

Empecemos con el trucage: modifica a menudo la materialidad icónica de la imagen, y por consiguiente también su referencia indicial. Por tanto, en esos casos, interviene en el plano denotativo y no en el de la connotación. Los ejemplos son abundantes, sobre todo en la hagiografía oficial de los países socialistas: en función de las necesidades del momento, se quita o se pone a tal o tal personaje. Incluso en la mayoría de los fenómenos de retoque que atañen la función de referencia: de ese modo, los retoques de los retratos pretenden borrar las imperfecciones de la piel, las verrugas, las marcas de la edad, etc. Su intención no es transmitir un mensaje «connotativo», sino «dar el pego» en cuanto a la apariencia de la persona fotografiada. Observemos que ni el trucage puro y simple ni el retoque destruyen la función indicial de la imagen: su eficacia misma presupone por lo contrario su validez. El trucage, —si se le considera como voluntad de engañar—, manipula la imagen, pero no introduce ninguna connotación convencional: la convencionalidad, tal y como la entiendo, siempre es ostentosa de por sí, mientras que el trucage, para ser eficaz, debe permanecer ignorado.

Por «pose», Barthes entiende posturas corporales así como expresiones faciales estereotipadas de escenas de género, retratos o pseudo-instantáneas. En cuanto al código connotativo de los objetos, se refiere al hecho de que ciertos objetos poseen un valor simbólico en una cultura determinada: nos encontramos aquí con los «objetos-signos» de Vanlier. No me queda otra solución que la de repetir mi

* N. de la T.: en el sentido más general de producción de luz.

argumento: la función simbólica de ciertos objetos no constituye, a decir verdad, un valor connotativo de la imagen, ya que concierne el impregnante. De modo que, si el elemento icónico «paloma» puede connotar la paz, es porque se considera la paloma como el símbolo de la paz. El estatuto de la «pose» es ciertamente un poco más complejo, en la medida en que, al menos en las escenas de género, se refiere esencialmente a estereotipos pictóricos: la imagen fotográfica es entonces la grabación de un impregnante que funciona como cuadro en acción. En cuanto a la sonrisa obligada de los (malos) retratos y numerosas pseudo-instantáneas de aficionados, su valor no es connotativo sino más bien «fática»: el sujeto fotografiado quiere dar una «buena imagen» de sí-mismo al fotógrafo y a los eventuales receptores. No pretende transmitir un mensaje, sino intenta, mucho más humildemente, dar un testimonio de su actitud cooperante más que agresiva frente al acto fotográfico. Dicho de otro modo, la sonrisa tiene su origen en una etología de las expresiones faciales humanas más que en una convención fotográfica.

El último procedimiento que cita Barthes, a saber, la sintaxis, tampoco es, a decir verdad, fotográfica. La palabra se refiere al hecho de que cuando vemos no una imagen aislada sino una serie de imágenes, éstas empiezan a significar horizontalmente, la una en relación con la otra. Podemos distinguir al menos dos situaciones que son, por lo demás, perfectamente diferentes: la narración fotográfica y el autotelismo* icónico. La narración fotográfica, aun cuando es puramente visual (no es el caso de la fotonovela), remite el receptor no a códigos connotativos, sino a una lógica de situaciones y encadenamientos narrativos²⁰. Cuando contemplo una secuencia fotográfica, mi actividad no es la de descifrar connotaciones de imágenes: intento reconstruir el desarrollo de un acontecimiento o de una acción, cuyas imágenes presentan para mí ciertos momentos puntuales. El autotelismo icónico por su parte, es inducido sobre todo por series de imágenes irreducibles a la unidad de una secuencia o de un tema. De ese modo, la diversidad y la heterogeneidad de los campos casi perceptivos y de las situaciones de referencia pueden, en determinados contextos, crear una especie de tendencia hacia la unificación de imágenes en referencia a su estatuto de obra.

Esta tendencia hacia la unificación serial es la que hace al espectador más atento, entre otros, a dos procedimientos icónicos todavía sin discutir, a saber, lo fotógeno y el estetismo. Concier-

* N. de la T.: véase nota pág. 55.

²⁰ Los más bellos logros parecen ser, a mi modo de ver, las famosas series de Duane Michals, de las que algunas, al menos, son puramente visuales (si no se tiene en cuenta las indicaciones de fecha). Véase por ejemplo Michals (1981), serie 6.

nen, efectivamente, la iconicidad como tal. Lo fotógeno puede además ser considerado como una variante del estetismo, ya que no hay razón para limitar (como lo hace Barthes) este último término a procedimientos imitadores de la «ejecución» icónica pictórica. Se trata de dos procedimientos directamente ligados a la morfología de la imagen, ya sea la composición figurativa ya la organización óptica: modalización de la luz, efectos de «flou» o de granulado, juego de contrastes, variaciones de la profundidad de campo, etc. Es innegable que determinadas configuraciones de estos efectos técnicos o figurativos han adquirido en el transcurso de la historia de la fotografía un valor de estereotipos, es decir, de funciones simbólicas perfectamente convencionales. Además, el mismo efecto puede desempeñar funciones simbólicas diferentes. De tal manera que, hoy por hoy, el efecto de «flou» velado (realizado con la ayuda de filtros o gasas) simboliza la «poeticidad» de la escena fotografiada, ya se trate de la foto de paisaje, del retrato, ya de la imagería erótica (a lo opuesto de la imagería pornográfica que se caracteriza por la toma en picado). Para la escuela naturalista inglesa de finales del siglo XIX (el círculo en torno a Emerson), el «flou» (conseguido en este caso no mediante filtros, sino mediante desfocalización), en cambio, era una prueba de fidelidad mimética ya que los naturalistas partían de la idea que la visión fisiológica era «flou» y que si la imagen la quería «reproducir», lo debía ser también. Los pictorialistas, que utilizaban el «flou» hacia la misma época, en cuanto a ellos, pensaban que simbolizaba el carácter pictórico de sus obras. Esta variabilidad de «significaciones» ilustra perfectamente el carácter convencional de dicho simbolismo.

Pero intentemos ver de más cerca el funcionamiento semiótico de estos procedimientos. En primer lugar, lo recuerdo, son ostentosos: sólo pueden funcionar con la condición de que sean reconocidos como poseedores de un valor simbólico. De manera que, el «flou» sólo funciona como signo estético si el receptor lo reconoce como efecto intencional y no como un accidente técnico o una característica del campo casi perceptivo impreso (niebla, humo). La convencionalidad icónica, pues, no tiene nada que ver con un supuesto código icónico capaz de guiar la lectura de la imagen a pesar del receptor (Barthes, perspicaz como nadie, observa además desde su primer texto ese carácter ostentoso del estetismo). Pero no basta con que el receptor reconozca el efecto como intencional, también tiene que saber identificar el significado simbólico correcto. Esto presupone que dispone de un saber que no corresponde al dispositivo fotográfico como tal, sino al estatuto comunicacional de la imagen, y, en determinados casos al menos, a la historia de la fotografía. Así, es probable que la mayoría de los espectadores actuales interpreten al

revés la intención comunicacional de las fotografías de Emerson, sencillamente porque ignoran que para él, el efecto de «flou» tenía un significado simbólico exactamente contrario al significado que se recibe hoy en día. Las convenciones estereotipadas parecen por tanto responder a la triple condición de la que he dicho que era un presupuesto de cualquier mensaje intencional: emisión intencional, reconocimiento de la intencionalidad de la emisión e identificación de la intención (del «querer decir»).

Sin embargo, lo que caracteriza estos estereotipos es su pobreza comunicacional. Dejan ampliamente indeterminada la recepción de la imagen (Barthes, en su segundo texto, observa lo que él llama felizmente la naturaleza «errática» de los connotadores) y no forman ni léxico, ni con mayor motivo código articulado, contrariamente a lo que parecía esperar «El mensaje fotográfico»: «Estas técnicas deberían ser inventariadas, tanto más cuanto sólo a cada una de ellas le corresponde un significado de connotación suficientemente constante para incorporarse en un léxico «cultural» de efectos técnicos»²¹. Cuando los analizamos de cerca, descubrimos que la mayoría funcionan como «signos vacíos» de existencia de intencionalidad como tal, más que de una intencionalidad concreta. En este caso, el ejemplo del «flou» no es representativo: los efectos de luz, el juego de lentes, los contrastes, etc., no se organizan bajo forma de léxico cultural de los efectos técnicos. Son completamente redundantes los unos con respecto a los otros y, por consiguiente, sustituibles a voluntad en su función única de mera señal de intencionalidad: «Esta foto es tal porque la he querido así (luego: porque soy un buen fotógrafo, un artista)».

En «Rhétorique de l'image», Barthes ya no vuelve sobre las connotaciones específicamente fotográficas y se ocupa de los estereotipos culturales. Al actuar así, el problema cambia de estatuto: ya no se trata de buscar un código connotativo específicamente fotográfico, sino de demostrar que la imagen fotográfica puede estar cargada de estereotipos visuales o pictóricos. En ese texto, Barthes se interesa esencialmente por la imagen fotográfica en publicidad. Su análisis abarca el mensaje publicitario mucho más que en un hipotético mensaje fotográfico, ya que recuerda él mismo que, en los contextos comunicacionales fuertes (publicidad, pero también periodismo fotográfico) la imagen va generalmente acompañada de un contexto verbal. Ahora bien, es ese contexto verbal el que constituye el mensaje propiamente dicho. En la foto de reportaje, la imagen tiene como función la de legitimar ese mensaje verbal, mientras que en la publicidad pretenden esencialmente reforzarlo. En ambos

²¹ *Op. cit.*, pág. 17.

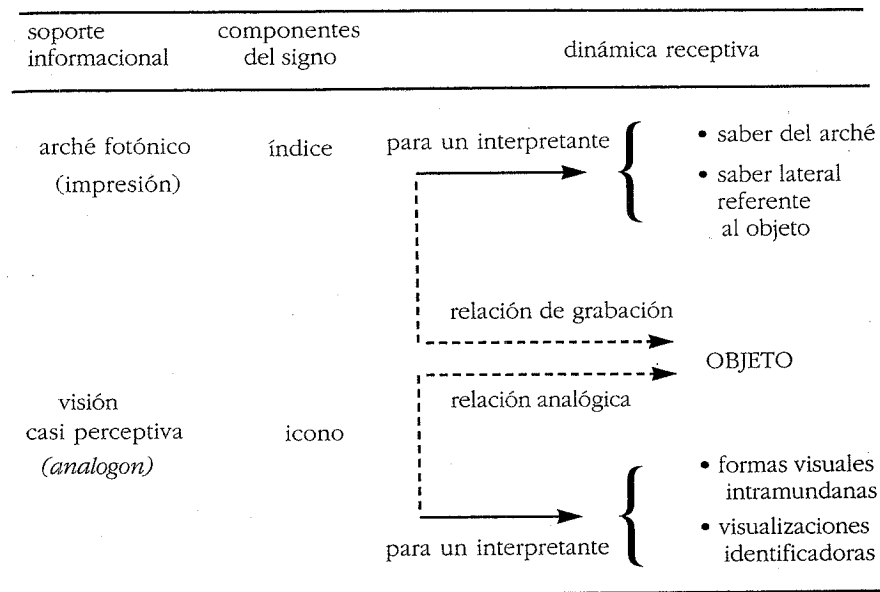
casos, su función no es puramente informativa sino persuasiva: de ahí, además, el recurso a estereotipos visuales que refuerzan dicha función en la medida en que «emancipan» la imagen de la referencia indicial y la trasladan a un imaginario colectivo fuertemente estructurado.

La primera conclusión que se puede sacar de este análisis es que la idea de la existencia simultánea de un mensaje icónico codificado y de un mensaje icónico no codificado es problemática. En efecto, en el plano indicial, la imagen no funciona como mensaje, resulta pues absurdo querer hablar de un plano «denotativo» del mensaje fotográfico. En cuanto al plano icónico, si admite elementos convencionales referibles a una intencionalidad, y si puede en consecuencia transmitir un «significado», sin embargo es incapaz de constituirse en mensaje diferenciado. Además, los elementos convencionales no forman un código (no hay ni léxico estable ni organización sintáctica de ese léxico): son intercambiables a voluntad, puesto que sólo cuenta su carácter ostentoso.

Una segunda conclusión menos negativa: si la cuestión de la intencionalidad fotográfica no puede encontrar respuesta en términos de «mensaje» transmitido, ni en términos de código icónico, esto no significa que sea no pertinente sino más bien que se debe buscar la respuesta en otra parte. La discusión sobre la serialidad nos ha demostrado hacia dónde habrá que mirar: hacia la imagen como obra, como resultado de un hacer. El recurso a las convenciones icónicas para «significar» ese hacer es además completamente superfluo, pues *toda* imagen fotográfica es a la vez signo informacional (índice icónico) y obra (buena o mala), es decir, que es a la vez grabación de la «realidad» y una figuración. El recurso a los estereotipos presupone una incompatibilidad entre las dos funciones: tengo la esperanza de poder demostrar más adelante que el arte fotográfico es posible sin el postulado de esa incompatibilidad.

8. EL SIGNO FOTOGRÁFICO

Antes de cerrar las consideraciones sobre la iconicidad, puede ser útil volverlas a situar en la definición global del signo fotográfico, caracterizado como icono indicial o indicio icónico. Propongo tomar como punto de partida un pequeño cuadro que resume los rasgos fundamentales que hemos podido desprender en los análisis anteriores:



Acabo de calificar la imagen fotográfica de índice icónico y icono indicial a la vez. No sobreentendiendo ahí que los dos términos son equivalentes: expresan más bien el estatuto ambiguo de este signo, definido unas veces por el predominio de la función indicial, otras veces por el de la función icónica. Dicho de otro modo, la imagen fotográfica considerada como construcción receptiva no es estable. Posee un número indefinido de estados, de los que cada uno está caracterizado por el punto que ocupa a lo largo de una línea continua bipolar dibujada entre el índice y el icono. Pienso que es imposible hacer la teoría, ni siquiera la descripción, de esos estados que dependen de las idiosincrasias de los receptores. Pero, por otra parte, la imagen es generalmente tomada dentro de una comunicación social regulada. Su circulación se hace en referencia a ciertas normas que pretenden recortar estados discontinuos, dinámicas receptivas reguladas, sobre ese eje sometido a un deslizamiento continuo. Son normas describibles: constituyen el tema principal del próximo capítulo.

El signo fotográfico siempre está caracterizado por una tensión entre su función indicial y su presencia icónica. Esta tensión interviene en múltiples grados. Por ejemplo, ya hemos visto que en el plano de la inserción temporal de la imagen, existe una tensión vir-

Fig. 1

tual entre la actualidad de la presencia icónica y el saber del *arché* que la rechaza hacia el pasado. La misma tensión se encuentra en el plano de la estructuración de la imagen, que oscila entre el campo casi perceptivo y la figuración icónica. ¿Por qué esta tensión? Pienso que se debe a que el signo fotográfico es un signo complejo, formado por dos funciones semióticas que, fuera de la fotografía, están distribuidas entre signos autónomos: existen indicios autónomos sin componente icónico, del mismo modo que el icono puede prescindir perfectamente de la función indicial. Tomemos el caso del icono: forma un signo autónomo se basta a sí-mismo, a saber, lo que Peirce llamaba un signo de esencia. El dispositivo fotográfico lo somete a la función indicial, y al mismo tiempo contrarresta su estatuto semiótico propio: ya no es válido como signo de esencia sino como materialización de un signo de existencia. Pierde por consiguiente su alcance general y por eso mismo su autonomía: ya no es referible al campo de los posibles figurativos, sino al campo de lo que se considera lo «real» en sus individualizaciones. Remito al lector a *La Chambre claire*, donde R. Barthes insiste sobre ese carácter deflacionista del icono fotográfico, sobre su escasez de idealidad comparado al icono pictórico: es inútil que repita de manera pésima lo que él ha descrito con tanta sutileza.

La tensión entre el índice y el icono puede variar en función de que se considere los objetos reproducidos en imagen, la figuración, el contexto receptivo, etc. De ese modo, en la fotografía de recuerdo la tensión es a la vez grande y pequeña, según el plano en que nos situemos. Es floja cuando estamos en un plano informacional: debido a la reflexividad de la foto de recuerdo, la introyección de la información casi perceptiva correspondiente a un objeto de referencia específico no plantea ningún problema. Por el contrario, la tensión es generalmente grande si nos situamos en el plano de la inserción temporal. Por una parte, la fotografía abre la distancia temporal entre la recepción de la imagen y la toma de la impresión, entre el presente icónico indefinidamente repetible y la imposibilidad de una reactualización del estado de hecho planteado por el campo casi perceptivo. Cada repetición receptiva hace penetrar más la casi-percepción postulada en el pasado del receptor: de ahí el carácter elegíaco de la foto de recuerdo (exacerbada en las esquelas). Además, la imagen de recuerdo manifiesta con una fuerza particular la irreductibilidad del tiempo físico, que es el de la toma de la impresión, al tiempo humano en el que el receptor pretende situarlo. Denis Roche ha observado con certeza que el tiempo fotográfico no es el tiempo humano²², es decir, que el tiempo de la impresión físico-química no

²² Véase Roche (1982).

es el del flujo perceptivo. La construcción receptiva está condenada a permanecer *casi* perceptiva, a permanecer de cierta manera al lado de la señal indicial: esto se siente de modo tanto más doloroso cuanto más fuerte es la presión de la introyección, como es precisamente el caso en la foto de recuerdo.

Las normas receptivas pretenden hacerse con lo extraño del signo fotográfico: intentan minimizar su exterioridad que la hace difícilmente controlable. Pero ya veremos que consiguen a lo sumo marcar un círculo alrededor de lo extraño, y no a eliminarlo. Esa exterioridad, aunque sólo sea residual, la hemos encontrado, entre otras, bajo la figura de la irreductibilidad de la información fotográfica a la intencionalidad comunicacional. El signo fotográfico sigue siendo en gran parte un signo salvaje, intermitente: signo (eventualmente) para el fotógrafo, después signo, siempre diferente e inédito, para cada receptor. Lo que circula de uno a otros, no es el signo (si exceptuamos los elementos icónicos estereotipados), es la señal visual físico-química que le sirve de soporte: ahora bien, la señal deja el signo ampliamente indeterminado, de modo que a menudo se conforma con substancias semióticas que se excluyen las unas a las otras (como lo había demostrado el ejemplo dado por Gisèle Freund).

Cuando el signo fotográfico se desolidariza del entorno comunicacional en el cual circula, se convierte en un signo perfectamente errático y que no obstante conserva todo su poder semiótico. Pues ahí reside otra de sus paradojas: al tiempo que es referible a un único objeto de referencia, es de una sorprendente maleabilidad en la elección de ese objeto, puesto que prácticamente siempre es compatible con campos perceptivos múltiples. Es el indicio físico de una sola coyuntura espacio-temporal, pero en la medida en que su constitución en signo de referencia pasa por su construcción en campo casi perceptivo, todos los campos compatibles con la substancia icónica se convierten en candidatos potenciales a estatuto de objeto de referencia. Únicamente el contexto comunicacional (o para ser más concreto: el conjunto de saberes laterales) puede proporcionarnos criterios que permitan determinar el campo casi perceptivo correspondiente efectivamente a la relación indicial dada.

Si el carácter deflacionista del icono es el precio que paga por su función indicial, la indeterminación de los campos casi perceptivos constituye, de alguna manera, su venganza sobre el indicio, la venganza del signo de esencia sobre el signo de existencia. Las normas comunicacionales sólo tienen, al fin y al cabo, una única razón de existir: hacer controlable esa paradoja en movimiento perpetuo que es la imagen fotográfica. Cada uno a su manera intentará en consecuencia debilitar o neutralizar uno de los dos polos tensionales, y esto con el fin de estabilizar el signo y estandarizar su circulación.

La imagen normatizada

1. SITUACIÓN DE RECEPCIÓN

La recepción de la imagen fotográfica es un nudo donde se cruzan factores heterogéneos y que, en su mayoría, se nos escapan. Sólo veo dos aspectos capaces de ser tratados en una descripción general. Son, por una parte, las reglas comunicacionales y, por otra, las diferentes constelaciones del saber lateral. Las reglas comunicacionales están, al menos unas cuantas, ligadas a contextos institucionales específicos, mientras que las constelaciones del saber lateral intervienen en cualquier tipo de recepción de la imagen, ya sea privada ya sea pública. Lo esencial de este capítulo estará dedicado a las reglas comunicacionales, pero para empezar quisiera hablar brevemente del segundo factor: estas observaciones, incidentes y sin más alcance teórico, sólo pretenden sacar a la luz el carácter proteiforme que toma el acto de recepción individual.

Podemos distinguir dos posibilidades generales: o el saber lateral del receptor satura la imagen, o bien la deja indeterminada. La cantidad de información nueva que aporta la imagen es, claro está, inversamente proporcional a su determinación por el saber lateral. Dicho de otro modo, cuanto más determinada está la imagen por el saber lateral, más redundante es. Es evidente que la redundancia absoluta, al igual que la indeterminación absoluta, son límites ideales más que conyunturas de recepción real. Entre estos dos polos extremos, podemos diferenciar un número indeterminado de situaciones intermedias, quedando claro que el paso de un extremo a otro se hace según una línea continua.

Para ejemplarizar, distinguiré cuatro casos:

a) La saturación del aspecto indicial e icónico por el saber del receptor. Esta constelación presupone que el receptor ha sido asociado a la toma de la impresión, ya sea que el mismo haya tomado la foto, ya que haya sido testigo consciente de ella. Como ya he dicho, podemos dudar de que una redundancia absoluta sea posible. Sin embargo, es el objetivo explícito que persigue la práctica de la previusualización: prever, antes de la toma de vista, cuál será el resultado, por consiguiente, dominar el conjunto de los factores que intervienen en la translación del campo perceptivo en imagen fotográfica.

b) La saturación indicial acompañada de una indeterminación parcial de la materialización icónica. Es lo que ocurre, por ejemplo, cuando el receptor es al mismo tiempo uno de los objetos de la impresión, o, de modo menos evidente, en todos los casos en que el objeto reproducido en imagen funciona como perteneciente al universo personal del receptor (fotografía de recuerdo). Cuando miro una fotografía de mí mismo, es evidente que, en cierto modo, sé mucho más de mí mismo que lo que me puede transmitir la imagen, pero sin embargo la imagen me transmite informaciones inéditas: nunca me veo como me muestra la imagen. Cuando la vista es considerada por el receptor como formando parte de su universo personal (pero sin que él mismo sea objeto de la impresión) la situación es un poco diferente: la imagen se encuentra indicialmente saturada por el conjunto de la red de relaciones que constituyen ese universo, pero es muy posible que me aporte detalles visuales que van a enriquecer tal o cual punto específico de la red semiótica. En ambos casos, la dinámica receptiva es de introyección, de apropiación: lo que cuenta es, no tanto el índice en su función referencial (está dada de antemano, de alguna manera), sino el enriquecimiento del universo del recuerdo mediante un icono, un emblema suplementario. Se trata, más que de encontrar un objeto para la imagen, de encontrarle un lugar.

c) La indeterminación relativa, indicial e icónica a la vez. En este caso, la integración de la imagen en la red semiótica del universo del receptor no está dada de antemano: nos encontramos con la fotografía como procedente de «otra parte». Es lo que ocurre generalmente con las imágenes que circulan en la esfera pública. La indeterminación sólo es relativa por varias razones. En primer lugar, la imagen puede ser introyectable en el plano de las formas intramundanas. Después, la coincidencia con otras imágenes o saberes no icónicos permite, a menudo, que el receptor coincida con una referencia individualizante. En otros casos, la existencia de un mensaje para-icónico hace posible dicha identificación. Pero, aunque una referencia individualizante sea imposible, el saber del arché conducirá el receptor a plantear la tesis de existencia, es decir, instituir la imagen en campo

casi perceptivo, y, por consiguiente, también en índice, por muy indeterminado que sea.

d) La indeterminación radical de la imagen mediante el saber del receptor. Por razones evidentes, el caso es casi inexistente en la circulación institucional de las imágenes, pero se da a veces en la recepción privada. La indeterminación puede ser debida al hecho de que los objetos impresos son completamente desconocidos para el receptor (incluso como formas intramundanas). También puede ser debida a particularidades propias a la puesta en funcionamiento del dispositivo fotográfico: ángulo de vista, composición, elección de lentes extremas, micro o macrofotografía, etc. En este caso, el receptor sólo puede plantear la tesis de existencia (en la medida en que sabe que se encuentra frente a una fotografía): pero el signo sigue siendo perfectamente opaco. Ante la ausencia de cualquier tipo de redundancia, la información ya no puede ser tratada.

Estas indicaciones, por muy abstractas que sean, demuestran que la dinámica receptiva no es independiente de la relación que mantiene la imagen con la experiencia del receptor, de ahí evidentemente su variabilidad individual. Además, la relación con el saber lateral sólo es una de las causas responsables de la dispersión de recepciones individuales: habría que añadir, al menos, la multiplicidad de motivaciones y finalidades. «Ver una imagen» abarca actividades diversas y divergentes que escapan a cualquier descripción general. La hipótesis contraria, defendida por los teóricos de la «codificación icónica», es decir, la idea de existencia de una «gramática de lectura» universal que se desarrolla en mensajes controlables, se contradice por el mero hecho de que la recepción de las imágenes depende esencialmente de nuestro saber sobre el mundo, siempre individual, diferente de una persona a otra, y carente de cualquiera de los rasgos de una codificación.

Dicho esto, la imagen fotográfica es un *artefacto*: siempre presupone por consiguiente la existencia de reglas de utilización que son públicas. Algunas de esas reglas rigen la recepción fotográfica como tal, es decir, que prescriben actitudes necesarias a la recepción de la imagen como imagen fotográfica, mientras que otras son puramente contextuales, es decir, limitadas a dinámicas receptivas motivadas por estrategias comunicacionales específicas. Para distinguirlas, me inspiraré en la terminología de Searle que, en su teoría de los actos de lenguaje, diferencia entre las reglas que son *constitutivas* de un acto dado y las que son simplemente *normativas*¹. Las reglas constitutivas son aquellas que hacen posible la recepción fotográfica en su especificidad: ir en contra de una regla constitutiva, es abandonar el terreno

¹ Véase Searle (1972).

A. Carot
1967

de la especificidad fotográfica. A la inversa, las reglas normativas guían una recepción cuya especificidad fotográfica ya está garantizada: sólo son válidas en un contexto institucional específico, en una estrategia comunicacional que trasciende la imagen fotográfica.

Tomemos un ejemplo para ilustrar la diferencia entre los dos campos. Entre los múltiples medios con los que se puede conseguir informaciones sobre el mundo empírico figura la imagen fotográfica. Por tanto, ésta puede entrar en una estrategia informacional. Su recepción estará consecuentemente guiada a la vez por reglas constitutivas, ligadas a su estatuto de imagen fotográfica, y por reglas normativas ligadas al contexto, es decir, en este caso la estrategia informacional. Una de esas reglas normativas prescribe la aceptación del comentario para-icónico como aquel que realiza adecuadamente la relación de referencia. Las normas contextuales de la recepción generalmente ya guían además la toma de la impresión o, en cualquier caso, la elección de las imágenes seleccionadas para una estrategia comunicacional determinada: de ese modo, el periodista fotográfico «humanista» que no se limita a las reglas contextuales del mero testimonio, pero propone la imagen como legitimación de un juicio ético, tendrá tendencia a elegir fotografías con fuerte carga emocional, dominando en ese caso la función fáctica sobre la función informacional.

Las reglas normativas delimitan los campos de receptibilidad de las diferentes maneras de abordar una imagen fotográfica. Por ejemplo, si visito una exposición fotográfica en Beaubourg y grito: «¡qué coche tan bonito!» al contemplar la imagen de un Cadillac, obra de algún fotógrafo americano influido por el hiperrealismo pictórico, mi acercamiento receptivo será considerado inapto para la recepción. Pero podría encontrar la misma imagen en una exposición dedicada a las «bellas americanas», y en ese caso mi exclamación se consideraría impertinente.

Las reglas normativas son múltiples y cambiantes, ya que las propias estrategias comunicacionales están en continuo movimiento, movimiento que parece ser la condición misma de su perceptibilidad. Esto es particularmente evidente en el caso de la publicidad: su enemigo mortal es la redundancia, y sobre todo el parentesco entre imágenes y mensajes relativos a productos concurrentes, dando lugar a una ausencia de percepción de sus diferencias, reales o supuestas. Esta perceptibilidad siempre pasa, por tanto, por una individualización del «mensaje» en relación con aquellos que promueven los productos concurrentes. De ahí la rápida evolución, sobre todo en el plano de la organización del soporte icónico, y el envejecimiento prematuro de toda estrategia que se declare incapaz de adelantarse a su concurrente. Esta evolución no se refiere sólo a la estructuración icónica, sino también a su *función* en el mensaje

publicitario. Esta, además, sigue siendo persuasiva, pero a veces sigue los rodeos más sorprendentes, tales como el contrapunto irónico o la derisión.

Inversamente a las reglas normativas, contextuales, las reglas constitutivas deben ser estables. Además, son poco numerosas. A decir verdad, sólo veo tres: la identificación de la imagen como impresión, la modalización específica de la figuración icónica que de ahí resulta, así como la tesis de existencia. Violar una de estas tres reglas es no tener ya en cuenta la función indicial, es, en consecuencia, tratar la imagen fotográfica como un icono analógico no indicial. A veces, las condiciones de recepción de una imagen son tales que los criterios nos permiten decidir si las reglas constitutivas son aplicables o están presentes. En ese caso, podremos hablar de un fracaso receptivo. Se opone al rechazo intencionado de las reglas, que expresa una negativa para cooperar comunicacionalmente.

Las secciones siguientes tratarán de la descripción de las tres reglas constitutivas de la recepción fotográfica (además, podremos ver simplemente tres aspectos de una misma regla, la de la tematización indicial que resulta del saber del *arché*, así como una breve presentación de algunas reglas normativas debidas a contextos comunicacionales concretos. Por fuerza, no se podrá tratar más que de descripciones muy parciales: el verdadero estudio de las reglas normativas sólo se puede emprender en el marco de una historia social de la fotografía.

2. LA RECEPCIÓN DE LA IMAGEN COMO IMPRESIÓN

Toda recepción fotográfica posee un momento inaugural que consiste en identificar la imagen como imagen fotográfica. La construcción del signo depende en gran parte de cómo se realiza esta identificación. En efecto, si dicha identificación falla, la imagen no será tematizada como indicial: la contemplaremos como simple icono analógico.

Generalmente, se acepta la identificación de la imagen como impresión en tanto que dato evidente porque el contexto receptivo es tal que la posibilidad de que pueda no tratarse de una fotografía, sino de un icono analógico que imite la foto, ni siquiera se nos ocurre. Sin embargo, la pregunta: «¿Es una fotografía?» es legítima, ya que no es difícil imaginar casos en que la identificación ya no es evidente, bien sea porque el contexto es ambiguo, o porque está ausente. En tales casos, parece que deberíamos disponer de criterios para poder decidir si se trata de una impresión o no.

Podemos distinguir dos casos:

a) La imagen que contempla el receptor se presenta sobre su soporte sensible. Ante esta eventualidad, disponemos de indicios materiales, visuales y táctiles a la vez, que permiten decir que se trata efectivamente de una impresión. Uno de esos criterios es la inherencia de la imagen a su soporte, mientras que la imagen pictórica es más bien adherente. Si los criterios sensibles no bastan, siempre es posible proceder a un análisis químico del soporte.

b) La imagen se encuentra sobre un soporte reproductivo, por ejemplo una página impresa o un tubo catódico. En este caso, la materialidad del soporte ya no es de ninguna ayuda ya que neutraliza la de la imagen de origen: la reproducción televisiva de una imagen pictórica no se distingue de la de una fotografía. Puesto que por hipótesis hemos excluido los criterios contextuales, ya sólo quedan los criterios morfológicos: el «aspecto» de una imagen fotográfica no es el mismo que la de una imagen pictórica. El granulado discontinuo de la primera se opone a la continuidad de la segunda, del mismo modo que lleva ciertos «estigmas» del dispositivo óptico que faltan en la pintura: aberración esférica, luminosidad menor en los ángulos de la imagen, reducción de la perspectiva según las lentes utilizadas, etc.

Parece por consiguiente que la identificación de la impresión se basa en criterios empíricos que permiten legitimarla. Sólo que no es difícil ver que los criterios que acabo de distinguir, además del hecho de que algunos presuponen la puesta en práctica de un verdadero dispositivo experimental, nunca son infalibles. Algunas imágenes pictorialistas de Demachy, de los hermanos Hofmeister, de Henneberg o de Steichen², por ejemplo, presentan todos los rasgos morfológicos de una composición pictórica. Cuando las vemos en reproducción por impresión, podríamos creer que nos encontramos más bien ante la reproducción de una pintura que ante la de una fotografía. Siempre nos quedará la posibilidad de recurrir al original. Por supuesto, pero cuando analizo por ejemplo al original de *Canal hollandais* de los hermanos Hofmeister, o de *Dolor* de Edward Steichen (foto nº 5), sólo puedo estar seguro del hecho de que se trata de impresiones, ya que nada me permite decidir si son impresiones de cuadros o, al contrario, las de una persona o de un paisaje reales.

En consecuencia no hay criterio infalible. Esto es válido con mayor motivo para todos los criterios contextuales, que presuponen todos que si una imagen es presentada como una fotografía o «se» presenta como tal, entonces es efectivamente una fotografía. Estos criterios son precarios, evidentemente. De ese modo, gracias a los progresos técnicos actuales, se hace más difícil hacer pasar

² Reproducidas en Gruber (1981), por ejemplo núms. 140, 146, 221, 229.

una imagen sintética por una imagen fotográfica, es decir, inducir una recepción indicial por una imagen que no lo es. El trucage tradicional, con su recurso a las tijeras y al pegamento, parece ahora un medio antidiluviano comparado con las perspectivas fantásticas que se abren a la manipulación (política y otras) gracias a la imagen sintética. En realidad, el único criterio sólo podría ser la confianza implícita del receptor en la supuesta honestidad del que presenta la imagen como imagen fotográfica, o que deja que «se» presente como tal.

La identificación de la imagen como impresión ocasiona la traducibilidad de la imagen en campo casi perceptivo, es decir, la aceptación implícita del estatuto analógico del icono en relación con una posible percepción. Esto explica por qué la función analógica es rara vez la que está en juego en la recepción fotográfica, contrariamente a lo que ocurre con un icono pictórico. Al menos, esto es válido en nuestros tiempos en que la lógica comunicacional de la fotografía en su especificidad se encuentra fuertemente establecida. No ocurriría sin duda lo mismo durante la época de la invención de la daguerrotipia. Nos resulta difícil volvernos a situar en el estado de espíritu que debió ser el de los primeros receptores de la fotografía: para ellos, la analogía era objeto de una sorpresa renovada, precisamente porque sólo podían concebirla en el marco de una problemática pictórica. Las celebraciones de la «fidelidad reproductora», que se encuentran por ejemplo en las cartas de Humboldt, son representativas del estado de ánimo de los pioneros. Tan sólo poco a poco la imagen fotográfica ha ido estableciendo unas reglas comunicacionales propias que le permitieran ser recibida según la lógica de su dispositivo. Podemos encontrar un indicio histórico de esa emancipación en el abandono de la cuestión de la fidelidad reproductora a favor del de la *naturalidad* de la verdad fotográfica (apariencias *versus* esencia, por ejemplo) o de la de su legitimidad artística. Tales cuestiones sólo son posibles en cuanto la convivencia de la función indicial y de la analogía produce una sola entidad y es planteada como regla comunicacional apriorística a partir de la cual la imagen fotográfica debe ser recibida (el naturalismo de un Emerson, por ejemplo, nace en ese momento).

Se podría objetar que es erróneo hablar de regla para calificar la identificación de la imagen como impresión, puesto que la imagen, si es fotográfica, es *efectivamente* una impresión, ya sea aceptada la regla o no. Por tanto, nos podríamos encontrar frente a una simple cuestión de hecho cuya resolución sería referible a un saber (el saber del *arché*) y no frente a una regla comunicacional. Pero eso es mezclar dos cuestiones diferentes: la del fundamento de la identificación como impresión, de su legitimación, y la de su ejecución. Dado que el estatuto de la impresión no se encuentra inscrito en la imagen

(como objeto la imagen fotográfica es un icono y nada más) sino que depende del saber del *arché*, es por lo que su recepción está regulada: el saber del *arché* funda, legítima, la aceptación de la regla comunicacional. No puede sustituirla puesto que se refiere a la *géné-sis* de la imagen y no a su estatuto «fenomenológico», el único directamente accesible a la recepción. La imagen fotográfica no posee cordón umbilical que la ate a su impregnante, tan sólo durante el instante evanescente y no repetible de la toma de la impresión.

La temible eficacia del trucage se basa además en la distinción entre la cuestión de hecho y la regla comunicacional. En la medida en que nada se parece tanto a una verdadera impresión que una verdadera impresión trucada, manipulada, en la medida en que el saber del *arché* no es dado o exhibido por la imagen sino *presupuesto* por la captación de la regla comunicacional, es por lo que el trucage puede engañar. El saber del *arché* funciona generalmente como postulado admitido de antemano y no como inferencia concreta. En consecuencia, es indispensable distinguirlo de la regla comunicacional que encuentra en él su legitimidad real o supuesta.

La información indicial inducida por la identificación de la imagen como impresión no debe ser considerada como extensible al campo de las informaciones icónicas que se refieren al universo empírico. Una imagen de síntesis *también* puede transmitir informaciones sobre el mundo real, del mismo modo que una imagen analógica «tradicional»: pueden incluso sin duda transmitir informaciones más complejas, por el hecho mismo de su carácter sintético, es decir, constructivo. La diferencia no corresponde primordialmente al objeto del signo, sino a la relación entre el signo y el objeto, por tanto al estatuto «epistemológico» de la información. La información sintética y la información fotográfica pueden referirse al mismo objeto, pero se distinguirán en cuanto al «cómo» de su relación con ese objeto. O, hablando en términos peircianos: la distinción se refiere a la «idea», aquello en relación con lo que el signo puede ocupar el lugar del objeto al que se refiere. En consecuencia, hay que matizar la distinción entre signo de existencia y signo de esencia, no porque sería inadecuada sino porque se refiere a la relación del signo con el objeto y no al objeto en sí.

La relación signo-objeto, característica del indicio fotográfico, implica una regla receptiva específica referente a la tematización del espacio fotográfico: éste es el que deberemos intentar captar en primer lugar, antes de poder abordar la cuestión de la regla «epistemológica».

3. EL CAMPO CASI PERCEPTIVO

La regla de tematización específica del espacio fotográfico es evidentemente la de su posibilidad de ser construida en campo casi perceptivo. Para situar correctamente la apuesta ligada con la aceptación de esta regla receptiva, podemos confrontarla a sus dos límites, la pura indiciabilidad por una parte, la iconicidad por otra.

La pura indiciabilidad desemboca, ya lo hemos dicho, en una recepción fisicista de la imagen fotónica. En ese caso, asistimos a una recuperación de la iconicidad en la relación indicial. Volveré a coger el ejemplo particularmente de la astrofotografía puesto que nos muestra una recepción en la que los puntos-estrellas son interpretados no como una vista analógica sino como puntos-íágenes fotoquímicos producidos por la interacción de la causalidad cósmica y del dispositivo fotográfico. El paso del espacio icónico al espacio de referencia no da lugar a una extrapolación analógico-representacional sino a un cálculo. El espacio reproducido en imagen está ligado al espacio del impregnante por reglas de translación que son reglas de la formación de la propia imagen, es decir, por una parte las ecuaciones cósmicas (velocidad de propagación de la luz, curvatura del campo, efecto Doppler, etc.), por otra parte, las ecuaciones propias del dispositivo fotográfico (tasa de refracción y de difracción, astigmatismo, etc.). No hay, por tanto, operación de traducción de un espacio a otro sino una simple puesta en ecuación de dos porciones del mismo espacio, la una microscópica, la otra macroscópica. A la inversa, la recepción analógica es del tipo de una traducción, ya que el espacio fotónico realmente materializado se encuentra transformado en campo casi perceptivo.

Al otro extremo, se situaría una recepción puramente icónica que tematizaría el espacio en forma de imagen como espacio figurativo autónomo, sin transposición casi perceptiva. Tal y como se produce en el caso de la recepción puramente indicial, ésta es evidentemente posible *in abstracto*, pero se ve descartada en el caso de la imagen fotográfica canónica que postula la traductibilidad del espacio figurativo en campo casi perceptivo. El punto decisivo es esencialmente el de la unidad y la unicidad espaciales: nunca se considera compuesto ni múltiple el espacio traducido en imagen fotográfica. En esto se opone al espacio pictórico que admite los dos. Por espacio compuesto, entiendo una imagen co-presente en un mismo cuadro icónico al lado de varios «lugares» espacialmente independientes los unos de los otros: un «collage» cubista, por ejemplo. Un espacio múltiple se encuentra en una imagen que representa simultáneamente varias configuraciones temporalmente separadas, es decir, no referi-

GT
dura

bles a una co-ocurrencia espacio-temporal determinada. Así, el bajo relieve de Niccolò Pisano, *La Anunciación, la Natividad y la Adoración de los pastores* (1260), presenta estos tres acontecimientos consecutivos de la Historia santa en un mismo espacio, siendo el Niño Jesús representado dos veces: acostado en el belén (Adoración) y lavado por las sirvientas (Natividad).

La regla de la unicidad y de la unidad intervienen a la vez en el plano de la creación de la imagen y en el de su recepción. De ese modo, y salvo algunas excepciones, el espacio reproducido en imagen fotográfica siempre es reproducido por la unidad de una impresión³. Cuando no se respeta la regla, como en el caso de las sobreimpresiones, generalmente siempre es con una perspectiva simbólica o alegórica: el rostro de una joven en sobreimpresión sobre un campo de amapolas, por coger un estereotipo «poético». La ruptura de la unidad y de la unicidad impide la transposición casi perceptiva y facilita al mismo tiempo una «lectura» significativa de la imagen.

¿Cuál es la función exacta de la unidad? Para responder a esta pregunta, lo más simple es, sin duda, confrontar el espacio fotográfico con el espacio pictórico. Este último es captado como un espacio construido, virtual e ideal. Aparece como construido porque el espectador lo considera como el resultado de un acto creador humano. Aparece como espacio virtual porque sólo tiene una existencia figurativa, aunque pretenda «reproducir» un espacio real, por ejemplo un paisaje determinado. Es ideal, porque no es referido a una ejecución perceptiva particular (salvo en raras excepciones como, lo recuerdo, *Las Meninas*, *El matrimonio Arnolfini*, y en nuestra época, cierto número de lienzos hiperrealistas), sino que es percibido como correlato universal de la re-presentación visual como tal. A la inversa, el espacio fotográfico, aunque fuertemente construido, funciona como espacio grabado, marca indicial de una porción del espacio real. Dicho de otro modo, su eventual carácter constructivo (en tanto se concretiza en un espacio figurativo) está desestabilizado o fragilizado en la medida en que siempre se puede transponer a un momento de espacio-tiempo real: la construcción es referida a una elección, a una selección entre posibilidades de grabación preestablecidas por el espacio «real» correspondiente. El espacio reproducido en imagen fotográfica siempre aparece como un espacio materialmente restrictivo, mientras que el espacio pictórico es libre, es decir, únicamente

³ La existencia del fotomontaje no constituye un contra ejemplo a dicha regla: cuando es no ostentoso, entra en la categoría del truco; cuando, por el contrario, se presenta como montaje, su principal interés se basa en su distancia en relación con la imagen fotográfica. Los fotomontajes antinazis de Heartfield, por ejemplo, pretenden precisamente revelar lo que la imagen fotográfica no muestra, los bastidores tras las máscaras públicas.

sometido a los límites ideales de las reglas culturales. Por supuesto, la organización del espacio fotográfico hace intervenir también reglas culturales, pero éstas siempre permanecen ligadas a las limitaciones del espacio material: podemos elegir entre las limitaciones, pero podemos liberarnos de ellas, ya que definen el campo de las elecciones posibles.

La diferencia entre ambos espacios también puede ser captada en el plano de la función del marco. Philippe Dubois, que ha dedicado unas reflexiones muy estimulantes al problema del espacio fotográfico, afirma que la especificidad de su marco reside en su función de corte⁴. Lo opone al marco pictórico que posee, por el contrario, una función integradora. Al espacio centrífugo y fragmentario de la fotografía, siempre abierto sobre un fuera de campo, se opondría el espacio centrípeto y cerrado de la pintura. Sin embargo, me parece que la oposición no es tan nítida. De tal modo que ya no funciona en cuanto abandonamos la pintura clásica. La introducción del marco-corte en pintura precede en efecto la invención de la fotografía: desde finales del siglo XVIII, se observa la progresiva introducción del espacio fragmentario en la pintura de caballete (no hay que olvidar tampoco que la fragmentación existía ya desde tiempo en cuanto a práctica del esbozo se refiere). La génesis histórica de la composición pictórica fragmentaria es por consiguiente independiente de la fotografía, aunque más tarde algunos pintores, y sobre todo Degas, se inspirasen directamente del espacio fotográfico⁵. Inversamente, el espacio fotográfico no es necesariamente fragmentario ni está necesariamente abierto sobre un fuera de campo: las imágenes pictorialistas, pero también las de la gran tradición paisajista americana, se caracterizan, por el contrario, por espacios integrantes y cerrados (*foto n.º 6*).

Pienso que para comprender las diferencias de la función del marco, hay que referirlas a la cuestión del estatuto del espacio pictórico, respectivamente fotográfico. Así, en pintura, el marco-cierre se refiere a la unidad composicional de un *espacio figurado*, de una representación, mientras que en fotografía garantiza la plenitud de un campo casi perceptivo. *El locus amoenus* del espacio centrípeto pictórico se inscribe de entrada en una tradición figurativa e ideológica, mientras que el espacio centrípeto fotográfico remite en primer lugar a la plenitud de un campo perceptivo que invita al descanso de la mirada. Lo mismo sucede con el marco-corte: posee funciones diferentes en pintura y en fotografía. Históricamente, el corte pictórico aparece como una distancia con respecto a las reglas

⁴ *Op. cit.*, pág. 169 y ss.

⁵ Para el conjunto de la cuestión de las relaciones entre espacio pictórico y espacio fotográfico véase Scharf (1974), Peters (1979) y Galassi (1981).

clásicas de la composición, es decir, que es tematizada en una perspectiva institucional, poniendo en práctica diversas estrategias de la representación pictórica, etc. El marco en sí es tomado en cuenta en calidad de límite del soporte figurativo, y por ese preciso motivo, como manifestación de dicho soporte en su positividad. Por tanto, estoy perfectamente de acuerdo con Dubois cuando observa que el marco pictórico no recurre a un fuera de campo, sino que, añadido yo, esto no le impide funcionar como marco-corte. Por el contrario, la imagen fotográfica, no como tal, sino cuando posee un marco-corte, solicita efectivamente un fuera de campo: se percibe entonces como una transgresión a las normas en relación con la plenitud del campo casi perceptivo (*foto nº 7*). La percepción fotográfica espontánea solicita la saturación perceptiva, mientras que la recepción pictórica es mucho más introyectiva y se detiene más en la *techné* figurativa.

El conjunto de las consideraciones que preceden demuestra que el espacio fotográfico está reglamentado sobre el modelo del espacio perceptivo y no sobre el del espacio figurativo: su aceptabilidad misma se confunde con la posibilidad que tiene el receptor de integrarlo en la unidad y la unicidad de un campo casi perceptivo. Las diferencias que se descubren en él con respecto al espacio pictórico, sobre todo las que se refieren a la funcionalidad del espacio cerrado y del espacio fragmentario, resultan de esa referencia al espacio perceptivo. La composición pictórica, incluso cuando quiere ser «naturalista» frente al modelo del campo visual, sigue siendo siempre primordialmente la organización de una superficie. A la inversa, la imagen fotográfica, incluso cuando el fotógrafo la aborda únicamente en relación a la superficie sensible, sigue siendo siempre primordialmente del tipo de un campo casi perceptivo. La diferencia no reside en una mayor o menor «fidelidad», sino que está ligada a la naturaleza indicial de la fotografía, por tanto a la aceptación del saber del *arché* como regla de traductibilidad del espacio icónico en espacio casi perceptivo. No es cuantitativa sino estatuaría. Las comparaciones puramente formales entre el espacio en forma de imagen fotográfica y el espacio pictórico siguen siendo necesariamente unilaterales, mientras no tomen en cuenta la distinción fundamental de su estatuto pragmático.

La tematización de la impresión y la traducción del espacio icónico en espacio casi perceptivo se refieren al estatuto indicial de la imagen fotográfica y a la especificidad de su materialización icónica. Nos queda por ver cómo estas dos reglas tienen como relevo una tercera que se refiere a la «idea» frente a la que el icono indicial ocupa el lugar de su objeto.

4. LA TESIS DE EXISTENCIA

Ya hemos visto la noción de «tesis de existencia» cuando discutíamos sobre la «objetividad» fotográfica. En consecuencia, me limitaré a recordar brevemente que la expresión se refiere al hecho de que la imagen fotográfica siempre es recibida como la señal de un acontecimiento real o de una entidad realmente existente (en el momento de la toma de la impresión).

Sin embargo, el estatuto concreto de la tesis de existencia es difícil de describir. Podríamos estar tentados en arraigarlo en una especificidad de mecanismos de aprehensión de la imagen. Si es cierto que el espacio pictórico es un espacio virtual y si la relación analógica que pone en funcionamiento es del orden de las ideas (signo de esencia), si —a la inversa— el espacio fotográfico es la señal de una porción de espacio real y si su relación analógica es del tipo de la referencia indicial (signo de existencia), ¿no podríamos decir que el «contenido» de la imagen pictórica es aprehendido en el plano de un reconocimiento de formas ideales, y que, a la inversa, el de la imagen fotográfica se sitúa en el plano de la identificación intramundana de las situaciones y de las entidades?

De hecho, vemos muy rápidamente que tal dicotomía no se puede sostener por una razón ya mencionada: la distinción entre el signo de esencia y el signo de existencia se refiere a la relación que mantiene el signo con su objeto, pero no puede servir para distinguir los objetos de los diferentes signos, puesto que nada impide que relaciones diferentes entre signo y objeto remitan, pese a sus diferencias semióticas, al mismo objeto. En el contexto adecuado, un signo de esencia puede, sin el menor problema, remitir a un objeto específico. Así, un retrato pictórico remite generalmente a la persona real a la que representa: desde ese punto de vista, puede desempeñar la misma función que el retrato fotográfico. Sin embargo, considerado como signo *in se*, seguirá siendo un signo de esencia, aunque la relación de referencia individualizadora esté perfectamente establecida. A la inversa, una imagen fotográfica sigue siendo un signo de existencia, aunque sea ya imposible establecer a quien representa.

Esta aparente contradicción entre la función de los signos y su estatuto intrínseco se puede explicar en cuanto nos damos cuenta de que la imagen pictórica de referencia es una variable de la circulación comunicacional de la imagen, mientras que en la recepción fotográfica es una constante presupuesta por esa circulación comunicacional: es la razón por la cual es una regla constitutiva de la recepción fotográfica, pero no de la recepción pictórica. El ejemplo del retrato no es representativo porque no existen normalmente retratos «imagi-

narios», pero, en cuanto pensamos en las escenas de género, en la pintura histórica o religiosa, en el paisaje, en el bodegón, etc., la diferencia salta a la vista. Por eso, no es una casualidad si las Iglesias desconfían de las representaciones fotográficas de escenas religiosas que ponen en imagen a Cristo, María o a los Santos: la tesis de existencia que fija la mirada del receptor en el impregnante debilita al mismo tiempo su función representativa. Corremos el riesgo de ver demasiado al extra que posa y no lo bastante al Cristo. De entrada, la imagen fotográfica se sitúa en una lógica casi perceptiva. En cambio, la figuración pictórica puede muy bien prescindir de la relación de referencia: no forma parte de su propia definición y depende exclusivamente de los contextos comunicacionales.

De esto resulta también el hecho, ya notado, que en fotografía existe una diferencia entre la tematización de la referencia indicial y la identificación referencial, cuando en pintura no se trata de lo mismo. La imagen fotográfica funciona como referencia indicial, incluso fuera de cualquier identificación referencial individualizadora. Por el contrario, la imagen pictórica sólo puede hacer alguna referencia si se la tematiza explícitamente. En cuanto identifico la imagen fotográfica como tal, ésta funciona al mismo tiempo como relación de referencia, resultando directamente dicha relación de su estatuto pragmático. En cambio, la imagen pictórica sólo puede funcionar como relación de referencia a condición de que exista la relación efectiva de una identificación referencial.

Un ejemplo hará más clara esta distinción. Elegiré el ejemplo de saber si el monstruo del Loch Ness existe o no. ¿Cuál es el estatuto respectivo de una imagen pictórica y de una imagen fotográfica para la solución de este problema? Una representación pictórica de Nessie no remite a un ser real más que para un sujeto receptor que admite de antemano que Nessie existe y que piensa que, en efecto, se presenta en realidad tal y como lo pintan. Por el contrario, si una imagen fotográfica remite a Nessie, entonces Nessie existe, y esto conforme al estatuto pragmático de la imagen fotográfica. Llamemos «i» la oración: «La imagen representa a Nessie» y «e» la oración: «Nessie existe». En el caso de una imagen pictórica, ambas oraciones son lógicamente independientes, es decir, que el valor de la verdad de la una no permite decir nada del valor de verdad de la otra. En cambio, en el caso de la imagen fotográfica, ambas oraciones son lógicamente dependientes, y más concretamente, unidas por la validez de una relación de implicación:

(1) $i \supset e$;

es decir:
(1a) $\sim i \vee e$;

o también:
(1b) $\sim (i \sim e)$.

Volvamos a traducir la última fórmula: no podemos tener a la vez el valor «verdadero» para «i» y el valor «falso» para «e». Dicho de otro modo: no podemos afirmar al mismo tiempo que la imagen representa a Nessie y que Nessie no existe. La tesis de existencia funciona por consiguiente como una verdadera implicación lógica que une la imagen a la existencia de aquello de lo que es imagen. O, para ser más concreto: la tesis de existencia no es más que la aceptación a priori de la validez del esquema de implicación para regular las relaciones entre la imagen fotográfica y su objeto de referencia. Por contra, en el caso de una imagen pictórica debido a la independencia de las dos oraciones, las relaciones permanecen perfectamente libres: podemos afirmar a la vez que la imagen representa a Nessie y que Nessie no existe. La clase de representaciones pictóricas posee una extensión mayor que la de las representaciones fotográficas, puesto que en este último caso la validez de la implicación existencial excluye ciertas otras, aquellas por las que el esquema ya no sería válido. Concretamente: la representación pictórica puede representar una entidad imaginaria, mientras que la validez de la relación de implicación excluye esa posibilidad para la imagen fotográfica.

Ya he dicho en una sección anterior que el saber del *arché* no funciona como inferencia sino como regla admitida de antemano. Reformulémoslo en términos lógicos: la tesis de existencia no debe ser considerada como condicionante material que une dos enunciados particulares, sino como esquema de validez. Cuando contemplamos una imagen fotográfica, no nos preguntamos *si* puede estar unida por un condicionante material a un impregnante, es decir, no partimos de dos enunciados independientes cuyo eventual lazo lógico analizaríamos posteriormente: todo lo contrario, partimos de la validez del esquema para legitimar los enunciados concretos⁶. Se me podría objetar que mi análisis es lógicamente dudoso, ya que la expresión «representación» parece cambiar de sentido cuando pasamos de la imagen pictórica a la imagen fotográfica. La objeción sería válida si la recepción fotográfica se situara en el plano de la inferencia y del condicionante material. Pero no me parece pertinente a partir del momento en que, lo que se cuestiona no son los enunciados concretos, sino el esquema que los une. Las relaciones entre ambos enunciados deben, por lo demás, ser considerados extensionalmente y no en comprensión: la validez de la implicación lógica impone restricciones correspondientes a las clases de objetos que la realizan, restricciones que no entran en juego cuando los dos términos son independientes. La clase de retratos fotográficos es más limitada que la de

⁶ A propósito de esta diferencia, véase Quine (1972), págs. 49-53.

los retratos a secas porque sus elementos deben estar en relación bi-unívoca con existentes reales (es decir, admitidos como tales).

El hecho de que la tesis de existencia intervenga en el plano del esquema de implicación y no en el de los enunciados se deduce también del análisis del funcionamiento de su negación. Negar la tesis de existencia, no es negar que «i» sea una representación de Nessie, es negar la validez del esquema. Puesto que negar que «i» sea una representación de Nessie puede también hacerse sin cuestionar el esquema de validez: basta con admitir de entrada que Nessie no existe (luego que «e» es falso) para poder concluir, en virtud del esquema válido, que «i» no es una representación de Nessie *sino de otra cosa*. Esta negación funciona dentro de la tesis de existencia, ya que seguimos admitiendo el estatuto fotográfico de «i»: diremos por ejemplo que es la representación fotográfica de *otro animal*. La negación recae entonces sobre el objeto y no sobre el estatuto de la imagen. La negación de la tesis de existencia es diferente, ya que corresponde al esquema lógico, por consiguiente al estatuto «epistemológico». En ese caso, partiremos también del postulado según el cual Nessie no existe, pero de ahí llegaremos a la conclusión no de la existencia de un objeto de referencia diferente sino de la no-validez de la implicación que une la imagen al impregnante, por tanto del carácter no fotográfico de la imagen. Se pueden concebir ambas negaciones frente a una imagen de Nessie, pero sólo la última concierne el estatuto mismo de la imagen, ya que me conduce a afirmar su carácter no fotográfico. Demuestra por el contrario que la tesis de existencia posee el estatuto de una regla receptiva apriorística y no el de una inferencia contingente, variable de una imagen fotográfica a otra.

En ausencia de cualquier contexto de legitimización material o contextual, elegir entre considerar una imagen como una imagen fotográfica y negar esta identificación está motivado en gran parte por la ley de verosimilitud. Si el objeto impreso es referible a una entidad o a un acontecimiento cuya existencia me parece verosímil, admito el carácter fotográfico de la imagen y la miro por tanto en el marco de la tesis de existencia. En cambio, si el impregnante no forma parte del horizonte de lo verosímil o de lo posible empírico que es el mío, tendré tendencia a negar el carácter fotográfico de la imagen. Las modalidades y las motivaciones de este horizonte de lo verosímil empírico son múltiples. Puede tratarse de la *doxa*, opiniones admitidas, pero también de lo opuesto, es decir, creencias minoritarias que son tanto más fuertes cuanto se sienten más atacadas por la *doxa*: pensemos por ejemplo en las querellas en torno a las imágenes que pretenden ser fotografías de ovnis. Los deseos y atracciones, las angustias y denegaciones desempeñan también un gran papel, puesto que a menudo motivan creencias referentes a la existencia o no existencia de los que se desea o se teme. Desde el punto de vista de la pragmá-

tica de la imagen, basta con observar que el horizonte de lo verosímil es coextensivo a la categoría de imágenes que un determinado receptor acepta considerar como fotográficas, que consigue construir en campos casi perceptivos coherentes, o que también acepta (cargar con) la tesis de existencia, siendo estas tres reglas constitutivas tan sólo de los diversos aspectos de una única y misma decisión fundamental.

5. LAS REGLAS NORMATIVAS

Las reglas normativas son de tipo contextual: no están motivadas por la especificidad pragmática de la imagen fotográfica sino por estrategias comunicacionales diversas, que nutren la imagen y la doblan a sus propias metas.

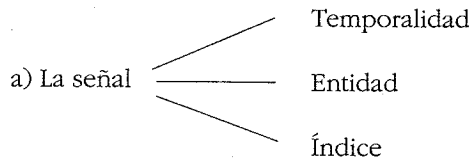
Ruego al lector que se remita al esquema de la página 54: en él he distinguido ocho estrategias comunicacionales, que se legitiman cada una por una combinación específica del signo fotográfico considerado según tres ejes de la «naturaleza» del signo, de su objeto y de su interpretante. Hay que entenderse sobre el valor de tal esquema: no es exhaustivo, es decir, no pretende aislar todas las posibilidades de la estrategia comunicacional, sino únicamente aquellas que se inducen mediante la combinación de los tres criterios seleccionados. La elección de otros criterios, por consiguiente de otro cuadro notional, podría muy bien desembocar en otras estrategias, o a un reparto de las que he seleccionado. El esquema no pretende tener la dimensión de estatuto de una estructura de engendramiento universal.

También quisiera añadir dos observaciones más referentes a los polos semióticos que he seleccionado. La primera corresponde a la decisión de situar el eje de la temporalidad y de la espacialidad del lado del interpretante. En calidad de representación, la imagen fotográfica, siempre y en primer lugar, está «ahí»: se presenta como vista, despliegue espacial. La tensión entre un acercamiento de tipo espacial y un acercamiento más bien temporal sólo es introducido por la interpretación del signo: el desarrollo interpretativo puede, en efecto, ya sea seguir la vertiente del «ahí» icónico, ya siendo más sensible al *arché*, considerar la imagen dentro de su estatuto de grabación diferida. Sin embargo, hay que añadir que la decisión a favor de uno u otro acercamiento no depende únicamente de las idiosincrasias del receptor sino que está motivada, al menos parcialmente, por la categoría del objeto y por el predominio de la iconicidad o de la indicialidad, por consiguiente de factores procedentes de la substancia icónica en sí, considerada en su especificidad fotográfica.

La segunda observación se refiere al estatuto del polo del objeto.

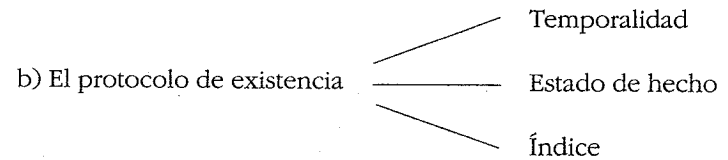
No hay que considerar el objeto *in se* como algo que constituye una especie de dato originario que determinara desde lo exterior el *representamen* y el interpretante. Sólo es objeto en calidad de objeto del *representamen* y *para* el interpretante: dicho de otro modo, sólo tiene pertinencia dentro del triángulo semiótico, es categorizado en un mismo acto semiótico con el *representamen* y el interpretante. No hay por una parte un dato puro y por otra una intencionalidad que ejerza sobre él: la imagen, por consiguiente el signo en sus tres facetas, no precede la dinámica receptiva, ella (él) es esta dinámica. Para ilustrar este hecho, volveré a tomar el ejemplo de la fotografía que muestra a mi abuelo con una caña de pescar. Si le doy a la imagen la intención según la cual presenta a mi abuelo como entidad, más que como un estado de hecho espacio-temporal concreto cuyo actante es mi abuelo, es gracias a factores procedentes de la organización icónica de la imagen, por tanto del *representamen*: presenta a mi abuelo parado y no en movimiento; mira la cámara, o sea que él mismo se disponía, en el momento de la toma, a ser fotografiado, y no a mantener una actitud independiente de este hecho. La categorización del objeto está pues motivada, al menos parcialmente, por la substancia icónica. No es de la categoría de un término transcendental que precediera la imagen y fuera independiente de ella.

Aclarados estos puntos, pasaré a hacer una presentación de las ocho estrategias comunicacionales elegidas. Me detendré ampliamente en tres de ellas, el testimonio, la mostración y la presentación, en secciones que estarán especialmente dedicadas a ellas. En cuanto a las cinco que quedan, nada impide al lector, si le apetece, concretizar, precisar y corregir él mismo las breves indicaciones que voy a aportar. Mi descripción de los ocho tipos de estrategia será forzosa-mente abstracta, ya que sólo me interesa su estatuto pragmático y no el problema de sus funciones históricas y sociales.



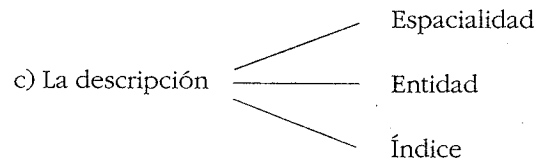
Llamo estrategia comunicacional de la «señal» aquella que instituye la imagen en signo indicial de la existencia en el momento «t» de la toma de la impresión de cualquier entidad física. Se diferencia del protocolo experimental únicamente porque tematiza entidades más que estados de hecho. La recepción que induce se hace en lo más cerca de los determinismos físicos del dispositivo fotográfico en su materialidad; implica pues un dominio al menos parcial de los pará-

metros físicos determinantes para la formación de la imagen. Puede funcionar ya sea como método de descubrimiento, ya como procedimiento de confirmación. El descubrimiento de la radiactividad del uranio por Becquerel puede ilustrar la primera función. Si se prefieren ejemplos sacados del campo de la imagen canónica (que implican un *analogon* icónico), se puede pensar en la fotografía submarina teleguiada, utilizada para explorar los fondos submarinos inaccesibles al hombre, o en las célebres fotografías que revelan la existencia de «canales» sobre Marte. El uso de la fotografía en cámara de burbujas a menudo es más bien del tipo de un procedimiento de confirmación correspondiente a partículas cuya existencia es postulada por una teoría física determinada. En ambos casos, la formación de la impresión está estrictamente determinada y su recepción se ve sometida a normas explícitas, por ejemplo de tipo óptico en las fotos-señales que pasan por una recepción analógica (recordemos las controversias referentes a los criterios ópticos concretos aplicables a la identificación de los «canales» sobre Marte). Ambas funciones se diferencian esencialmente por el estatuto del saber lateral que presuponen. En el caso del procedimiento de confirmación, el saber lateral es de la categoría de una predicción teórica. En el del procedimiento de descubrimiento en cambio, posee una función esencialmente interpretativa: la nueva entidad pide ser clasificada en relación con el universo de entidades ya conocidas, debe ser interpretada por analogía a formas que se le parecen, y así sucesivamente.

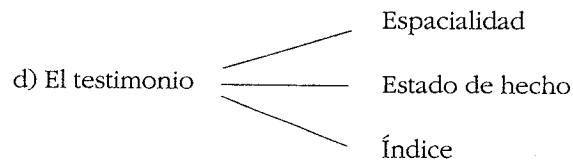


Como acabamos de ver, el protocolo de experiencia se diferencia de la señal únicamente en lo que se refiere a la categorización del objeto, aquí tematizado como estado de hecho. Más concretamente, se caracteriza ya sea como estado *inestable* de una entidad, ya como conjunto de interacciones entre entidades. El campo categorial en el que funciona como prueba el protocolo de experiencia no es el del descubrimiento o el de la confirmación de la existencia de ciertas entidades, sino el de las relaciones espacio-temporales en las que están colocadas dichas entidades. En el ámbito de la seguridad vial por ejemplo, la imagen fotográfica tomada cuando el radar de control se dispara indica la velocidad del vehículo en infracción, al mismo tiempo que fija la parte trasera del coche con la matrícula: es el protocolo de experiencia jurídica de una interacción en un momento dado

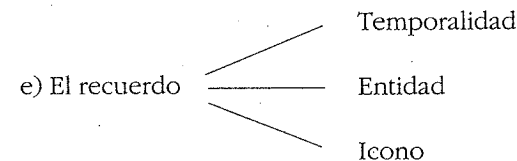
entre un dispositivo de control y un objeto controlado. Es evidente que la distinción entre señal y protocolo de experiencias no es absoluta: una fotografía de cámara de burbujas a menudo funciona como prueba de la existencia de ciertas partículas y a la vez de las interacciones que la han originado.



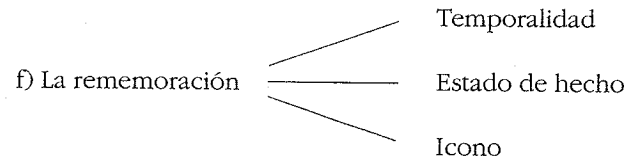
En esta estrategia, la imagen no funciona como prueba o como testimonio de la existencia de una entidad, ni como protocolo de una interacción, de un acontecimiento, sino como gráfico de modalidades del «estar-ahí» de un objeto cuya existencia se presupone. Del mismo modo que el testimonio, la descripción da lugar a extrapolaciones globalizantes proporcionadas por un saber lateral. La fotografía de arquitectura, o también los inventarios fotográficos de los Servicios de fomento del territorio constituyen buenos ejemplos. La descripción se puede aplicar con mayor facilidad sobre imágenes que maximalizan la función analógica y el poder de resolución. En esto se distingue de la presentación que, ya lo veremos, prefiere la impresión de conjunto a la resolución de detalles: una vista de Notre-Dame no obedece a las mismas reglas normativas que una imagen fotográfica de la misma iglesia en un libro de arquitectura. A veces, las reglas de recepción no coinciden con las reglas según las cuales ha sido modalizada la toma de la impresión: algunas realizaciones arquitectónicas del Arte nuevo o de la Bauhaus, destruidas durante la Segunda Guerra Mundial, sólo aparecen representadas en los libros de arquitectura bajo la forma de «vista» (porque éstas son las únicas manifestaciones visuales que de ellas subsisten), que no corresponden para nada a los ideales de la fotografía arquitectónica, es decir, que son en gran parte incapaces de desempeñar su función comunicacional.



Ya que el testimonio se orienta hacia la tematización de estados de hecho, éste, en mayor grado que la descripción, depende de extrapolaciones: son esencialmente de tipo narrativo, pues se trata de volver a situar la impresión instantánea en la unidad de una secuencia de acontecimientos. Puede parecer no justificable el clasificar el testimonio en el apartado que implica una hegemonía de las consideraciones espaciales sobre las consideraciones temporales, en la medida en que se refiere prácticamente siempre al carácter fechado («Ha ocurrido») de la impresión. Mi decisión es discutible, lo acepto, pero se puede justificar al menos parcialmente: la narrativización, forma específica que toma la tesis de existencia en el campo de la estrategia de testimonio, está esencialmente ligada a la integración de un campo casi perceptivo, por consiguiente a consideraciones espaciales. De tal modo que, cuando nos encontramos fuera de todo contexto para-icónico, el criterio a partir del cual el receptor decide que «x» ha ocurrido no se deriva de la pregunta: «¿habría podido ocurrir «x» en el momento «t» de la toma de la impresión?», sino más bien la siguiente: «¿Es verosímil que algo del tipo «x» haya podido ocurrir, tal y como me lo presenta la imagen?». Pero no insisto más sobre estos problemas aquí, puesto que ya no voy a volver con detalle sobre la estrategia del testimonio.

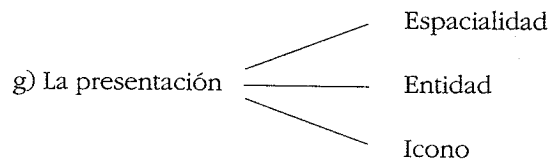


El problema de la fotografía de recuerdo, al igual que la de la estrategia de la rememoración, ya ha sido abordado en el sexto párrafo del capítulo anterior. Me limito pues a recordar que se trata de una estrategia reflexiva, es decir, una auto-afección del receptor. Debido a esto, la función indicial, y sobre todo la identificación indicial, está generalmente garantizada de antemano. De ahí el predominio de la función icónica, que actúa además mayormente como estímulo elegíaco que como signo en el sentido pleno de la palabra. La foto de recuerdo siempre está saturada por el saber lateral, no sólo porque es reflexiva sino también porque confiere la intención del «haber-estado-ahí»: mi saber lateral referente a mi abuelo es inconmensurablemente más potente que el del índice fotográfico.



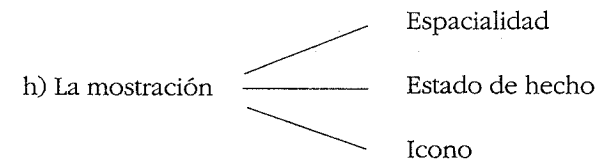
Tal y como ocurre con la estrategia del recuerdo, la estrategia de la rememoración se sitúa en un horizonte temporal. Sin embargo, en la medida en que le da más fundamento a «lo que ha ocurrido, ahí» que a «aquél que vemos, ahí», plantea más cuestiones y al mismo tiempo es en menor grado elegiaca. La rememoración confiere al tiempo familiar una apertura sobre el tiempo cronológico, más exterior y puntual a la vez. Vuelvo a encontrarme con una imagen que muestra a mi abuelo enjaezando su burro: por encima de la figura hierática de mi abuelo, por encima de la «personalidad» tal y como la reactiva la foto de recuerdo, viene a sobreimprimirse la de un cuerpo en movimiento y activo. Mi abuelo surge en mi mente de repente desde otro tiempo a la vez más exterior y menos controlable que el de mi universo íntimo: el tiempo que le pertenece, el de su cuerpo biológico, aquel en el que se integraban sus gestos de preparación al trabajo, característicos de aquella precisa mañana y no de otra.

Desde que se está perdiendo la costumbre de posar, incluso en la fotografía de familia, en pro de la verdadera instantánea, la estrategia de la rememoración está ganando terreno con respecto a la de la foto de recuerdo. El retrato, en su función de representación estereotipada, y por eso mismo pacificadora, está siendo desplazado por un acercamiento más puntual, más disperso de la memoria familiar. Acercamiento más doloroso también, porque se puede integrar con mayor dificultad en un universo elegiaco. Sería interesante estudiar el peso respectivo de los factores técnicos (facilidad de la instantánea gracias a las películas ultrasensibles, a la automatización y la motorización de la toma de vista) y de los factores sociales (dispersión de la familia concebida como integración progresiva de la descendencia, a favor de la pareja, sustitución de la representación como memoria de la descendencia y de sus jerarquías por la auto-representación existencial de la pareja, etc.), pero sería objeto de otro trabajo.



La estrategia de la presentación instituye la imagen como manifestación de entidades aprehendidas como efecto de conjunto: postales, álbumes fotográficos, temáticos, catálogos de productos comerciales, retratos de personalidades públicas, etc... La volvemos a encontrar también en determinados ámbitos de la fotografía «artística», de modo privilegiado en el retrato y el paisaje. Ya tendremos ocasión de estudiar su convergencia con el pensamiento estético romántico que postula la coexistencia del signo y de su objeto en la obra de arte. Esta convergencia es posible porque la presentación pretende conseguir la transparencia del signo, que supuestamente se esconde detrás de la plenitud de la «cosa».

La estrategia presentativa puede perseguir al menos dos metas diferentes: la ilustración y la presentación autónoma. En el caso de la ilustración, la imagen funciona como ayuda para un mensaje verbal. Su transparencia es el resultado de su absoluta transitividad: la ilustración quiere someterse por completo, y hermenéuticamente saturado por él, al mensaje verbal en el marco del cual funciona (pensemos, por ejemplo, en las ilustraciones de los catálogos de venta por correspondencia). Muy diferente es la presentación autónoma: la transparencia del signo es debida, paradójicamente, a su intransitividad, resultado de su «naturalización», es decir, que la imagen es propuesta como manifestación del objeto en su plenitud. En consecuencia, se identifica el signo visual con la esencia del impregnante considerado como totalidad que se manifiesta visualmente. Se produce un cortocircuito en la dinámica semiótica, siendo abolido todo tipo de exterioridad entre el signo y su objeto, en la unión mística realizada por la imagen considerada como entidad espiritual. Esta idea fundamenta la estrategia comunicacional no sólo de ciertas escuelas de la fotografía artística, sino también de la institución artística como las postales. Ya tendré ocasión de volver sobre esto más detalladamente, tanto en el párrafo dedicado al análisis de la estrategia de la presentación como, más tarde, en el momento de la discusión del pensamiento estético.



Desde el punto de vista semiótico, la estrategia de la mostración se diferencia de la presentación por la categorización del objeto: su universo de referencia no es el de las entidades sino el de los estados de hecho, de «cosas que ocurren». Pero estos estados de hecho no son narrativamente tematizados y la recepción rechaza cualquier

6. EL TESTIMONIO

Desde el punto de vista mediático, el testimonio es sin duda la función comunicacional más importante de la imagen fotográfica. El testimonio fotográfico es un género periodístico: se define por la inserción de la imagen en una narración que pretende ser verídica y que, a menudo, está unida a tomas de posición ideológicas o éticas. Por tanto, la regla del testimonio implica siempre la armonización de una imagen y de un mensaje para-icónico, en parte narrativo al menos.

¿Cuál es la función de dos elementos? Visto desde el lado del discurso, la imagen aparece como cargada de una función de prueba empírica: «Lo que os digo es verdadero, ya que lo muestra la imagen». Pero el ejemplo dado por Gisèle Freund nos ha demostrado que en realidad cualquier aserción referencial, compatible con la imagen, tiene tendencia a ser aceptada, ya sea verídica o no. El discurso se presenta como si fuese obligado por la imagen a decir la verdad, mientras que la coacción efectiva que la imagen es capaz de ejercer sobre él es únicamente del orden de la compatibilidad. Ya conocemos la razón de esta débil coacción: el testimonio confiere a la imagen una función indicial que trasciende ampliamente su materialización icónica, y que sólo puede desempeñar si un saber lateral capaz de saturarla toma el relevo. Ahora bien, las reglas de la estrategia del testimonio presuponen una indeterminación relativa de la imagen por el saber lateral del receptor: si pagamos cierto dinero por un periódico cotidiano o una revista, es con el fin de que nos aporte informaciones inéditas. Dicho de otro modo, el discurso presupone para la imagen una función que, debido precisamente a las reglas que guían la estrategia comunicacional, es incapaz de desempeñar. Contrariamente a lo que quisiéramos creer, la imagen no es testimonio del mensaje, se limita a no ser un testimonio en contra. Desempeña su función en cuanto el discurso proporciona elementos narrativos que parecen compatibles con la construcción de la imagen en campo casi perceptivo, es decir, con vistas a presentar un estado de hecho para el cual la extrapolación narrativa parece verosímil. La indeterminación de la imagen desde el punto de vista del saber lateral del receptor y el papel crucial que desempeña la posibilidad de construirla en campo casi perceptivo coherente justifican, a mi modo de ver, la decisión de considerar la imagen-testimonio como de la categoría de la introyección espacial más que temporal.

Pero esta caracterización sigue siendo unilateral mientras no se toman en cuenta las normas específicas del componente discursivo, normas que son del orden de la veracidad: sea cual sea la naturaleza

de la relación semiótica que une la imagen con el mensaje verbal; con todo la identificación referencial es considerada como «verídica» en cuanto el receptor está dispuesto a admitir que el emisor del mensaje se ha sometido a la norma de la veracidad. El hecho de que el receptor crea que hay adecuación entre la identificación referencial realizada por el relato periodístico y la situación de referencia efectiva de la imagen no es un simple «efecto realidad» debido a una feliz armonización entre una retórica verbal y una retórica icónica. Está inscrita en las reglas explícitas de la estrategia del testimonio. Pero está inscrita en ellas *independientemente de la eventual intervención de cualquier componente icónico*, y en ese preciso lugar surge el *malentendido* fatal: la norma ética que supuestamente rige el discurso periodístico, y por tanto también las relaciones entre la imagen y la identificación referencial llevada a cabo por el discurso, es trasladada *dentro* de la imagen y presentada como una característica de la misma, característica que sería capaz de forzar el discurso a ser verídico: «No puedo mentir: si lo hiciera, la imagen me desmentiría al instante». Este desplazamiento saca evidentemente su plausibilidad del estatuto indicial de la imagen, por tanto se hace posible por el saber del *arché* (que siempre se presupone). Dicho de otra manera, el receptor sabe que la imagen debe corresponder a una situación de referencia concreta, pero dicho saber que enuncia la condición de posibilidad de la relación de referencia funciona, de modo abusivo, como garantía de la veracidad de una referencia específica. Mientras que la cuestión de la verdad debería ser planteada a propósito de lo que el discurso afirma sobre lo que la imagen muestra (por tanto como cuestión sobre las relaciones existentes entre lo que se muestra y lo que se afirma), la norma del testimonio identifica lo dicho a lo mostrado, es decir, postula la veracidad intrínseca de lo dicho en cuanto acompaña lo mostrado. En vez de considerar que la identificación de referencia es adecuada bajo la condición de que el discurso sea conforme a la norma de la veracidad, nos vemos conducidos a postular que el discurso es verdadero en cuanto que realiza *una* identificación.

En la estrategia global del testimonio periodístico, la imagen fotográfica desempeña un papel a la vez subordinado y crucial. Subordinado, porque el discurso podría prescindir de ella, lo que además hace en muchos casos. Crucial porque, allí donde es utilizada, la imagen aumenta considerablemente la fuerza persuasiva del mensaje, esto gracias a la vez a su presencia icónica y al *malentendido* sobre el estatuto de su función indicial. La estrategia del testimonio se aprovecha por consiguiente de una ambigüedad constitutiva del estatuto semiótico de la imagen fotográfica, a saber, el hecho de que sea a la vez indicial e icónica. En virtud de esta dualidad, sabemos que a una organización icónica determinada le corresponde siempre un estado

de hecho real y uno solo, mientras que incluso la coherencia casi perceptiva del campo icónico es generalmente compatible con identificaciones referenciales múltiples y divergentes. El testimonio nos invita a tomar el saber del *arché* como *garantía empírica* de la verdad de una identificación referencial específica, mientras que, de hecho, no sólo es del orden de una *regla trascendental* que abre la recepción de la imagen únicamente a la *cuestión* de la verdad referencial, y al mismo tiempo, a la del error y de la mentira deliberada.

La fuerza persuasiva de la imagen varía mucho según el tipo de imagen utilizada. Desde hace tiempo se ha observado que el testimonio fotográfico privilegia imágenes con fuerte tensión situacional. Esto no significa únicamente que da la preferencia a imágenes referibles a estados de hecho inestables, sino también que privilegia aquellas que captan momentos tensionales claves en la secuencia del acontecer: el instante en que algo va a ocurrir, aquel en que el acontecimiento alcanza su *clímax*, y el de su «resultado». El momento del *clímax* es ciertamente el que más se valora y sabemos que ciertos órganos de prensa están dispuestos a gastar sumas considerables para asegurarse la exclusividad de una imagen que muestre un hombre saltando de un décimo piso o haciéndose aplastar el cráneo por un camión. La preferencia por ese tipo de imágenes se explica fácilmente: provocan una tensión psicológica, ya que pretendemos asegurarnos de la globalidad del acontecimiento del que la imagen sólo capta un instante. Y la tensión es la que predomina cuando la imagen capta una secuencia de acontecimientos llegados a su *clímax*: nos sentimos atraídos a la vez por un antes y hacia un después, hacia el principio del acontecimiento y hacia su conclusión por venir (y siempre ya acaecida). Es la coherencia misma del campo casi perceptivo la que exige esta prolongación temporal hacia el antes y hacia el después, y por tanto su inserción en una globalidad de acontecimientos. Dicho de otro modo, aspiramos a una narrativización de la imagen capaz de colmar la tensión psicológica que ha provocado. El mensaje periodístico que acompaña la imagen es el que nos proporciona el relato esperado y por eso mismo sitúa la imagen en su universo de referencia y, de manera más concreta, en el acontecer global de donde ha sido extraída. La función de la narración es fundamental: debido a la indeterminación de la imagen por el saber lateral del receptor, sólo el saber de un tercero permite completar la secuencia de acontecimientos. Ante la ausencia de todo mensaje para-icónico, la tensión visual permanece entera: el hombre que vemos cayendo desde el tejado de una casa estará cayendo para siempre, nunca llegará al suelo. Robert Musil observa en alguna parte que incluso la mayor desgracia del mundo nos consuela en cuanto somos capaces de integrarla en un relato, de relacionar los átomos de acontecimen-

tos mediante ese hilo aparentemente muy pobre y no obstante pacificador en grado sumo que es la consecución temporal. La imagen de testimonio, a menudo insoportable o escandalosa, se ve de alguna manera pacificada por la integración narrativa que lleva a cabo el mensaje periodístico que la acompaña. Nuestra tendencia espontánea a identificar la consecución temporal a la causa, y, por consiguiente, la narración a la explicación, tiene algo que ver sin duda con esa fascinación que ejerce el discurso periodístico. Por lo demás, esa atracción no es, en parte al menos, moralmente muy sana ya que nos conduce a consumir nuestra ración cotidiana de imágenes de horror y de desgracia con cara de conocedores o de *gourmets*. El «impacto» de la imagen es, de ese modo, un efecto convenido que tiende a cosquillar una curiosidad visual que el mensaje periodístico se apresura en satisfacer.

La preferencia concedida a la «imagen impactante»⁸ permite además distinguir la práctica del testimonio de otro tipo de uso de la fotografía que hacen publicaciones como *Points de vue: Images du monde*. La imagen fotográfica funciona en este caso en el marco de una especie de carné mundano, es decir, que es referible a un universo social estrictamente delimitado que se entrega en representación oficial. Esa función de representación social que asume la imagen no admite excepciones: incluso la vida privada del príncipe sigue siendo una vida oficial, y una revista como *Points de vue*, contrariamente a *Paris-Match* por ejemplo, nunca publicará imágenes «escandalosas», tomadas sin saberlo el príncipe y reveladoras de una «intimidad» no destinada a la re-presentación. Los retratos oficiales y las escenas de género muy tipificadas que encontramos en tales publicaciones tienen esencialmente como función la de instituir la vida de los «grandes» en un mundo estable e inamovible, museo de cera fotográfico destinado precisamente a aquellos que están excluidos de ese universo fastuoso. Contrariamente al carné mundano, el testimonio fotográfico implica más bien una continuidad de universo entre la situación impresa y el receptor: esto podría también ocurrir aquí, a mi vecino, a mí mismo probablemente. Juega con el alejamiento y la proximidad de acontecimientos que no están separados del receptor por ninguna barrera de principio: el suceso, las catástrofes naturales o industriales, las guerras, se pueden universalizar, contrariamente a la vida familiar del príncipe Carlos y de lady Diana.

La práctica del testimonio se valora tanto más cuanto que la toma

⁸ Las pocas páginas dedicadas por Barthes (1957, págs. 105-107) a las «fotos impactantes» siguen siendo estimulantes, sobre todo en su análisis del carácter a menudo estereotipado de las modalidades de realización del efecto del impacto. Véase también los análisis de Lambert (1986).

de la imagen en sí es una hazaña, de ahí su faceta perversa a veces: en los reportajes de guerra, el receptor admira el valor y el arrojo del fotógrafo, sin prejuicio de que se olvide del horror de los hechos, de tal manera que a veces la guerra sólo parece ser el lugar, fácilmente intercambiable, para hazañas fotográficas. La imagen, candente de actualidad para el fotógrafo (de *esa* realidad particular de la que se extrae), se convierte para el receptor en el espécimen más o menos logrado de un género: guerra de Vietnam, guerra del Líbano, todo es intercambiable en ese museo de horrores, rebajado la mayoría de las veces a la función de argumento de venta para artículos de análisis o de síntesis cuya seriedad es, en general, proporcionalmente inversa al lugar ocupado por la imagen. Esta valorización de la toma de vista, por tanto de la función del «testigo», no existe en la prensa dedicada a los famosos: las únicas «hazañas» posibles en ese campo, las de los *paparazzi* que revelan la vida privada de los «grandes», son rechazadas explícitamente porque no son imágenes oficiales, asumidas por los personajes fotografiados.

Una fotografía sólo se convierte en testimonio si se inserta en una estrategia comunicacional concreta. En cuanto ésta se hace inexistente, por ejemplo en cuanto el mensaje verbal desaparece, la imagen vuelve a ser «muda», es decir, vuelve a ser una imagen, una señal visual del mundo más que una afirmación sobre el mundo. Una imagen de testimonio amputada de su contexto verbal es incapaz de desempeñar su función: a menudo, deriva entonces, ya hacia una recepción estética y formal (de ese modo los reportajes fotográficos de Capra se encuentran ahora en los museos (*foto n.º 8*), ya hacia recepciones idiosincráticas «salvajes». En este último caso, paradójicamente, la imagen puede desempeñar verdaderamente su función de «impacto», o de documento denunciador, precisamente porque la tensión icónica e indicial permanece íntegra: no es escamoteada por ninguna narración explicativa que la inserta en alguna sección preconcebida, bien sea la de los sucesos o de los horrores de la guerra.

A la inversa, el extremadamente bello libro que Alan Thomas¹⁰ ha dedicado al análisis de dos álbumes de fotos de familia de la época victoriana demuestra que *cualquier* imagen puede llegar a «hablar»,

⁹ Hace algunos años, FR3 presentaba una serie de Agnès Varda titulada *Une minute pour une image*. El principio de la emisión consistía en pedir a la gente que comentara una imagen (que podía elegir, si mis recuerdos son exactos). Ahora, la mayoría de los comentarios se limitaban a utilizar la imagen, o un elemento de la imagen, como punto de partida para realizar asociaciones personales muy diversas. Entre las imágenes seleccionadas, se encontraban determinadas fotos de testimonio muy conocidas: su recepción no difería fundamentalmente de la de un retrato o una foto de paisaje, sino que la asociación funcionaba a menudo bajo la modalidad de la analogía situacional (por ejemplo: «Recuerdo un acontecimiento del mismo tipo»).

¹⁰ Véase Thomas (1977).

puede funcionar como testimonio, en cuanto es situada en campo de un saber lateral adecuado, capaz de cogerla en sus redes (en el caso de Thomas, un saber de historiador y de sociólogo sobre la época victoriana). Sin embargo, para que la imagen pueda desempeñar dicha función informacional, debe volver a ser situada, de alguna manera, en el universo del impregnante, ya sea este universo, de entrada, idéntico al del receptor (recepción reflexiva), ya el resultado de una reconstitución coyuntural (recepción erudita), o incluso ofrecida al receptor bajo la forma de un mensaje verbal que acompaña la imagen (foto periodística). La estrategia del testimonio fotográfico descuida esta función crucial del saber lateral y se nutre de la ilusión de creer que es la imagen la que dicta el mensaje periodístico, cuando en realidad este último es el que la hace hablar.

7. PRESENTACIÓN, MOSTRACIÓN Y POSTULADO COMUNICACIONAL

La presentación, ya lo hemos visto, tematiza la imagen fotográfica como manifestación de la realidad en la plenitud de su presencia, ya se trate de objetos, paisajes o de personas. En cuanto a la mostración, ésta se propone representar esa misma plenitud, pero indirectamente, captada por acontecimientos, estados inestables que revelan el todo en un momento privilegiado.

Las dos reglas no dejan de tener relación con el testimonio fotográfico: esto es válido sobre todo para las formas débiles, *la ilustración presentativa* por una parte, *la mostración del «momento decisivo»* por otra. En cuanto a la *presentación autotélica* y *la mostración expresiva*, éstas nos conducen indirectamente al problema del postulado comunicacional y nos introducen a la cuestión del arte fotográfico.

La ilustración presentativa desempeña un papel poco despreciable en la utilización periodística de la fotografía, sobre todo en la práctica del «periodismo de ideas» o en los «artículos de síntesis». Se trata pues de textos que no tienen como fin la transmisión de noticias «brutas» sobre acontecimientos puntuales sino más bien el recoger, con intención más general y más global, cierto número de noticias que ya han sido publicadas, al menos parcialmente. El texto sólo trata de los hechos tanto en cuanto constituyen un «problema más amplio» o una «cuestión más general»: su meta no es dar cuenta del estado presente del hambre en Etiopía sino de su evolución global, incluso del problema general del hambre en el Tercer Mundo. En este caso, las imágenes aún fuertemente tributarias de los acontecimientos directos, ya no valen como indicios de estados de hecho concretos, sino como otras tantas ilustraciones presentativas de una misma entidad global (que es el hambre en Etiopía o en el Tercer Mundo). El cambio fun-

cional de la imagen depende enteramente de las normas genéricas del texto: la misma imagen que, en un libro que trata de la cronología de la Segunda Guerra Mundial, funciona como foto de testimonio referible a un hecho concreto, por ejemplo el desembarco en Normandía, podrá tener una mera función de presentación ilustrativa en una placa de conmemoración dedicada a ese mismo desembarco. La función de presentación ilustrativa siempre supone cierta posibilidad de intercambio de las imágenes-impresas, posibilidad que, al menos en principio, se excluye en la estrategia del testimonio (me refiero, claro está, a la posibilidad de intercambio de imágenes que remiten a situaciones de hecho diferentes, y no a la de diferentes imágenes que graben un mismo acontecimiento).

Fuera de la prensa escrita y de ciertos libros monográficos, la presentación ilustrativa desempeña un papel considerable en todas las transmisiones de informaciones visuales para las que la entidad representada tiene valor de espécimen: por ejemplo, la presentación de productos comerciales, o también los catálogos razonados dedicados a la fauna o a la flora. Por fuerza, la función de espécimen de la imagen fotográfica nunca puede ser pura: así, cuando contemplo la presentación fotográfica de la amanita venenosa, contemplo en realidad una amanita venenosa concreta. El espécimen fotográfico se diferencia pues del espécimen dibujado que puede realizar un retrato-robot de la amanita venenosa, modelo virtual alrededor del cual se reparten las amanitas reales en su diversidad. Por lo demás, esta es la razón por la cual, incluso hoy en día, ciertos catálogos razonados de la flora dan preferencia a la presentación pictórica sobre la presentación fotográfica, dada la variabilidad de individuos en una clase determinada. En los catálogos comerciales, debido a la estandarización de las producciones industriales (o de la unicidad del ejemplar si se trata por ejemplo de un catálogo de mobiliario antiguo), este inconveniente no existe, de ahí que se recurra obligatoriamente a la presentación fotográfica. Posee múltiples ventajas frente a la presentación dibujada, y la más evidente es su carácter tangible: gracias al saber del *arché*, el receptor no ve una presentación del producto sino un producto efectivo. En los catálogos de *prêt-à-porter*, y mucho más en las revistas de moda, este fenómeno está reforzado por el hecho de que los modelos llevan determinada ropa, generalmente en los entornos tradicionalmente asociados a tal o tal ropa: compramos ideales físicos o poses sociales más que simple ropa. La fuerza persuasiva de la presentación fotográfica en el ámbito de la moda se debe al impacto de su realización icónica (no por nada las grandes revistas de moda contratan a fotógrafos prestigiosos) y a su función indicial que sella la unidad indisoluble del traje, del que lo lleva y del entorno en el que se mueve. ¿Cómo extrañarse entonces que lleguemos a creer que comprando lo uno adquiriremos lo otro?

En estas dos formas de la presentación, ya comprobamos sus pretensiones «ontológicas»: tematiza el «ser» de una entidad, ya sea concreta o abstracta, más que su apariencia empírica. Pretende ser presentación de lo «real» en «su profundidad» y siempre posee un aspecto hierático. La presentación ilustrativa puede de ese modo deslizarse en cualquier momento hacia la presentación autotélica. Tal fotografía de Capra ya no es la toma de impresión de un soldado que desembarca en Normandía, ni un ejemplo particular de un acontecimiento que se ha repetido decenas de miles de veces aquel día, ni incluso una imagen representativa de la Segunda Guerra Mundial: se convierte en emblema, en símbolo de la guerra, en su autorrevelación visual. Así, existen fotos que la conciencia colectiva universaliza dotándolas de una función simbólica: están totalmente dissociadas de su universo de referencia concreto y pueden volver a ser utilizadas indefinidamente en los contextos más diversos. Lo que gana la función simbólica, lo pierde la función indicial: de ese modo, lo real se ve despojado de su señal visual, de su supervivencia a la vez frágil y desconcertante, así como cosificado dentro de una colección heteróclita de arquetipos mediáticos. Lo que realiza la conciencia colectiva con ciertas imágenes, numerosos teóricos de la fotografía quisieran hacérselo aceptar como definición del arte fotográfico: la función simbólica no sería el resultado de una institucionalización receptiva, sino una característica intrínseca del acto fotográfico «artístico». De ese modo, la concepción estética de la presentación, paradójicamente, vuelve a dar con la forma extrema de la mostración, como ya veremos más adelante.

Las dos formas débiles de la mostración también participan de la estrategia del testimonio. Así, la tematización de la imagen como elección del «momento decisivo» desempeña un papel central en la autojustificación del periodismo fotográfico como actividad autónoma, no sometida a un mensaje verbal: el «momento decisivo» es en efecto el que pretende concentrar en sí los indicios a la vez de su origen y de su resultado, de tal modo que no necesitaría ninguna transcendencia narrativa, sino que revelaría por sí-mismo la totalidad del acontecimiento de donde es extraído.

Bajo esta forma extrema, la mostración conduce por su parte a metas «ontológicas»: la elección del momento decisivo se transforma de ese modo en el que permite expresar el «significado universal» de un acontecimiento. En realidad, esa autonomía expresiva sólo es posible mediante la utilización de estereotipos. Barthes¹¹ ha demostrado cómo ciertas «imágenes impactantes» están saturadas de elementos icónicos estereotipados directamente «legibles», por ejemplo la transcripción de una actitud de denuncia del fotógrafo. Daba el

¹¹ Barthes (1957), págs. 105-107.

ejemplo de un soldado que contemplaba un esqueleto, tropo de guerra y de su desfile de horrores, y añadía, que esta aparente auto-interpretación se reducía de hecho a la puesta en imagen de convenciones visuales que forman parte de la consciencia común de una determinada época.

La mostración, como la presentación, posee su momento utópico: a la autorrevelación mística de lo real postulada por la primera responde la creencia en la posible existencia de una gramática icónica mediante la cual el artista-fotógrafo se «expresaría», ya sea bajo la forma de la «experiencia vital» o bajo la de la sensibilidad estética. Son de las dos caras de una misma moneda: si la presentación capta la función ontológica en lo que se refiere a la autorrevelación de lo real, la mostración reduce el impregnante al estatuto de una exteriorización de una intencionalidad expresiva ya siempre simbólica. La presentación afirma que deja que lo real aparezca, quiere ser su contemplación mística; la mostración pretende esculpirlo hermenéuticamente, quiere ser su gramático. Por supuesto, no es una casualidad si la ideología de la presentación como autorrevelación simbólica de lo real se encuentra sobre todo en las fotografías de paisaje, mientras que la teoría de la imagen expresiva siempre está relacionada a la práctica de la instantánea, es decir, de las imágenes para las que la elección del momento en que se dispara, —luego el activismo fotográfico—, aparece con razón o sin ella como más decisivo. En cuanto a la práctica del retrato, fiel al tópico según el cual hacer el retrato de otra persona es hacer su autorretrato, pretende unir las dos.

Si la presentación se basa en la idea de la transparencia simbólica de la imagen (el signo es el ser), la mostración, por su parte, postula su autonomía expresiva (el ser es el signo). Por una parte, el objetivismo más intransigente, por otra la visión subjetiva más desenfrenada. Desaparición del signo ante «lo que es» o anulación de la señal en el control icónico. De hecho, los dos términos representan los dos polos extremos de una única y misma concepción que considera la imagen esencialmente como estructura significante. Es la razón por la cual un pensamiento estético fuerte, como lo ha sido el romanticismo, postula la identidad de los dos aspectos, la unidad de la exterioridad real y de la interioridad significante: la obra presenta al Ser, pero al mismo tiempo expresa el Sujeto, porque el Sujeto es la verdad de esencia del Ser. La apariencia visual tal y como está formada por la obra es el *telos* estético del Ser, su autorrevelación adecuada. Volveré sobre esto con mayor amplitud en el último capítulo.

Cuando analizamos la dinámica semiótica efectiva que hace posibles las normas comunicacionales de la presentación y la mostración, consideradas como definición del arte fotográfico, descubrimos que se caracteriza por actos de reconocimiento inmediato y de introyección espontánea. Estos actos receptivos se basan en el hecho de que,

en realidad, la imagen contemplada es del orden de una reduplicación: es la reproducción de una «realidad» que, ya siempre, es del tipo de una representación semánticamente saturada. Esto es aparente en el caso de las postales: la autosuficiencia icónica de una representación fotográfica del Mont Blanc se basa en el hecho de que para la mayoría de los receptores de esa montaña es, de cualquier forma, una imagen (forma parte de las cosas que se visitan y de las que los guías turísticos dicen que «hay que ver»). El Mont Blanc no existe como entidad real sino únicamente como imagen paradigmática (el macizo montañoso sólo se convierte en «el Mont Blanc» si se aborda a partir de ángulo de visión sintética, a partir del «punto de vista panorámico» adecuado). No estoy seguro de que las formas más nobles de la presentación, que pretenden realizar ciertas escuelas fotográficas paisajistas, se basen en un mecanismo muy diferente, sino que la realidad-imagen ya no es la de los puntos de vista turísticos, sino más bien (con todos los honores debidos al contexto erudito) la de las tradiciones pictóricas.

En cuanto a las pretensiones hermenéuticas de la mostración, ya hemos visto que están condenadas, por la naturaleza propia que del medio de expresión se da, a reproducir estereotipos visuales. Me parece que Barthes ya ha dicho lo esencial sobre la ineficacia de tal codificación que va en contra de las normas comunicacionales constitutivas de la imagen fotográfica. Habla de «fotos impactantes» con intencionalidad hermenéutica, pero yo pienso que sus observaciones son válidas para cualquier tipo de iconización estereotipada:

La mayoría de las fotografías recogidas aquí para impactarnos no nos producen ningún efecto, porque precisamente el fotógrafo se ha sustituido exageradamente a nosotros para la formación de su sujeto: casi siempre ha sobre-construido el horror que nos propone, añadiendo al hecho, mediante contrastes o acercamientos, el lenguaje intencionado del horror (...) La perfecta legibilidad de la escena, la manera de conformarla, nos dispensa de recibir en profundidad la imagen como escandalosa; reducida al estado de puro lenguaje, la fotografía no nos desorganiza¹².

Por tanto, en la presentación como en la mostración, la aparente transparencia del signo, ya sea bajo la forma de su naturalización ya de su codificación, se debe al hecho de que la «realidad» impresa ya es una «imagen interior» institucionalizada. Que ciertas imágenes se vean cargadas a posteriori de una función emblemática o simbólica y de modo más general de un significado comunicacional estable es una cosa; querer trasladar este proceso receptivo hacia atrás, al

¹² *Op. cit.*, págs. 105-106.

momento de la génesis de la imagen como obra, es otra. En el primer caso, la función hermenéutica estable nace del feliz encuentro entre una imagen y una demanda de lo imaginario social. Así, el *private joke* de Einstein sacando la lengua ante el objetivo fotográfico algo tiene que ver con el nacimiento de un nuevo imaginario de la ciencia, más lúdico que las representaciones tradicionales: no es una casualidad si esta foto estuvo muy de moda en los años setenta paralelamente a nuevas orientaciones en epistemología por ejemplo, que intentaban arrastrar el ejercicio científico hacia la creatividad más o menos irracional¹³. Por el contrario, si trasladamos esta estabilidad hermenéutica al plano de la génesis fotográfica, por consiguiente si la planteamos como norma creadora, condenamos la imagen a tener funciones puramente repetitivas. Esto es, para poder ser la encarnación de una intención hermenéutica concreta, debe ser legible, y para ser legible no puede hacer otra cosa que reproducir significados visuales estereotipados reconocibles. Quizá nos extrañemos un día de la obsesión que tenemos con respecto al sentido y que nos invita a despreciar cualquier acto (y cualquier resultado de un acto) que no pueda ser transformado en plusvalía semántica y más ampliamente comunicacional.

Valorar la dimensión hermenéutica nos conduce, muy a menudo, a descuidar el hecho sin embargo trivial de que una imagen esencialmente se ve más que se lee¹⁴. Al olvidar esto, la transformamos fatalmente en una especie de mensaje de rebajas. Así, el ejemplo de la foto testimonial nos ha demostrado que cuando una imagen circula en un canal de comunicación mediático, el mensaje transmitido es el del canal mediático y no el de la imagen. En cuanto a la presentación autotélica y la mostración expresiva, ambas dan lugar ciertamente a procesos hermenéuticos estables, pero es porque su significado existe ya anteriormente a la imagen y que ésta se limita a reproducir las señales para su reconocimiento. El receptor no descodifica un mensaje, reconoce un estereotipo, un significado convencional unido a las transposiciones visuales de ciertos *topoi* semánticos, por consiguiente, que existen independientemente de su realización fotográfica presente. Es *porque* el receptor se da cuenta de esta independencia entre la función simbólica y la impresión, por lo que postula la existencia de una intencionalidad específica por parte del fotógrafo, que difiere de la que consiste en querer mostrar lo que la imagen

¹³ Pienso sobre todo en el entusiasmo hacia las tesis de Feyerabend (1975, 1979), que afirma el carácter anarquista de la ciencia y su progresión mediante golpes de fuerza tácticos más que por argumentaciones lógicamente irrefutables o empíricamente fundadas.

¹⁴ Véase con respecto a esto Black (1972), sobre todo pág. 113

manifiesta. Por tanto, la existencia de estereotipos como plusvalía hermenéutica es la que ha originado el *postulado comunicacional*, es decir, un tipo de recepción para el que la imagen fotográfica no es un signo indicial o una obra visual, sino la encarnación de un «querer decir» metaicónico. Para los defensores del postulado comunicacional, la imagen siempre es la máscara de un texto. Quieren hacernos creer que mostrar no es más que una manera de decir, y que la visión de la imagen es, de hecho, su lectura.

Claro está, una obra fotográfica lograda no se limita necesariamente a darnos a ver. Con frecuencia, nos da también que pensar. Sin embargo, no parece que nos conformemos con eso: queremos además que piense por nosotros, sólo la aceptamos en calidad de célula semántica autosuficiente ofrecida con su propio comentario oficial. Si nos da sencillamente que pensar, tenemos la impresión que nos pide demasiado, al tiempo que no nos da bastante. La obra debe ser un jeroglífico que hay que interpretar si no la calificamos de imagen trivial. No ser más que una imagen (y sobre todo una imagen grabada, mecánica) nos parece el colmo de la superficialidad, ya que la profundidad es, por lo que dicen, una cualidad intrínseca del sentido. Por tanto, nos nos extrañemos al descubrir que la entrada de la fotografía en los arcanos del arte haya agrietado la perfecta estructura del pensamiento estético.

La problemática del arte

1. UN ARTE PRECARIO

Ninguna de las normas comunicacionales que acaban de ser expuestas tiene como tema explícito «lo fotográfico», es decir, la imagen fotográfica en su especificidad semiótica. Ésta es más bien del tipo de una presuposición sobre la que se apoyan estrategias receptoras que, por lo demás, la trascienden. A la inversa, si la expresión «arte fotográfico» debe tener un sentido, es con la condición de que designe un estado pragmático de la imagen donde ésta sea válida *como tal* y no como medio para cualquier estrategia comunicacional trascendente: el arte fotográfico sólo puede ser el arte de la imagen fotográfica.

Se califica con frecuencia la fotografía de arte menor, expresión que designa su carácter a la vez precario y no canónico. Ahí hay que diferenciar: si la precariedad es intrínseca a la foto, su estatuto no canónico depende más bien de las relaciones conflictuales que mantiene con el pensamiento estético dominante. Ambos factores no tienen el mismo significado.

Decir que la precariedad es intrínseca al arte fotográfico significa que no se debe, por ejemplo, al hecho de que no podría haber consenso estético en torno a él: la constitución de colecciones fotográficas en los museos ilustra la génesis indiscutible de un consenso de apreciaciones que tienden a la institución de una tradición y de normas estéticas con pretensión de universalidad, al igual que para las otras artes. El problema se debe más bien a la incongruencia entre una práctica específica y la institución de estos paradigmas estéticos: conocemos demasiado bien el carácter disparatado de las colecciones

depositadas en los diferentes museos dedicados a la fotografía. Al lado de imágenes que son obra de fotógrafos considerados creadores de valores estéticos, podemos encontrar fotos de reportaje, clichés científicos, retratos de álbumes familiares, imágenes documentales, etc. La colección fotográfica de museo siempre es en parte una colección de objetos perdidos. Las imágenes no son seleccionadas únicamente en virtud de un canon estético firmemente establecido, sino también a causa de su impacto individual, ya se deba éste a su organización formal, a los objetos impresos, a su aspecto (ese «no-se-qué» que Barthes calificaba de *punctum*), ya simplemente a su edad. Es cierto que existe indudablemente una presión institucional que pretende constituir un corpus de imágenes referibles a obras individuales, y dicha presión es tanto más fuerte cuanto que las imágenes seleccionadas son recientes. Pero cuanto más nos acercamos a los primeros decenios de la historia de la fotografía, más se confunden los criterios de selección: como mucho una daguerrotipia ya puede pretender al estatuto de museo, por el simple hecho de que existe. Dicho de otro modo, el arte fotográfico en calidad de institución museal parece oscilar permanentemente entre el documento y el monumento.

Además, volvemos a encontrar esta oscilación en lo que a juicio de gusto se refiere, o más concretamente en lo que a determinación de su objeto se refiere. ¿Cómo separar lo que pertenece en propiedad a la imagen y lo que pertenece a lo real, cuando nos encontramos frente a una imagen que sólo lo es específicamente cuando es captada como grabación de lo real? ¿Cómo distinguir, por ejemplo, en las maravillosas fotos de botánica de Blossfeldt, lo que pertenece a la toma de vista y lo que pertenece a la riqueza de la naturaleza? Y, ¿cómo distinguir en un buen retrato entre la expresividad del rostro y su realización fotográfica? Esta ambigüedad nos invita a replantear la cuestión irritante de lo bello natural excluida como tal de la reflexión estética desde la revolución romántica. Esta última, en efecto, se constituyó sobre todo en base a la recuperación de lo bello natural por lo bello artificial: la naturaleza es la cifra del espíritu y sólo tiene validez como símbolo. El arte fotográfico destruye toda hermenéutica simbólica, por ello hace resurgir al mismo tiempo la problemática de lo bello natural: la belleza fotográfica siempre contiene un resto «irracional», un plus irreductible a lo bello artificial, es decir, a las solas categorías de la creación, de la expresión o de la (re)presentación.

La precariedad del arte fotográfico siempre está relacionada con la contingencia, con el carácter azaroso de la génesis de la imagen: mucho más que en cualquier otro arte, el puro azar objetivo puede producir un resultado estéticamente tan apreciable como una toma de imagen muy pensada según exigencias estéticas. Probablemente, el fotógrafo siempre es responsable de una foto fallida, no lo es siem-

pre de una foto lograda. Esa función creadora del azar incontrolable depende de la especificidad de génesis de la imagen fotográfica: la importancia de la disponibilidad del impregnante, el número limitado de variables con función figurativa que el fotógrafo puede dominar al mismo tiempo en el momento de la toma de la imagen, la brevedad del gesto que dispara la imagen, pero también, hoy en día, la rapidez con la que se suceden las diferentes tomas gracias a la motorización y la automatización, son otros tantos factores que limitan el dominio icónico, así como lo pueden imitar. De ello se deriva que una «obra» es difícilmente identificable con una imagen aislada: si el autor de un único libro puede ser a lo sumo un gran escritor, nadie iría a calificar el autor de una sola imagen, aunque fuese genial, de gran fotógrafo. Para aceptar ver en una imagen aislada el resultado de un talento fotográfico específico, tenemos que esperar poder ponerla en paralelo con toda una serie de imágenes del mismo fotógrafo. Por tanto, existe disociación entre la apreciación de las cualidades de una imagen individual y la noción de «obra» referible a un talento regular: en este caso, podemos tener una obra maestra sin obra y sin maestro de obra.

Esta precariedad del arte fotográfico es la que lo coloca en una situación falsa con respecto al pensamiento estético dominante que sigue siendo la estética romántica. Esta se orienta únicamente hacia las artes canónicas; y éstas se encuentran todas sometidas a la hegemonía de las artes verbales. Es una doble hegemonía: por una parte, la poesía constituye el arte supremo, el arte por excelencia, por otra, el estatuto jerárquico de las artes no verbales es función directa de sus capacidades semánticas. Tal estética admite como verdad de evidencia que una actividad sólo puede llegar a ser un arte con la condición de producir objetos hermenéuticos y de ser regentada por el lenguaje. Es evidente que esos rasgos de la estética romántica deben ser colocados en el contexto de la meta general que se propone: instituir el arte en discurso ontológico, es decir, *de hecho* someter la legitimidad de las artes a la del discurso especulativo¹. El objeto del arte es el de la metafísica: el ser. Por una parte, la unicidad del objeto legitima la unificación de las diferentes artes en el arte; por otra, la especificidad de la relación estética con el ser, en la medida en que está calcada de la relación de conocimiento metafísico, por tanto de una relación de tipo discursivo, legitima el sometimiento de todas las artes al paradigma de una hermenéutica lingüística. Admitir la estética

¹ El conjunto de estas reflexiones deben mucho a las páginas estimulantes de J.-F. Lyotard (1983). Si mi concepción es un poco más clara y coherente que en el libro de Schaeffer (1983), es en gran parte gracias a las consideraciones de Lyotard sobre los géneros discursivos, a quien debo mucho.

romántica como marco general de investigaciones estéticas se reduce a aceptar que los ideales del discurso especulativo constituyen el criterio de legitimación apriorística, no sólo de todo enunciado analítico o descriptivo referente a las artes, sino también del juicio de gusto en tanto que instituye el campo estético de un arte concreto.

El arte fotográfico da mucha guerra a un tipo de discurso de sacralización así, tal y como lo ilustran las desventajas conceptuales que padece en él. La razón se debe a su precariedad, y entre otras cosas a su carácter deflacionista, es decir, en el hecho de mostrarse reticente a cualquier tipo de sobrecarga simbólica. Pero el discurso romántico es prácticamente el único discurso estético un poco coherente del que disponemos: la descripción del estatuto artístico de la imagen fotográfica se revela por consiguiente tan precario como la imagen misma. Las páginas que vienen a continuación sólo sirven de aclaración: ilustran la inadecuación del pensamiento romántico, sin proponer a cambio una verdadera concepción alternativa. En consecuencia, no se encuentra un desarrollo continuado, pero sí algunos intentos de acercamiento dispersos y con frecuencia poco concluyentes. Pero, si es cierto que las imágenes son para ser vistas más que para ser leídas o comentadas, quizá no necesitemos acercamiento alternativo.

2. LO BELLO Y LO SUBLIME

Quisiera empezar retomando la problemática de lo bello natural: quizá nos permitirá desprender algunas distinciones provisionales dentro de lo que se unifica, sin duda demasiado rápidamente, tras la expresión de arte fotográfico. Por supuesto, el problema de lo bello natural tal y como lo abordan los esteticistas prerrománticos remite primordialmente a los objetos de intuición sensible y no a las imágenes artificiales. Sin embargo, debido a la constitución casi perceptiva de la imagen fotográfica, las distinciones válidas para la primera quizá no dejen de tener pertinencia para la segunda.

Tomaré como punto de apoyo la formulación de la teoría de lo bello natural en la estética kantiana². Me detendré particularmente en la dualidad de esa teoría, es decir, la distinción entre lo bello (en el sentido limitado) y lo sublime. Debido a dicha distinción, la problemática de lo bello natural es irreductible a cualquier teoría de la «bella

² De una manera general, las estéticas «clásicas» parecen más interesantes desde el punto de vista de un análisis de la imagen que la estética romántica, por la sencilla razón de que es el arte visual el que constituye en gran parte su paradigma central. Es decir, que lo que provoca su indudable debilidad (comparada a la estética romántica) para cualquier análisis de las artes verbales puede ser también considerada como una fuerza en cuanto nos interesamos en las artes no verbales.

naturaleza», es decir, a una teoría de los estereotipos visuales y pictóricos. De ahí su interés para la comprensión del arte fotográfico, en cuanto nos negamos a reducirlo a la reduplicación de una naturaleza con forma de imagen ya.

Según la definición de *La crítica de la facultad de juzgar*³, un objeto bello es un objeto cuya *Anschauung*, la aprehensión en una intuición sensible, da lugar a una armonía entre la imaginación productiva y el entendimiento, armonía que se realiza en una actividad acabada sin meta específica (sin concepto). Por tanto, es bello aquello por lo que experimentamos una feliz concordancia entre la imaginación y el entendimiento. Kant afirma además que en el juicio estético, la imaginación productiva debe ser autónoma, es decir, no sometida a una heterofinalidad que podría ser por ejemplo la del juicio de conocimiento, que somete el objeto de la imaginación a las leyes del entendimiento. En el juicio estético, existe armonía entre ambas facultades, sin pérdida de autonomía de la imaginación productiva: es de algún modo algo espontáneo de acuerdo con las leyes del entendimiento. Me parece que la cuestión de la autonomía con respecto al objeto tiene también mucha importancia. Para que el juicio estético sea puro, el placer sentido frente al objeto debe ser el resultado totalmente de su forma y no de algún atractivo, de algún estímulo material. A primera vista, esta tesis parece extraña: si el placer resulta de la forma del objeto, ¿no significa esto que sigue dependiendo del objeto, aunque no sea de su materia? Además, Kant lo dice explícitamente: la imaginación está ligada (*gebunden*) por su objeto, por su forma precisamente. ¿Cómo conciliar la exigencia de ese lazo con la de la autonomía?

La respuesta a esta pregunta es importante, porque introduce todo el problema de la oposición de lo bello a lo sublime. Por decirlo rápidamente, Kant afirma que si el hecho de estar ligado por la forma del objeto no destruye la autonomía de la imaginación, esto se debe a un feliz encuentro entre la espontaneidad de la imaginación y la composición de la diversidad de lo sensible que se presenta ante ella. Más concretamente: la composición de la diversidad de la intuición sensible posee una forma como la imaginación productiva, si fuese abandonada a sí misma (*wenn sie sich frei überlassen wäre*), proyectaría la misma, de acuerdo con la legalidad del entendimiento. Dicho de otro modo, un objeto es bello si presenta «por fuera» formas idénticas

³ Para el conjunto de estas consideraciones, utilizo lo analítico de lo sublime y sobre todo del § 27. Con respecto a mis consideraciones sobre lo sublime, debo expresar mi deuda con Derrida (1978), págs. 137 y ss. cuyas observaciones sobre el desgarramiento de las facultades me han sensibilizado a la fractura interna del análisis kantiano de lo sublime.

a las que proyectaría nuestro espíritu en una actividad libre y autónoma. Desde un punto de vista icónico (y es precisamente en ese punto donde se plantea toda esta discusión en torno a la forma y la figura), esto significa que un objeto bello es aquel que, con ocasión de su aprehensión, provoca una coincidencia entre intuición sensible con una imagen interna, que se coloca sobre ella a la manera de un palimpsesto. Esta superposición, hay que insistir en ello, no puede ser apriorística: ninguna regla transcendental exige que la diversidad de la intuición sensible se superponga a una imagen interna surgida de la resonancia armónica de nuestros esquemas imaginarios y de nuestros conceptos. La coincidencia debe ser experimentada concretamente en la contingencia empírica, por ejemplo la de la vida perceptiva.

Esta descripción del objeto bello puede ayudar a comprender lo que está en juego realmente en lo que, a mi modo de ver, parece ser una de las dos orientaciones posibles del arte fotográfico, a saber, la que aspira a la «bella naturaleza», aquella por la que la imagen se define como coincidencia con una imagen ideal interior. Desde el punto de vista de la génesis de la imagen, la llamada práctica de «previsualización» se inscribe en parte en esta aspiración: el *Vor-bild*, esa pre-imagen interior, cuya coincidencia virtual con lo que el fotógrafo presume que es el aspecto de la imagen motiva que el aparato se dispare, es con frecuencia del tipo de una imagen ideal socializada. Es cierto que hay que distinguir entre ese arte de la «bella naturaleza» y la reduplicación de estereotipos visuales o icónicos que ya tienen siempre una función hermenéutica institucionalizada: la bella imagen, en virtud mismo de su carácter de «feliz encuentro», también puede descubrir imágenes ideales nuevas, en eso consiste precisamente su función dominante para los grandes fotógrafos que trabajan en esa dirección (un Weston o un Adams, por ejemplo). Sin embargo, el estereotipo constituye el peligro por excelencia para esa práctica fotográfica. El *locus amoenus*, para que pueda ser reconocido como tal, debe enmarcarse dentro de un tópico figurativo dado de antemano como norma deseable, cuyas variaciones son de tipo histórico o social más que individual. Desde el punto de vista receptivo, en efecto, la imagen bella es aquella en la que la mirada descansa porque se reconoce en ella: realiza la homeóstasis perfecta entre lo visto y la visión; satura y pacifica el campo casi perceptivo (fotos nº 6 y 9).

Es cierto que, con respecto al modelo kantiano de la visión, el dispositivo fotográfico introduce una vuelta de tuerca suplementaria. Así, el reposo de la mirada en la plenitud del campo casi perceptivo motiva no sólo un juicio estético sobre el objeto impreso, sino también, y al mismo tiempo, sobre la imagen que lo presenta. Lo bello natural y lo bello artificial están indisolublemente ligados en la imagen fotográfica por la sencilla razón de que el campo casi perceptivo

es ofrecido como obra, resultado de un hacer y un saber hacer específicos no reductibles a una simple elección del momento decisivo, pero que siempre implican el dominio de procedimientos figurativos. Por lo demás, podemos preguntarnos si, a fin de cuentas, no ocurre lo mismo con las aprehensiones *perceptivas* de la «bella naturaleza»: en la medida en que siempre dependen de la elección del punto de vista adecuado, así como de procesos de selecciones perceptivos hechos de acuerdo con ciertos modelos de visualización, son obra nuestra como la de la «naturaleza». Esta ambigüedad aparece en toda su extensión si tomamos en cuenta el hecho de que el «punto de vista» no es sólo del orden de una percepción individual. Con frecuencia, da lugar a una realización material, constituyendo un aspecto de la ordenación del territorio por el hombre: caminos y escaleras conducen a ello, arreglamos claros para despejar la vista, etc... En cuanto al *locus amoenus* fotográfico, más de una vez está al servicio de un trabajo de prospección del territorio turístico por venir. Así, el «descubrimiento» fotográfico del Yellowstone por W. H. Jackson, a principios de los años setenta del siglo pasado, estaba directamente ligado al fomento turístico que vendría después: en 1872, sus espléndidas fotografías fueron distribuidas a los miembros del Senado y de la Cámara de Representantes; sirvieron de evidencia empírica y de soporte persuasivo en el momento de la discusión, dando lugar al célebre *Act of Congress* que instituyó el Yellowstone en parque nacional⁴.

He dicho que la teoría de la bella naturaleza me parecía pertinente para la comprensión de la primera de las dos orientaciones mayores del arte fotográfico, la de la imagen bella. La teoría de lo sublime nos permitirá abordar la otra orientación, no menos importante, que podríamos llamar, por falta de una mejor expresión, la práctica de la señal.

Volvamos pues al texto kantiano. Lo bello, ya lo hemos visto, nace desde luego de un sentimiento de armonía entre la imaginación y el entendimiento, y, por consiguiente, es en cierto modo «subjetivo»; sin embargo, se refiere a una característica formal efectiva del objeto. No ocurre lo mismo con lo sublime: así como existen objetos bellos, en cambio no podemos hablar de objetos sublimes. Podemos decir de una rosa que es bella, pero no podemos decir que el océano desencadenado es sublime: es horroroso. No obstante, provoca en nosotros la idea de lo sublime, del mismo modo que la rosa provoca en noso-

⁴ Véase por ejemplo el catálogo de Colnaghi (1976), pág. 151. Jackson había sido precedido, en California, por C. E. Watkins, que fotografió el Yosemite ya en 1861; fue miembro de la expedición geográfica de 1866 organizada por el Estado de California y editó sus imágenes en San Francisco en 1868 con el título *The Yosemite Book*.

tros la idea de lo bello. Por tanto, lo que llamamos un objeto sublime es en realidad un objeto capaz de despertar en nosotros la idea de sublime. Pero, ¿cómo un objeto negativo en sí puede provocarnos ese estado de ánimo eminentemente positivo como lo sublime? La respuesta dada por Kant a esta pregunta no me parece muy convincente, pero permite sin embargo entrever la pertinencia de la problemática de lo sublime en nuestra encuesta. Si el objeto bello es aquel cuya intuición sensible conduce a una armonía entre la imaginación y el entendimiento, el objeto de donde procede lo sublime introduce, por el contrario, una discordancia, un desgarramiento en nuestras facultades. Así, en el campo de lo sublime matemático, experimentamos la incapacidad de la imaginación productiva para integrar una grandeza absoluta en la unidad de una intuición, cuando precisamente la razón, la facultad de las ideas, exige esa unidad, es decir, prescribe que la grandeza absoluta sea abarcada en la unidad de un *Augenblick*, una mirada instantánea. El sentimiento sublime nace al darnos cuenta, a la vez, de que nuestra imaginación no satisface el trabajo que le impone la razón, lo cual nos conduce de nuevo a nuestra finitud de seres sensibles, y que ese trabajo no deja de ser una prescripción absoluta de ésta, con lo que advertimos su naturaleza suprasensible. Lo sublime no es más que ese paso que va desde una extrema inhibición hacia la toma de consciencia de nuestra finitud como seres razonables. Nos encontramos con la misma argumentación al hablar de lo sublime dinámico, salvo que aquí la grandeza es sustituida por la fuerza todopoderosa de la naturaleza, y la toma de consciencia de nuestra finitud por la de nuestra impotencia frente a ella; conjuntamente con esa impotencia, tomamos consciencia de nuestra libertad de seres dotados de razón, es decir, de la fuerza autónoma de la razón que escapa por principio de esa omnipotencia de la naturaleza que nos abruma como seres sensibles. Por consiguiente, podemos observar dos diferencias esenciales ante la problemática de lo bello: por una parte, el sentimiento de respeto originado por lo sublime no dirige a ninguna característica del objeto, pero es un cumplimiento que nos dirigimos a nosotros mismos, o más bien, que dirigimos a la idea de humanidad que está en nosotros; por otra parte, las dos facultades implicadas ya no son la imaginación y el entendimiento, sino la imaginación y la razón.

El segundo punto, lógicamente, procede de la concepción kantiana de lo sublime: la inadecuación de la imaginación como facultad de síntesis también es una inadecuación del entendimiento: todo el sistema semiótico del universo empírico se ve quebrantado por lo sublime. A la inversa, la razón es nuestra facultad de las ideas, y como tal escapa a la semioticidad fenomenal, cuando precisamente interviene en ella, por ejemplo bajo la forma de ideas reguladoras.

Si la solución kantiana no me parece demasiado convincente, se

debe esencialmente a su negativa a tomar en consideración la exterioridad del objeto sublime. Kant postula que el problema de lo sublime sólo concierne la relación entre la imaginación y la razón: el objeto desaparece, no es más que un *impetus* perfectamente irracional. Desde luego, observa que nuestra tendencia espontánea consiste más bien, contrariamente a su teoría, en relacionar lo sublime con una característica del objeto. Pero se ve incapaz de dar la menor explicación sobre esa subrepción, sobre esa *Verwechslung*, que nos conduce a dirigir nuestro respeto al objeto más que, como convendría según él, a la idea de humanidad. Por lo demás, dice del objeto que provoca lo sublime que está «desprovisto de formas» o es «informe», *formlos*. Ahora bien, es esa una característica que no procede ni de la idea de un objeto imposible de abarcar totalmente en la unidad de una intuición estética, ni de la de un objeto experimentado como omnipotencia abrumadora. Decir de un objeto que es *formlos*, es más indicar que no se puede dominar en su principio mismo, fuera de toda consideración de grandeza o potencia, ya que sólo podemos aprehender un objeto dentro del marco de su «in-formación» realizada por la imaginación y el entendimiento. Dicho de otro modo, el objeto que origina lo sublime parece ser el contrario del que origina lo bello: así como este último es controlado de antemano, ya que se adecúa a la dinámica semiótica «espontánea» de la imaginación y del entendimiento, el primero es incontrolable, ya que escapa a toda «puesta en forma». Transformar esto, como lo hace Kant, en un triunfo de la razón, es, a mi modo de ver, una manera de tirar la piedra y esconder la mano. Acaso sea la negación de un objeto incontrolable, de una exterioridad irreductible, lo que le conduce a recurrir a esta inversión dialéctica protohegeliana, que nos hace pasar de la discordancia a la armonía, gracias a ese procedimiento clásico de la filosofía (y de la religión)⁵ que consiste en convertir todo fracaso de la sensibilidad en triunfo de la espiritualidad.

En consecuencia, sólo me quedo con la primera parte de su concepción de lo sublime, la que tematiza la ruptura entre un objeto intuito y nuestras facultades. El aspecto central del objeto sublime parece ser, en mi opinión, el hecho de decepcionar, ya que es contrario a la facultad de representar, y ejerce una violencia (*Gewalttätig*) hacia la imaginación productiva. Que un objeto así pueda, sin embargo, originar un placer estético (lo sublime sigue siendo en efecto del orden del goce) se explica por un hecho muy simple, que ciertos teóricos clásicos de lo bello natural, (por cierto mucho menos

⁵ Esta es la razón por la cual, en determinadas teorías clásicas de lo sublime, el hecho de experimentar la omnipotencia de la naturaleza se torna en sentimiento de respeto hacia el Dios creador.

sutiles que Kant), habían visto mejor que él: el océano desencadenado es sublime, por supuesto, pero únicamente para el espectador que lo ve desde la tierra firme; para el marinero que está luchando contra él no tiene nada de sublime. El sentimiento de seguridad, de no implicación que siente el espectador, es el que explica que un objeto, horroroso por lo demás, pueda sin embargo originar un sentimiento de placer en cuanto se entrega a la representación.

Por otra parte, la concepción de lo sublime que comparto es independiente de las consideraciones de grandeza absoluta o de omnipotencia: parte sencillamente del carácter deceptivo, incontrolable de un objeto. Sólo por eso se revela interesante para la imagen fotográfica. ¿Qué es pues una imagen sublime, una imagen-señal (fotos nº 7, 11 y 12)? Podríamos decir que es una imagen que escapa a la norma de la plenitud del campo casi perceptivo, que no tiene como meta la compleción icónica ni, a fortiori, la saturación semántica. Es errática y flota, indecible, ante nuestra mirada, manteniéndola a distancia, ya que se muestra reticente a toda introyección. Y sin embargo, no es ni una imagen fallida ni una imagen opaca: está analógicamente constituida y manifiesta plenamente su poder indicial. Se diría más bien que siempre está ligeramente desnivelada con respecto a nuestra visión, con respecto a todo brote semántico también. Podemos incluso seguir a Kant cuando dice que el goce resulta precisamente de su naturaleza deceptiva: sin embargo esto no se debe a cualquier inversión dialéctica, sino simplemente porque esa deceptividad icónica y semántica es en realidad una liberación. Aparta nuestra sensibilidad del universo de los signos, libera la mirada de la «realidad», es decir, de ese mundo triste en el que todo encuentro perceptivo ya tiene su lugar preparado. Claro está, es una liberación lúdica, sin las consecuencias destructoras que de ello resultarían si tuviese lugar en nuestra vida perceptiva efectiva. La imagen sublime es del orden de un ejercicio zen: es una práctica de dessemantización del mundo, sin que ese ejercicio cuestione nuestras funciones vitales, como sería el caso si la dessemantización y al mismo tiempo la de-realización tocaran nuestra manera perceptiva de «situarnos en el mundo».

La caracterización que acabo de esbozar es confusa, lo reconozco. Pero también es porque hay poco que decir sobre la imagen señal, contrariamente a lo que ocurre con la «imagen bella», por la que se expansiona el parloteo (muy agradable e interesante además) de nuestra cultura visual. No tiene pretensiones, salvo ésta: ser una imagen fotográfica, es decir, ese espacio ambiguo que ya no es una parcela del mundo físico en el que nos ocupamos de nuestros placeres y nuestras penas, y que todavía no es la «realidad», ese doble semiótico, esa red que lanzamos alrededor de nosotros para construirnos un nido semántico, horizonte más allá del que no vemos nada.

Estas dos orientaciones de la fotografía que acabo de distinguir

más o menos no deben ser concebidas como la apertura hacia una clasificación de las fotografías. Podemos decir a lo sumo que ciertas imágenes tienden hacia una de ellas, otras tienden más hacia la otra. Tampoco pienso que las consideraciones precedentes resuelvan verdaderamente el problema del estatuto de la fotografía: pero quizá hayan permitido clarificar algunos puntos que la estética romántica, no obstante contemporánea a la invención de la fotografía y con pretensiones de legislarla, es incapaz de ver.

3. FOTOGRAFÍA Y ESTÉTICA ROMÁNTICA

He afirmado más arriba que el modelo de la *cámara oscura*, contrariamente a una idea preconcebida, me parece inadecuado para captar la especificidad del dispositivo fotográfico⁶. Sin embargo, la historia de la fotografía proporciona muchos ejemplos de esa identificación abusiva, sobre todo en las discusiones referentes al estatuto artístico de la imagen fotográfica. El modelo de la cámara oscura es además tan impactante que, con frecuencia, los adversarios de la fotografía en el siglo XIX recogen sin más las acusaciones que el siglo XVIII había lanzado contra la primera. Es necesario recordar que a la *cámara oscura* se le había reprochado esencialmente el sustituir la actividad creadora por la pasividad del calco y excluir todo principio de selección compositiva⁷. Ahora bien, cuando el gran Baudelaire suelta su perorata sobre la fotografía, insiste precisamente sobre los mismos puntos: es una mera actividad reproductora que excluye toda imaginación creadora y toda selección compositiva. La única diferencia, pero vamos a ver que es importante, es la que atañe el campo conceptual a partir del cual se dirige el ataque: Baudelaire habla en nombre de la imaginación y del alcance simbólico del arte, ahí donde el siglo XVIII veía esencialmente un problema de defensa de la *mimesis* idealizante (la imitación de la «bella naturaleza» precisamente) opuesta a una reproducción servil⁸.

De hecho, a través de esa identificación, adversarios y defensores de la fotografía cometen dos errores prácticamente simétricos referentes al estatuto técnico del dispositivo fotográfico:

⁶ Véase págs. 16-21 de este mismo libro.

⁷ Véase Charf (1974), que cita sobre todo a Reynolds (pág. 21). Estas críticas no impedian en absoluto la existencia de un verdadero entusiasmo por la cámara oscura, no sólo como instrumento pictórico sino como atracción de feria.

⁸ Está claro que la situación histórica real no es tan simple: la estética romántica no nace por generación espontánea: es la herencia sistematizada de una tradición estética platonizante que se remonta al renacimiento italiano, si no a los escritos de Plotino (véase Lichtenstein, 1982).

— Los adversarios lo identifican con una *cámara obscura* mecanizada: relacionan el dispositivo fotográfico con el mecanicismo del siglo XIX, con todos los fantasmas que implica referentes a la alienación del hombre en y a través de la máquina. La fotografía no puede ser una actividad creadora, ya que sustituye la creación humana mediante el frío mecanismo de una máquina. Tesis defendida, también en ese punto, por Baudelaire, para quien la fotografía es el síntoma por excelencia del peligro que representa el «progreso material» para la actividad artística. El poeta se hace aquí, al menos parcialmente, eco de los artistas grabadores y de los retratistas profesionales que, unas decenas de años más tarde, vuelven a vivir la dolorosa experiencia de los artesanos del siglo XVIII en el momento de la invención del telar o de las prensas de forja⁹. La equivocación es comprensible, ya que el siglo XIX sólo conocía las máquinas termodinámicas, es decir las máquinas con canales energéticos que efectivamente reducían el papel del hombre al de un simple apéndice. No obstante, el dispositivo fotográfico no es una máquina termodinámica sino una máquina informacional¹⁰, es decir, que es en realidad el precursor de un tipo de máquinas que se desarrollan esencialmente en el siglo XX y cuya particularidad y finalidad ya no residen en la potencia energética (es mínima en el caso del flujo fotónico), sino en la precisión y la fidelidad de la modulación transmitida por el canal de información. La relación del hombre con la fotografía es la de la relación con una máquina, de ahí el fracaso de la estética de la creación demiúrgica, pero como no se trata de una máquina energética, los fantasmas de alienación están tanto más desplazados. El fotógrafo es asociado a su dispositivo: una máquina informacional no tiene más pertinencia que en relación con una finalidad que la modaliza.

— A la inversa, los defensores de la fotografía tenían tendencia a omitir su autonomía de máquina: la consideraban únicamente como un instrumento, es decir, un objeto técnico que prolonga y adapta el cuerpo con vistas a una mejor percepción. Por tanto consideraban el dispositivo fotográfico como una simple *cámara obscura*, inhibiendo así la autonomía del proceso causal reponsable de la génesis de la imagen y de su *arché* pragmático. Se suponía que el aparato no era más que un auxiliar que facilitaba la actividad creadora del artista. Y

⁹ Véase sobre este tema Simondon (1969), pág. 124, de donde saco también la distinción entre máquinas termodinámicas y máquinas informacionales. Simondon no hace referencia a la fotografía, pero pienso que su definición de la máquina informacional se aplica perfectamente a ésta.

¹⁰ Tomo la expresión aquí en el sentido cibernético y no en el de información humana, luego analógica. El problema no concierne el estatuto semiótico del signo, sino el estatuto material del dispositivo.

para demostrarlo, ¿qué más natural que imitar las composiciones pictóricas más tradicionales? Claro está, al mismo tiempo se sentían obligados a admitir que la actividad creadora precedía la toma de la imagen, y en ese caso insistían esencialmente en la puesta en escena, o venía después de ella en calidad de trabajo sobre la imagen «bruta», de ahí el entusiasmo con el que algunos saludaron el nacimiento del retoque fotográfico.

Frente a estas soluciones de compromiso, los adversarios de la fotografía tenían, al menos al principio, el trabajo fácil. Pero la evolución histórica de las ideologías de la representación iban a ayudar a la fotografía. De ese modo, el gusto cada vez más pronunciado de ciertos sectores de las clases desahogadas y sobre todo medias por el «realismo» y por el «naturalismo» (pictórico más que literario, por cierto) iban a permitir a los fotógrafos reivindicar como título de gloria de su actividad lo que sus adversarios tenían tendencia en tachar de defecto principal: el hecho de ser reproductora. Sin embargo, todavía ahí, pasaban al lado del estatuto semiótico efectivo de la imagen, por culpa de la idea inadecuada que se hacían de la reproducción. Pocos eran los que consideraban que la naturaleza reproductora de la fotografía debía ser relacionada con lo real y no con lo visible: quizá aquellos que saludaron su importancia para las ciencias lo intuían, pero en todo caso no se puede decir que consiguieran formularlo claramente.

Generalmente, existe una tendencia que opone la estética naturalista de la reproducción a la estética romántica de la imaginación. La oposición corresponde de hecho a una realidad histórica, pero no hay que olvidar que, en la medida en que el naturalismo es esencialmente una reacción en contra del romanticismo, comparte con él ciertos puntos filosóficos centrales referentes al estatuto del arte. Al menos es así cuando captamos la estética romántica en su formulación más coherente y más revolucionaria, a saber, en las teorías del romanticismo de Iena. Estas en efecto no programan sólo el romanticismo (concebido como movimiento histórico), sino toda nuestra modernidad estética, incluida aquella que pretende ser antirromántica.

He intentado demostrar en otro texto¹¹ que la revolución conceptual de los románticos de Iena pretende sencillamente sustituir la filosofía del arte como función ontológica: el arte es la (re)presentación del ser en su verdad, la presentificación de la esencia en el parecer. Esto significa sobre todo que suprime la dualidad entre naturaleza y cultura, objeto y sujeto, determinismo y libertad: es al mismo tiempo expresión (*Ausdruck*) del sujeto y representación del

¹¹ Véase Schaeffer (1983).

mundo, o también inversamente, expresión del mundo como *mentruum universale* y presentación del sujeto como infinidad por venir. Pero hay que observar que es el sujeto y no el mundo el que expresa la dinámica de esa dialéctica: él es la instancia que controla, la que instaura el Sentido, por tanto el devenir-sujeto del mundo, la presencia-en-sí del ser.

Esta ontología, que bien vale otra cualquiera, no es específicamente romántica, pero se sumerge en lo más profundo de la historia de la filosofía occidental. Por contra, lo que es específicamente romántico, o más bien moderno (en la medida en que la modernidad es romántica), lo que también sigue teniendo mucho peso en nuestras investigaciones estéticas y sobre las autorepresentaciones de las artes, es la idea de que la ontología, sea cual sea, se supone ser presentada por el arte. Al mismo tiempo, la definición del arte depende directamente de la ontología del que la propone: numerosos son los que han creído liberarse del romanticismo rechazando su ontología específica para proponer otra, sin que se den cuenta que el gesto romántico, si consideramos su alcance en la historia de las ideas estéticas, no reside principalmente en la elección de una ontología sino en la decisión de dotar el arte como tal y en su generalidad de una función ontológica. Que esta ontología sea la de la infinidad del hombre, como lo afirmaba el movimiento romántico, o por el contrario, la de su finitud, como lo afirma por ejemplo Heidegger, es una oposición secundaria, a fin de cuentas, comparada con la identidad fundamental del postulado general que dice que el arte, es decir todo arte, aquí y siempre, y sólo el arte, enuncia el oráculo del ser.

El concepto central para ese pensamiento es el de la *Darstellung*, la presentación: el arte presenta el ser, es decir, lo conduce a su plenitud. Bien vemos aquí que la reproducción no es más que el anverso de esa presentación mística: es una presentación venida a menos en la que la imagen ya no es la manifestación de la esencia sino una simple copia del mundo empírico, que él mismo, por lo demás, ya es una forma de existencia venida a menos (se puede reconocer fácilmente el trasfondo platónico de esa concepción). En vez de trascender la apariencia empírica del mundo (que es una apariencia separada de lo que lo funda) hacia la manifestación simbólica en la que el ser y la significación coinciden, la reproducción permanece atrapada en la falsa realidad de lo empírico sensible.

Esta dialéctica de la presentación y de la reproducción, la volvemos a encontrar de manera ejemplar en los célebres textos de Baudelaire que acusan la fotografía en nombre de la estética de la imaginación, es decir, en nombre de la estética romántica. La definición baudeleriana del arte es en efecto totalmente conforme a la estética ieniana, ya que ve en él «una magia sugestiva que contiene a la vez el

objeto y el sujeto, el mundo exterior al artista y el propio artista»¹². La facultad artística canónica es la imaginación: descompone el mundo fenomenal existente y lo vuelve a componer después según la ley puramente espiritual del símbolo. No reproduce el mundo, lo vuelve a crear. Si se puede decir que el arte es del orden de una re-presentación, hay que añadir que el prefijo no se refiere a una reduplicación sino a una presentación más originaria que la de la representación empírica que la imaginación descompone. En el arte, y gracias a la imaginación creadora, la exterioridad del mundo desaparece, es retomada en el interior del sujeto, convirtiéndose en «jeroglífico», cifra o símbolo de lo Absoluto.

Este arte verdadero, Baudelaire lo opone a la fotografía, en la que ve la realización material de la ideología «positivista» de la reproducción, de la copia. En vez de componer, es decir, crear según las leyes de la imaginación creadora, los positivistas, por tanto los naturalistas, es decir, ciertos pintores y todos los fotógrafos, copian: en vez de crear una síntesis simbólica que integrara los diferentes elementos de la reproducción en la unidad de un sentido espiritual, se limitan a entregarnos una yuxtaposición de detalles debidos a una visión puramente analítica. El ideal que persiguen es la obra sin sujeto creador, «cierran su alma» y quieren reproducir cosas «tales como son o bien tales como serían si yo no existiera»¹³. Siempre la obsesión de la exterioridad: por supuesto, es en primer lugar una decadencia de la pintura lo que denuncia Baudelaire aquí, pero aquello en lo que se convierte cuando deja los verdaderos principios del arte, lo es la fotografía por definición. Es un procedimiento mecánico «de una absoluta fidelidad material»¹⁴, y reduce el sujeto a la porción congruente y excluye toda actividad de la imaginación¹⁵.

El texto de Baudelaire no está aislado: su condena de la fotografía en nombre de la imaginación creadora es un tópico que se encuentra en múltiples textos críticos de la segunda mitad del siglo XIX. El verdadero interés de las tesis de Baudelaire estriba en el hecho de que demuestran claramente que la teoría de la reproducción forma parte de la ideología romántica: la reproducción es la forma en decadencia de la presentación simbólica. Cuando el naturalismo libere la reproducción de la tutela de la teoría de la imaginación, lo hará *salvaguardando la definición ontológica del arte*. Lejos de emanciparse de la ideología romántica, se limitará a cambiar el marco de legitimación: la

¹² Baudelaire, *L'Art romantique*, Garnier, pág. 503.

¹³ Baudelaire, *op. cit.* pág. 326.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 329.

¹⁵ Se puede leer un análisis más detallado del texto de Baudelaire, que tuviere sobre todo en cuenta su carácter ambivalente en Schaeffer (1985a).

teoría del símbolo será sustituida por el positivismo «científico». Si para enunciar la verdad del ser ya no vamos en busca de la esencia secreta más allá de los fenómenos, es que ya no hay más allá: la esencia se encuentra en los fenómenos mismos analizados científicamente gracias al procedimiento inductivo que desprende los rasgos generales accesibles a un estudio comparado¹⁶ y al establecimiento de muestras representativas. En el arte de la imagen, esa norma naturalista conducirá a la búsqueda de la «verdad óptica», y a ese respecto todavía tendremos ocasión de encontrarla más adelante (como aspecto de la estética constructivista y funcionalista de Moholy-Nagy).

4. ÉPIFANÍA DEL SER Y VERDAD ÓPTICA

Si queremos dar cuenta del papel central desempeñado por la estética de la presentación ontológica en determinadas reflexiones de las más estimulantes en cuanto a fotografía, basta con volver a leer las ideas expuestas por Edward Weston a principios de los años treinta en su diario, los *Daybooks*. Las anotaciones teóricas son bastante escasas, pero las que encontramos se inscriben, aunque sea de modo ambiguo, en el horizonte estético de la presentación.

La ambigüedad se debe a que Weston afirma con fuerza que la imagen fotográfica no es una representación del mundo: podríamos creer por tanto que abandona el semantismo de la estética romántica. Nada de eso, pues lo que llama «interpretación» es en realidad únicamente una visión subjetiva y arbitraria. Y si le ocurre rechazarla, no es a favor de una teoría de la señal fotográfica, sino de un pensamiento de la revelación ontológica realizada por la imagen: «Es esencial ver la cosa en sí: la quintaesencia revelada de manera directa, con exclusión de cualquier tipo de niebla impresionista —anotación factual de una fase superficial, o de una disposición (*mood*) transitoria. En consecuencia lo siguiente: fotografiar una roca, conseguir que tenga aspecto de roca siendo más que una roca —una presentación significativa, y no una interpretación (*significant presentation - not interpretation*)¹⁷. Por consiguiente, permanecemos en el plano del Sentido, de la presencia reveladora: la imagen fotográfica revela la esencia que coincide perfectamente con la revelación simbólica tal y

¹⁶ En fotografía, esta idea de un estudio comparativo ha sido sin duda el motor de la gigantesca empresa de Sander, que pretendía realizar una fisionomía fotográfica de los diversos sectores sociales de la Alemania de la República de Weimar. El resultado, *Menschen des 20. Jahrhunderts*, desgraciadamente apenas deja traslucir esa inquietud clasificadora.

¹⁷ Weston (1973), tomo 2, Inscripción del 24 de Abril de 1930.

como la postula la estética romántica: en ambos casos, la idea fundamental consiste en afirmar una convivencia del signo y del sentido, de la apariencia y del ser, de lo particular y de lo universal. La teoría de Weston es de ese modo un eco lejano de la de Goethe que decía: «El verdadero símbolo es aquel en que lo particular representa lo universal, no como sueño o sombra, sino como revelación viva e instantánea de lo inexplorable», y también: «Es el objeto mismo sin ser el objeto: una imagen concentrada en el espejo del alma, y sin embargo idéntica al objeto»¹⁸.

Cuando el fotógrafo americano rechaza la «niebla impresionista», «la anotación factual de una fase superficial, de una disposición transitoria», ese rechazo refleja con fidelidad su concepción estética: la fotografía no debe ser un simple protocolo de experiencia de un estado de cosas en un momento dado, basado en su facultad empírica a la vez espacial y temporal; por el contrario, debe trascender su propia temporalidad, su *arché*, con el fin de presentar la esencia de la cosa *sub specie aeternitatis*. Sin embargo, Weston, como gran fotógrafo que es, se da perfecta cuenta de que está condenado a actuar en y con el tiempo. De ahí, evidentemente, el recurso a una concepción del «momento decisivo»: existen instantes privilegiados que, una vez fijados en la película, trascienden su propia contingencia empírica y se alzan hacia la plenitud de una presencia inmutable, definitiva¹⁹. Captar uno de esos momentos es captar la presencia de la esencia atemporal en lo empírico contingente y transitorio. Esa visión mística del tiempo, la encontramos sobre todo en la descripción de la génesis de los célebres *Coquillages Nautilus* (foto n.º 9) o también en la de los *Poivrons*: de una manera general, la preferencia por paisajes y naturalezas muertas, el recurso a tiempos de exposición muy largos (que sobrepasan los veinte minutos en el caso de la serie de los *Coquillages Nautilus*), así como el recurso a las grandes profundidades de campo, han reforzado sin duda esa concepción de una incrustación de la esencia intemporal de los objetos en la película, de una mutación de la fenomenalidad en presencia hierática.

Weston ha tenido la desgracia de experimentar personalmente el abismo que separa su concepción teórica del estatuto comunicacional

¹⁸ J. W. Goethe, *Écrits sur l'art*, Klincksieck, 1983, pág. 273. La problemática del signo y del Sentido es un tema clásico de la reflexión filosófica occidental, véase en referencia a esto Derrida (1972). En cuanto a los aspectos más específicamente literarios de la teoría del símbolo, y más ampliamente la cuestión de la motivación de los signos lingüísticos, sólo puede remitir a Genette (1976) y Todorov (1977).

¹⁹ Esa visión extática del instante decisivo no deja de recordar el privilegio del que gozaba el instante presente, el «ahora» como presencia en sí que funda el mundo en una presentación originaria, en Husserl. A propósito de esto, véase Derrida, *op. cit.*, pág. 67.

efectivo de sus imágenes. Fue con motivo de esa misma serie de los *Coquillages Nautilus*, verdaderas imágenes-emblemas de su arte. En virtud de su teoría, estas imágenes debían presentar la esencia de la concha Nautilus, y, de manera todavía más fundamental, la esencia de la «coseidad» de la «Naturaleza». Ahora bien, los *Daybooks* nos informan que los amigos de Weston, la mayoría artistas también que compartían manifiestamente su ideología de un semantismo icónico, reaccionaron de modo perfectamente inadecuado (según Weston), experimentando un impacto físico, erótico, incluso sexual. Weston nos comunica sus reacciones: «...ellas (las conchas) me molestan no sólo intelectualmente, sino también físicamente... lises y embriones... místicos y eróticos... muy sensuales... biológicos... pienso en el acto sexual»²⁰. Aquello que quería ser la epifanía de la naturaleza se convierte por tanto en pretexto a divagaciones eróticas. Además, Weston debería haber previsto estas reacciones: la puesta en valor icónica del antro de las conchas, así como la idea, pasablemente absurda hay que confesarlo, que tuvo de presentar dos conchas interpenetrándose, sin ni siquiera hablar de la connotación lingüística de la palabra *shell*, podía difícilmente no originar asociaciones sexuales. Por supuesto, él protesta ante estas interpretaciones:

No, no tenía pensamientos físicos, nunca los tengo. Trabajaba según una visión más clara, la de la forma estética pura. Sé de lo que me estaba dando cuenta interiormente, había grabado mi sentimiento de la vida como nunca había hecho hasta ahora. O más bien, cuando los negativos estuvieron revelados, me di cuenta de lo que había experimentado —pues mientras trabajaba había sido consciente en grado sumo de lo que estaba haciendo²¹.

La epifanía de la vida que había sentido Weston, esa experiencia existencial de una revelación ontológica de la manera de situarnos el mundo, *no* está depositada en la imagen. Si para el fotógrafo la organización icónica hubiera sido el resultado de una visión interior mística, esa misma organización icónica, sin memoria de la experiencia que había motivado su génesis y su organización específica, constituye para los receptores el punto de partida de un determinado número de asociaciones eróticas. Es un *malentendido* divertido, pero resultado del estatuto mismo del signo fotográfico y de su incapacidad para constituirse en objeto estético, al menos mientras se defina este último, según la lógica romántica, como mensaje simbólico. La imagen fotográfica es el resultado de un acto en el que la mirada y el «mundo» se han encontrado: pero este resultado guarda la señal de la

²⁰ Weston, *op. cit.*, Inscripciones del 25 de Julio de 1927.

²¹ Weston, *op. cit.*

«respuesta» de lo real a la mirada y no de esa mirada en sí en su intencionalidad específica.

Unos años antes de que Weston comunicase sus reflexiones, Laszlo Moholy-Nagy, fotógrafo, pintor constructivista y colaborador de la Bauhaus, proponía una teoría de la fotografía que parecía ser exactamente lo opuesto de la teoría del fotógrafo americano. Quería ser puramente funcionalista, al tiempo que se inspiraba bastante de la *Lebensphilosophie* entonces de moda: el arte fotográfico es una potencialización de nuestra experiencia perceptiva, y más ampliamente vital, del mundo. Es la razón por la cual la función reproductora (sea cual sea el sentido que tome esa palabra) de la fotografía interesa mucho menos a Moholy que su función iniciadora: la imagen fotográfica nos propone una *Vorstellung* autónoma, irreductible a la visión humana. Por tanto es una manifestación originaria y no posee ninguna función re-presentativa.

Esta definición de la fotografía como instrumento perceptivo permite a Moholy ver en su tecnicidad un verdadero medio artístico, reivindicado como tal, mientras que Weston, y de manera general los defensores de una concepción presentativa de la imagen, tienen tendencia en minimizar el aspecto técnico que amenazaría con contrarrestar la utopía de la transparencia del signo y la ideología de la creación demiúrgica. Esto le conduce a celebrar la autonomía de los procesos físico-químicos y el aspecto mecánico de la génesis de la imagen: su estética no es una estética de la creación sino una estética del producto. Beaumont Newhall²² recuerda que Moholy abordaba el problema de lo bello fotográfico únicamente desde el punto de vista del producto acabado y no se interesaba por la manera en que la fotografía había sido concebida y a fortiori por ninguna intencionalidad por parte del fotógrafo: no admitía ninguna diferencia de principio entre «fotografía de arte», fotografía científica o cliché de aficionado. Lo que tenía importancia para su estética de lo inédito y de la sorpresa era únicamente la revelación de configuraciones ópticas nuevas, no isomorfias a las de la percepción humana:

la máquina fotográfica nos ha proporcionado posibilidades sorprendentes. [...] Estas sorpresas de la opticidad que yacen latentes en el proceso fotográfico se han hecho a menudo accesibles para nosotros mediante realizaciones fortuitas de aficionados, por fotografías «no artísticas» y objetivas de físicos, etnólogos, etc.²³

²² Véase Newhall, 1963, pág. 163.

²³ Reproducido en Haus, *op. cit.*, pág. 76.

Newhall concluye de todo eso que Moholy no era un verdadero fotógrafo. Pero no hay nada menos cierto: todo lo que afirma, es que la imagen fotográfica, si puede ser producida por una intencionalidad artística fuerte, puede ser tanto más interesante desde el punto de vista estético ante la ausencia de cualquier tipo de intencionalidad por parte de su creador. Las colecciones de los museos de fotografía, acaso sea necesario recordarlo, le dan la razón al menos parcialmente. Su posición, por lo menos, sólo es defendible si nos situamos en el plano de la imagen aislada: ahora bien, hemos visto que la obra fotográfica en su especificidad estética es una categoría aplicable no a la imagen aislada, sino tan sólo a un *corpus*, a una serie.

La estética funcionalista es una estética cognitiva, pero postula un saber de las formas y no un saber de los objetos. Es la forma fotográfica la que es cognitiva, es decir: las configuraciones y relaciones espaciales que exhibe. En cuanto a los contenidos, no específicamente fotográficos u ópticos: son referibles a nuestra manera de recortar el mundo en objetos, acciones, etc., es decir, que son referidos a un saber extra-fotográfico ya constituido. La imagen cambia nuestra manera de ver las cosas, es decir el conjunto de relaciones y conexiones que se encuentran «entre» las cosas y que las estructuran en la globalidad de un «mundo vital».

Como la mayoría de las estéticas cognitivas, la de Moholy es puritana y objetivista. Se supone que la imagen fotográfica purifica nuestra mirada: debe permitirnos separar lo que, en nuestras representaciones, es pura percepción y lo que es construcción subjetiva. Moholy está, de alguna manera, muy cerca de una teoría de la señal, pero no llega a ella precisamente por culpa de ese puritanismo objetivista que lo conduce a denunciar la percepción a favor de lo que sería un signo óptico completamente objetivo, aquel que realiza el aparato fotográfico. Este último se convierte así en el

auxiliar más indispensable para los comienzos de una visión objetiva. Todo el mundo estará obligado a ver lo que es ópticamente verdadero, lo que puede ser interpretado por sí mismo, lo que es objetivo, incluso antes de que pueda llegar a adoptar una posición posible²⁴.

Lejos de liberar la sensibilidad humana, de permitir a la percepción visual «jugar» con lo real, la estética funcionalista la somete a la dictadura de una visión «objetiva», de un signo limpio de toda escoria subjetiva. Por lo demás, mediante ese objetivismo, Moholy reintroduce por la puerta trasera la estética de la presentación que antes había

²⁴ Haus, *op. cit.*, pág. 22.

expulsado: en efecto, gracias a su «objetividad», la imagen fotográfica se convierte en la presentación del mundo en su dimensión verdadera. El hecho de que se trate de verdad óptica no debe inducirnos a error: esta es realmente la verdad ontológica del mundo tal y como se revela a través de una *signatura rerum* legible, siempre y cuando se disponga del objetivo adecuado.

Cuando se mira del lado de la práctica fotográfica de los constructivistas, uno debería poder imaginar encontrar una fotografía particularmente inventiva. Y es cierto que numerosos teóricos de la fotografía subrayan la importancia y el interés de la escuela constructivista. Debo confesar mis reticencias: la fotografía constructivista me parece muy ostentosa; vemos a cada momento las mismas recetas formales que pronto se hacen aburridas, hasta tal punto que se pueden reconocer fácilmente: elección de perspectivas descentradas y puntos de vista fuera de lo habitual, importancia de las líneas de fuerza geométricas (rectas diversamente inclinadas, elipsis, etc.), juego con los contrastes. La sorpresa erigida en sistema se transforma en repetición monótona. Pero, pese a las apreciaciones estéticas que se puedan hacer sobre las imágenes; la teoría, tal y como la encontramos expuesta por Moholy, es sin lugar a dudas de las más estimulantes que se han desarrollado hasta ahora, porque más que cualquier otra intenta tomar en cuenta el *arché* fotográfico, aunque su puritanismo objetivista le haga caer finalmente en un semantismo de los más ingenuos.

5. EL ASTIGMATISMO

La estética de la presentación, ya lo hemos visto, da lugar a una concepción específica de la temporalidad: la fotografía sería el arte del instante, de la instantánea, del *stigma* extático en el que el tiempo se aboliría, sería salvado, transvasado a la eternidad del «ahora». Sería interesante estudiar más de cerca cómo esta celebración del instante propicio se impone progresivamente en la historia de la fotografía. Lo que sí es cierto, es que es prácticamente inexistente durante los dos primeros decenios de esa historia, en parte por dos razones «trivialmente» técnicas: la duración tangible (de varios minutos, si no más) de la toma de la impresión, es decir, la imposibilidad de la instantánea (en el sentido técnico de la palabra), excluía toda reflexión sobre el instante. La mayoría de los escritos de los tiempos heroicos abordan la imagen desde una problemática espacial: se discute la riqueza de los detalles, la impresión de conjunto, la profundidad de campo, la «fidelidad» morfológica, etc. Sin embargo, la obsesión por la instantánea ha sido uno de los motores más poderosos de la innovación tecnológica

en el ámbito de la fotografía, y esto desde los primeros decenios de su historia: no paran de desarrollarse los soportes químicos más sensibles y los objetivos más luminosos. Se debería ahondar más en el problema, pero pienso que la ideología del instante decisivo nació del encuentro de dos fenómenos distintos. El primero es el del retrato fotográfico: desde 1870, Southworth, en un célebre discurso pronunciado ante la National Photographic Association de los Estados Unidos, insiste en la importancia de la rapidez de la toma de vista y de la capacidad del fotógrafo en elegir el momento propicio en el que el «carácter» del sujeto fotografiado se expresa con los rasgos de su rostro²⁵. El otro fenómeno es el del problema de la grabación de la fugacidad, más concretamente la posibilidad para la cámara de descomponer el movimiento más allá de las posibilidades de la percepción humana: investigación que ha dado lugar esencialmente a los célebres trabajos de Marey y de Muybridge. Ambos problemas son perfectamente independientes, ya que la grabación de la fugacidad no presupone ninguna teoría que postule la existencia de momentos privilegiados, contrariamente a la concepción del retrato adelantada por Southworth. En la medida en que puedo juzgar, ambos problemas convergen durante los primeros decenios del siglo XX²⁶, en estrecha relación con el desarrollo del periodismo fotográfico. Incluso hay que añadir que, en un primer momento, la teoría del instante decisivo se refería exclusivamente a la fotografía de acontecimientos, mientras que hoy en día tenemos tendencia a aplicarla a todo tipo de fotografía. Hemos pasado pues de una definición técnica (la grabación de la fugacidad) a una definición mediática (el periodismo fotográfico), para acabar con una definición que pone en obra una verdadera ontología temporal de la imagen fotográfica: sería la retención en presente de la esencia del tiempo como condensándose en instantes decisivos de significación eterna. Que la génesis de esa concepción esté ligada a una reflexión sobre la práctica del retrato, sin duda no es fortuito: ¿no es acaso la presentación del sujeto humano como carácter estable una especie de reto al tiempo biológico y humano, ese tiempo que precisamente se define como imposibilidad de toda retención, de toda presencia estable, y que, por el contrario, nos atrapa y nos empuja inexorablemente hacia adelante, hacia esa puerta fatal con la que tropezamos para no levantarnos jamás? A menos que se trate de su denegación, pero esto sería lo mismo (foto n° 4).

²⁵ Reproducido en Kemp, *op. cit.*, pág. 157.

²⁶ Así, en 1897 todavía, el célebre artículo de Robert de la Sizeranne, «La photographie est-elle un art?» (*La Revue des Deux Mondes*, núm. 144, 1897, págs 564-565), asocia la cuestión del tiempo fotográfico exclusivamente a la grabación de la fugacidad.

Sin embargo, en realidad, la imagen fotográfica no es astigmática: ni en lo que se refiere a su génesis material ni a su estatuto semiótico. Ya hemos encontrado aberraciones cromáticas responsables de la disociación de las imágenes correspondientes a las diferentes longitudes de ondas. Pero, al lado de las aberraciones cromáticas que actúan en el eje de la imagen, el dispositivo óptico también está afectado por aberraciones geométricas que, por su parte, conciernen los rayos procedentes del eje central o forman un ángulo importante con él. Las aberraciones más conocidas son la aberración esférica, el coma, la distorsión y, precisamente, el astigmatismo. Se debe al hecho de que el rayo luminoso que atraviesa el objetivo posee dos puntos focales diferentes: la imagen menos defectuosa está a medio camino entre los dos. Ahora bien, esta imagen no se sitúa en el plano de la imagen del eje, es decir, que se aparta de la superficie plana postulada por el modelo teórico de la perspectiva centrada. Al mismo tiempo, la idea de fundamento de la proyección en un punto de origen único e infinitesimal, astigmático precisamente, es inadecuada: el dispositivo fotográfico se disocia en focalidades y focos múltiples, introduce la «impureza» material en el modelo teórico que postula un punto focal ideal que supuestamente organiza la imagen en su unidad.

Ahora bien, a ese astigmatismo espacial corresponde un astigmatismo temporal: la translación óptica de la energía fotónica está dotada de una velocidad finita y la abertura del obturador define siempre una duración, que nunca alcanza el ideal del instante absoluto. La imagen siempre está desnivelada con respecto al instante decisivo tal y como éste se deja captar en la visión motivadora, y ésta siempre llega una fracción de segundo antes o después. Ver o grabar, hay que elegir: así, cuando utilizamos una cámara reflex monocular, el instante de la toma de vista también es aquel en el que el espejo se eleva, por tanto aquel en el que la visión se ausenta²⁷; si queremos conservar la visión concomitante a la toma de vista, estamos condenados a la parálisis espacial (utilización de una cámara binocular o de un cámara con visor óptico). En consecuencia, no podemos escapar al astigmatismo, ni a la relación de incertidumbre que implica entre visión e imagen.

Recordar estas banalidades no constituye evidentemente una «refutación» de la teoría del instante decisivo y de la retención en

²⁷ Véase Bergala en Depardon (1982).

* N. de la T.: también se dice paralaje, palabra esencialmente utilizada en astronomía. Aplicada a la fotografía, se refiere al ángulo formado por los ejes ópticos del objetivo y del visor de una cámara, enfocados hacia un mismo objeto, que falsea el enfoque de las distancias cortas.

presente, sólo sea porque el plano de la imagen fotográfica no es el de la imagen fotónica. No obstante, me parece que el «olvido» sistemático de estas evidencias no está completamente desprovisto de significado: la fotografía sólo parece aceptar el flujo temporal como permanencia (naturaleza muerta) o como captación momentánea, movimiento congelado. Esto no significa, ya lo hemos visto, que sea incapaz de grabar el movimiento: puede hacerlo perfectamente, pero será bajo forma de una señal «ausentadora», «desubstancializadora». Las primeras imágenes de escenas animadas, por ejemplo las primeras fotografías de los grandes bulevares parisinos, son elocuentes a este respecto: en vez de escena animada, sólo vemos señales fantasmáticas, niebla diáfana en la que las «entidades» en movimiento, caballos, coches y transeúntes, se volatilizan literalmente. O también, esos retratos divertidos en los que el busto está representado mientras que en lugar de la cabeza no hay más que una nube grisácea.

La mayoría de los escritos de aquellos años heroicos de la fotografía afirman que sólo es capaz de reproducir la «naturaleza inanimada», pero no la «naturaleza animada»: sólo el arte pictórico sería capaz de representar la «vida»²⁸. Es cierto que hay excepciones a esta opinión: de ese modo, Jules Janin afirma ya en 1839 que la fotografía puede reproducir la vida animada, incluso en lo que tiene de más fugaz, el vuelo de un pájaro. Sin embargo, ¡hay que recordar que las duraciones medias de exposición de la daguerrotipia en aquella época eran de dos a diez minutos! Pese a ello, Janin pretendía que con la ayuda de una lupa había conseguido reconocer un pájaro volando, con forma de manchita más oscura²⁹. Y es que, a falta de haber visto el pájaro, alucinó. Su optimismo delirante se encuentra en el lado opuesto del pesimismo de otros tantos autores, pero comparte con ellos la idea que la representación de la «vida» constituye el ideal icónico fundamental.

La fotografía, por tanto, está en busca de la *representación* de la «vida» más que de su *grabación*: pues, ¿cómo no ver que la verdadera grabación de la «vida» se encuentra en las imágenes fantasmáticas de los grandes bulevares o en los retratos sin cabeza? Si la «vida animada» es movimiento, es esencia temporal: la grabación de la señal-movimiento es por tanto su imagen «fiel». La señal «ausentadora» es la verdadera imagen del tiempo, es el tiempo *en* imagen.

²⁸ Véase por ejemplo los textos de Schorn o Koloff, reproducidos en Kemp, *op. cit.*, pág. 59.

²⁹ Jules Janin, «Le daguerrotype», en *L'Artiste*, núm. 12, 1838-39, págs. 145-148. El texto es fácilmente accesible (desgraciadamente en traducción alemana) en Budde-meier (1970), págs. 203-209.

Muestra el tiempo en acción, el gran devorador que acaba engullendo toda presencia. La representación de la «vida» hace, por supuesto, la apuesta inversa: quiere ser una imagen dirigida contra el tiempo y persigue el ideal o la utopía de una retención de la presencia que neutralice la «ausentificación» inherente a la temporalidad. Pero, para realizar ese ideal, se ve obligada al mismo tiempo a congelar el movimiento, detener la vida. De ahí su estatuto ambiguo: imagen de la «vida», pero imagen de poca realidad porque siempre minimal y como encastrada en la contingencia de su particularidad. ¿Por qué ese momento más que otro? ¿La discontinuidad infinitesimal del tiempo fotográfico no corre el peligro de reducir el momento captado a su insignificancia?

La teoría del instante propicio no tiene más función que la de abolir esa ambigüedad: el «buen» instante es el que ya no es la simple grabación de un momento «inanimado», sin caer por eso en la manifestación de un tiempo como señal ausentificadora. Gracias a él, la impresión se transforma en representación de una totalidad orgánica, a la vez espacial y temporal (paisaje, retrato, escena de género, etc.): la señal es recuperada en el espesor de una entidad, se «substancializa». El momento propicio es el instante astigmático en el que se (re)presenta la totalidad, o por lo menos se anuncia, en la impresión, transformándola en mónada. La imagen ya no es la grabación del tiempo abierto que transcurre, sino la representación de la temporalidad cíclica de un organismo cerrado sobre sí mismo. Creemos poder salvaguardar en la imagen artística la eternidad y la permanencia que intentamos retener desesperadamente en la existencia. Como si el arte no fuera parte integrante de esa existencia y como si no compartiese con ella «las leyes de bronce». La «vida» como objeto emblemático de la representación fotográfica pone la imagen al servicio de un culto panteísta edulcorado. Se dice: la «vida», pero se sobreentiende (por hablar como Hegel, que me permito citar totalmente fuera de propósito): «el domingo de la vida, que nivela todo y aleja todo lo que es malo».

Esta es, sin duda alguna, una visión totalmente respetable de la «vida», pero dudo que pueda describir adecuadamente lo que está en juego en el arte fotográfico. Este último parece merecer, a mi modo de ver, una ideología menos somera, más respetuosa al mismo tiempo de su precariedad, de su fragilidad, y de su escasa aptitud al énfasis simbólico como todas las estéticas del instante decisivo le suponen. El carácter astigmático de la imagen concurre a su especificidad artística: querer deshacerse de ella es negar esa especificidad.

6. LA LUZ COMO CLARO Y LA LUZ ESCOTÓFORO *

La fotografía es el arte de la luz: la definición es clásica y circunscribe perfectamente el «instrumento» real con el que trabaja el fotógrafo. La imagen como obra es esencialmente una modalización específica de la luz, no sólo porque una parte de los factores icónicos dependen de ella (efectos de masas, contrastes, dinámicas figurativas, etc.), pero de manera más fundamental porque la imagen como tal está producida por la luz.

Conocemos el papel importante que desempeña la luz en las tradiciones filosóficas occidentales, y sobre todo en la filosofía plotiniana. Más recientemente, el concepto ha ocupado un lugar central en las ontologías del idealismo alemán así como en la filosofía heideggeriana. Sabemos que, en esta última, la cuestión del acceso del ser se tematiza en términos de claro, de *Lichtung*: «En medio del ente en su Todo se abre una plaza vacante. Un claro de bosque se abre [...] Gracias a ese claro, el ente se descubre en una cierta y cambiante medida»³⁰. El claro circunscribe un círculo de descubrimiento de los entes, lo funda: una litografía de Chagall (*la Création*) expresa la luz (la fuente irradiante) por un agujero blanco, por una ausencia de pintura³¹, y, ya para Goethe, descubrimiento y retractación iban a la par: «El espíritu que quiere aparecer teje una delicada turbación»³² y:

Tejido de niebla matinal y de claridad solar,
El velo de la poesía, de la mano de la verdad ...³³

Ahora bien, Goethe también es el representante más conocido de la metafísica idealista de la luz. En su *Tratado de los colores*, defiende una concepción unitaria y substancialista de la luz que opone a la teoría newtoniana del espectro compuesto. La luz no es material, es un principio espiritual que une el Sujeto y el Objeto. O, recogiendo la terminología de Schelling, la luz es la in-formación (*Einbildung*) del mundo espiritual en el mundo material, al tiempo que representa la indiferencia del origen³⁴. Esta concepción ha desempeñado un papel fundamental en las estéticas pictóricas ya sea de las teorías románti-

* N. de la T.: Escotóforo, nombre que alude al producto que pierde su carácter luminoso bajo el efecto de una excitación.

³⁰ Heidegger (1952), pág. 56.

³¹ Véase Revault d'Allonnes (1973), pág. 5.

³² Citado por Keller (1972), pág. 26.

³³ «Zueignung» en *Werke*, Tomo I, pág. 12.

³⁴ Véase Schelling, *Schriften 1801-1804*, sobre todo págs. 59-60.

cas como las de Goethe o de Schelling, ya de las estéticas vanguardistas de principios del siglo XX. En ellas, se piensa la luz bajo una triple forma: condición de posibilidad de la manifestación pictórica, principio unitario de la composición y transmisión simbólica a través de la que se realiza la recuperación de la apariencia icónica en la esencia ideal. La metafísica de la luz es por tanto un aspecto estético de la presentación simbólica.

La luz fotográfica es otra cosa. En primer lugar, confirma *in actu* la teoría newtoniana del espectro compuesto, como lo han demostrado las investigaciones referentes a las aberraciones ópticas. De ahí resulta que es cuantificable y mensurable: participa pues de lo que, en un objetivo post-idealista, como el de Heidegger, está condenado como «control de la naturaleza». En suma, es demasiado «material» para poder convertirse en el soporte del mito de la correspondencia entre la luz interior (el alma) y la luz exterior. Ya para Baudelaire, y esto no deja de tener relación con la condena que hace de la fotografía, vacila el paralelismo. Todavía en ocasiones llega a cantar el sol³⁵, pero de manera general, pone la luz interior más bien en relación con la noche exterior: en «Tristesses de la lune», califica al poeta de «enemigo del sol»³⁶ y la suprema invectiva que lanza a los aficionados de la fotografía es de ser «adoradores del sol»³⁷.

Además, la luz fotográfica produce la imagen no por efecto de claro sino por efecto de oscurecimiento. El descubrimiento histórico de dicho efecto energético del rayo luminoso merece que nos detengamos. El fenómeno del oscurecimiento «espontáneo» de ciertos cuerpos físicos ya se había observado en la antigüedad. Se había intentado en vano encontrarle una explicación, pero finalmente se llegó a la idea de que era causado por una influencia del aire ambiente. El descubrimiento de las sales de plata, que la tradición hace remontar a Alberto el Grande (1193-1280), no cambió nada a esa explicación: incluso Robert Boyle (1617-1691), al descubrir el oscurecimiento del cloruro de plata, siguió pensando que el aire era el factor responsable. Hubo que esperar los comienzos del siglo XVIII, más concretamente el año 1727, para ver establecerse una relación entre el oscurecimiento de las sales de plata y la acción de la luz: es el año en que J. H. Schulze demuestra que el efecto de oscurecimiento está producido por la luz. Su descubrimiento es además totalmente casual: sus investigaciones le conducían hacia la fosforescencia, es decir, que dependían de fenómenos que iban, en realidad, en contra del efecto foto-

³⁵ Así en «Le soleil», encontramos la comparación (tradicional) entre el astro solar y el poeta (*Tableaux parisiens*, LXXXVII).

³⁶ *Spleen et Idéal*, LXV.

³⁷ *Curiosités esthétiques*, Garnier, pág. 317.

sensible. La manera con la que presenta su descubrimiento subraya admirablemente el carácter paradójico del efecto observado, teniendo en cuenta la representación «espontánea» que entonces se hacían de los efectos ejercidos por la luz: *Scotophorus pro phosphoro inventus, seu experientum curiosum de effectu radiatorum solarium*, por tanto: «Descubrimiento de un portador de oscurecimiento en lugar de un portador de luz, o curiosa experiencia referente a un efecto de irradiación solar». Mientras que el estudio de los cuerpos fosforescentes corrobora la representación espontánea que nos hacemos de la luz como «claro» emitida por un cuerpo, por el contrario, el efecto «curioso» que Schulze descubre invierte los términos de la polaridad: la oscuridad, lejos de ser «expulsada» por la luz es producida por ella. No deberíamos subestimar la temeridad de espíritu que había que demostrar para aceptar tal inversión que las «evidencias» más admitidas parecían prohibir³⁸. Y no es una casualidad que Goethe, tras descubrir el efecto fotosensible, se abstuviera de establecer la menor relación entre éste y su teoría de los colores, dándose cuenta sin duda de la incompatibilidad con su teoría del dualismo luz-oscuridad y su negativa en admitir la existencia de «rayos invisibles»³⁹.

La identificación de la luz con un principio espiritual, que desempeña un papel tan central en numerosas concepciones religiosas, tiene como objetivo el transformarla en estructura hermenéutica del mundo «material»: el «claro del mundo» es idéntico a su constitución en estructura hermenéutica global. Iluminar el mundo, es abrirlo al Sentido: ya conocemos los desarrollos teológicos sobre la luz divina como principio hermenéutico universal que irradia en el alma humana por el intermediario de la visión. Pero incluso fuera del campo teológico y filosófico, la identificación entre luz y conocimiento es tan extendida en todas las esferas de nuestra cultura que podemos ver ahí metáforas fundamentales que estructuran nuestra visión del mundo.

El efecto escotóforo contrarresta la metafísica de la luz: arrastra la imagen fotográfica hacia la incrustación material, la quemadura luminosa que remite el icono al impregnante, a las «cosas del mundo». Cuanto más fácilmente parece doblarse la imagen pictórica a una ontología del claro icónico, más reticente a ello se muestra la imagen fotográfica, sea cual sea la «buena voluntad» del fotógrafo o del receptor, incluso de ambos unidos.

Tomo como ejemplo una foto de Weston, *Abandoned Shoes 1937* (foto n.º 10). Se adecúa perfectamente a mi propósito, ya que se sitúa

³⁸ Para una visión más detallada de los trabajos de Schulze y una exposición más general sobre la prehistoria de la fotografía véase Baier, *op. cit.*

³⁹ Véase Werke, XVI, págs. 736-741.

en la descendencia de los célebres cuadros de Van Gogh dedicados al mismo «tema», cuadros que dieron lugar a una interpretación no menos célebre, la que Heidegger propone en *El origen de la obra de arte*, interpretación violentamente cuestionada por el historiador de arte Meyer Schapiro⁴⁰. Heidegger quiere dilucidar el problema del producto, o más bien el problema del ser del producto, a través de una lectura de Van Gogh. Afirma que es el cuadro, y sólo el cuadro, el que nos revela la verdad de los zapatos, es decir, su ser-producto: «La obra de arte nos hace saber lo que es de verdad el par de zapatos»⁴¹. El cuadro posee por tanto una función ontológica central: no reproduce un par de zapatos, ni tampoco representa los zapatos en su «genericidad» (los zapatos en tanto «son»), «nos dice» la esencia de la cosa utilitaria, su verdad de ser. Esa verdad, es la que funda la utilidad: la solidez (*die Verlässlichkeit*). Pero la solidez no es un concepto abstracto: constituye el horizonte hermenéutico en el que el producto se inscribe. Ese horizonte hermenéutico es el del mundo campesino (ya que Heidegger afirma que el cuadro de Van Gogh representa zapatos de campesina, contrariamente a Schapiro que pretende que esos zapatos son de un habitante de la ciudad):

En la oscura intimidad del hueco del zapato se inscribe el cansancio de los pasos del trabajo. En la ruda y sólida pesadez del zapato se afianza la lenta y obstinada pisada a través de los campos siempre iguales, que se extienden a lo lejos bajo el cielo. El cuero está marcado por la tierra grasienta y húmeda. Por debajo de las suelas se extiende la soledad del camino de campo que se pierde en la noche. A través de esos zapatos se filtra la llamada silenciosa de la tierra, su don tácito de grano que madura, su secreto rechazo de sí misma en el árido barbecho del campo invernal. A través de ese producto se vuelve a filtrar la muda inquietud por la seguridad del pan, la silenciosa alegría de sobrevivir de nuevo frente a la necesidad, la angustia del nacimiento inminente, el estremecimiento ante la muerte que amenaza. Este producto pertenece a la tierra, y se refugia en el mundo de la campesina⁴².

De ese modo, la obra de Van Gogh, al revelarnos el ser-producto de esos zapatos, «abre» realmente el universo hermenéutico que funda ese ser, en este caso «el mundo de la campesina». La función

⁴⁰ Véase Heidegger (1962), págs. 13-98, así como Meyer Schapiro, «La nature morte comme objet personnel», tr. fr. en *Macula*, 3 (1968), y últimamente en Schapiro (1982). Derrida (1978) ha dedicado un estudio muy interesante a este debate entre el filósofo y el historiador de arte, en el que demuestra que, más allá de todas las oposiciones, los dos pensadores comparten ciertas tesis fundamentales.

⁴¹ Heidegger, *op. cit.*, pág. 36.

⁴² Heidegger, *op. cit.*, pág. 34.

ontológica de la obra es una función fundadora: el cuadro de Van Gogh instituye el mundo campesino en el claro (*Lichte*) de su ser.

Miremos por un momento la foto de Weston a la luz de esta interpretación heideggeriana. Las connotaciones pictóricas son evidentes, la intencionalidad semiótica probable. Y sin embargo, mientras que precisamente el análisis heideggeriano guarda cierta plausibilidad (cultural, si no empírica) siempre que se trate de un cuadro, por el contrario, se convierte en algo francamente incongruente en el caso de la imagen fotográfica. Por lo demás, la incongruencia no sería sin duda menor si la foto se transformara en objeto de un estudio estético más tradicional, por ejemplo de una lectura biográfica y simbólica como la propone Schapiro en el caso del mismo cuadro de Van Gogh. No digo que tales interpretaciones sean imposibles (incluso estoy convencido de que existen a profusión), sencillamente me parece que no consiguen nunca «agarrarse» a su objeto.

¿Por qué esa sensación de incongruencia? Se debe sin duda alguna a la coincidencia de varios factores heterogéneos. Primero, se puede pensar en factores institucionales que hacen que la imagen fotográfica tenga menos «peso», valor social, que la imagen pictórica. Así, la tesis del claro ontológico sólo tiene sentido en el plano de la imagen individual en tanto que constituye un ente inédito que hace surgir originalmente una verdad: ahora bien, la imagen fotográfica individual parece demasiado frívola, demasiado evanescente desde un punto de vista institucional y hermenéutico para que pueda asumir tal función. Además, la relativa plausibilidad de la reflexión heideggeriana, en el caso del cuadro de Van Gogh, depende del estatuto «poiético» fuertemente marcado de las imágenes producidas manualmente: la tradición crítica y estética dedicada a las artes canónicas ha acabado por dotarlas de cierto espesor «óntico», pero también semántico, del que carece la imagen fotográfica. No hay que olvidar tampoco la «recompensa a la dificultad»: se admite de buen grado que casi todo el mundo puede realizar fotografías regulares, mientras que la creación pictórica tiene fama de estar reservada a una minoría de genios. Finalmente, la superabundancia cuantitativa de las fotografías se opone a la escasez de las pinturas: ahora bien, la escasez es un criterio tradicional del valor estético, mientras que la abundancia es un criterio de depreciación. Todos estos factores hacen que consideremos la imagen fotográfica como demasiado frívola para poder convertirse en soporte de una función estética sacralizada.

Pero sin duda, ninguno de estos factores es decisivo en sí: la razón fundamental del «funcionamiento en el vacío» de la máquina hermenéutica se encuentra más bien en el estatuto semiótico específico de la imagen fotográfica, tal y como está «instituido» por el saber del *arché*. La estética del claro ontológico defendida por Heidegger (y

que no es más que una versión radical de la metafísica de la luz) no deja ningún lugar a la imagen fotográfica en su especificidad. El autor de *El origen de la obra de arte* sólo conoce dos estatutos icónicos: ya sea la reduplicación de una vista originaria (caso de la imagen reproductora)⁴³, ya la presentación originaria e inaugural del ser, concebida como horizonte último de un universo hermenéutico. Ahora bien, la imagen fotográfica no es ni lo uno ni lo otro: hemos visto que es irreductible a cualquier función de reduplicación, pero tampoco es un surgimiento originario, ya que siempre está provocada por objetos físicos «reales» y que a menudo ya asumen funciones hermenéuticas específicas. Siempre es la imagen de algo, por tanto siempre es de alguna manera «segunda». Pero esta «segundariedad» no remite a una vista fundadora: la imagen fotográfica puede ser perfectamente una vista inédita sin por ello dejar de ser originada por «entes» dados de antemano.

Ya lo he dicho, siempre es posible construir un modelo simbólico. Sería incluso particularmente fácil en el caso de la imagen de Weston (y es además lo que, a mi modo de ver al menos, hace su debilidad relativa): ¿por qué no ver ahí un símbolo de la unidad de los reinos naturales, de la unidad de la *physis*? En efecto, como producto los zapatos forman parte del mundo humano, mientras que, por su materia(1), son de origen animal; la imagen nos los muestra fundiéndose lentamente en el mundo vegetal y minera!; simboliza por tanto los diferentes reinos naturales a la vez que su fundamento común en la tierra materna, etc. En efecto, ¿por qué no? Pero vemos que la lectura simbólica no cuaja (del mismo modo que se dice que la mahonesa no cuaja): la puesta en imagen de los mencionados zapatos en su particularidad terca y estúpida se niega a dejarse resorber plenamente en cualquier significado universal sea cual sea. Todo intento de lectura estético-simbólica de una fotografía desemboca en una caída brutal de la tensión hermenéutica, una especie de corto-circuito que nos hace sentir la indiferencia fundamental de la imagen frente a la interpretación, apareciéndonos esta última como sobre-impuesta a la primera sin que consiga enriquecer lo más mínimo. Esto sencillamente porque la riqueza de la imagen fotográfica está en otro lugar, del lado del resurgimiento de la impresión en su contingencia, del lado de la señal escotófora con su calidad de mate y su poca realidad, incluso y sobre todo, simbólica. El arte fotográfico, me parece, no debe buscarse en una ilusa ascensión desde el signo indicial hacia el semantismo de la iconicidad simbólica, sino al contrario en un descenso desde ese signo hacia el rumor de la señal visual de donde procede.

⁴³ Véase este mismo libro págs. 19-21.

7. DE UNA IMAGEN FOTOGRAFICA

Una práctica fotográfica como la de Weston es interesante porque permite comprobar la resistencia del dispositivo fotográfico ante los intentos que pretenden hacer de él el soporte de un enunciado simbólico o expresivo. Esta resistencia se ejerce aquí contra las intenciones confesadas de su autor, si no contra sus opciones figurativas. Pero también existe una práctica fotográfica que se adecúa a la fragilidad y la ambigüedad definitorias del dispositivo: lejos de querer sublimar la señal fotográfica en un jeroglífico inamovible, esta práctica invierte su trabajo y su talento, incluso su genio en el plano de la propia señal. Su objeto no es la «realidad», es decir, alguna estrategia receptiva transitiva que utilice la imagen con fines comunicacionales trascendentes. Tampoco tiene como objetivo el universo de los símbolos visuales o del sentido alegórico. Su único objeto es la imagen fotográfica en sí, por tanto la señal analógica de alguna porción de espacio-tiempo particular. Imagen que pide ser vista, mirada como imagen fotográfica: no un icono autotélico, sino imagen referible al universo perceptivo, sin que por ello reproduzca una percepción.

El arte de Robert Frank se inscribe, a mi modo de ver, de manera muy clara en esta orientación. Tomaré como ejemplo una imagen particularmente reveladora, *London 1952 (foto n° 11)*: no es sin duda una de las mejores de ese prolífico fotógrafo, pero tiene la ventaja de dar pie, al menos parcialmente, a una descripción de la dinámica receptiva muy particular que induce su fuerza propiamente fotográfica. No me hago muchas ilusiones sobre el alcance de mi descripción, pero espero llegar a dar cuenta, aunque sea torpemente, de esa emoción perceptiva (el efecto «sublime») que parece ser, en mi opinión, el efecto estético por excelencia de la imagen fotográfica «libre».

La primera cosa que llama la atención, incluso antes de que se observe la imagen en sus diversos componentes, incluso antes de que se la unifique en «escena de acontecimiento», es el carácter fugaz del campo casi perceptivo mismo. La imagen ha sido tomada de frente y sin embargo esa frontalidad parece totalmente inestable: parece ser el punto infinitesimal en el que se detiene un movimiento rotativo. Una fracción de segundo antes la mirada todavía estaba dirigida hacia otro sitio, una fracción de segundo después seguirá su curso. Podríamos imaginar que caminamos a lo largo de un muro que de repente se abre ante un pórtico que da a un patio. La mirada, durante un breve instante, se dirige hacia ese patio, después la abandona de nuevo. Es eso: tenemos la impresión muy fuerte de una imagen tomada al andar, como a escondidas. Es al menos la impresión que yo tengo pero pienso que tiene fundamento, al menos parcial-

mente, en la morfología de la imagen, a saber, en el desequilibrio, la ausencia de simetría entre las líneas de fuga en su encuentro con el marco: del lado derecho se encuentran con el marco horizontal, del lado izquierdo con el marco vertical. No hay homeóstasis casi perceptiva, no hay reposo de la mirada, sino una rotación perceptiva captada «en pleno vuelo», en un abrir y cerrar de ojos.

Cuando pasamos de la toma de la imagen a lo que está en forma de imagen, grabado, observamos en primer lugar la importancia de los elementos visuales «planos», que no presentan nada donde pueda agarrarse particularmente la mirada: un patio vacío con suelo llano, muros grises con ventanales, una valla de madera, una farola fijada en la esquina de un edificio situado un poco más adelante. Obviamente, se trata de un patio de fábrica cualquiera, triste y frío. No hay nada particular que ver, si no esa «cosa» inesperada, incomprensible, una «cosa» que no hemos visto nunca y que no veremos nunca, salvo en esta foto, en ese paseo imaginario que desemboca en una fracción de segundo de realidad casi perceptiva: un perro «en suspensión» en algún lugar del espacio aéreo del patio.

La cosa es en cierto modo *demasiado incongruente*: corre el peligro por tanto de caer en la anécdota fantástica, en el efecto de lo extraño, y es la razón por la cual pienso que no se trata de una de las mejores imágenes de Frank. Pero muestra de maravilla la suspensión del juicio semiótico y de toda recepción transcendental (ya sea «referencial» o «simbólica»), que otras imágenes de Frank consiguen más sutilmente, es cierto, pero también de manera más difícil de describir.

Lo que nos detiene, no es el simple hecho de que el perro esté en el aire: después de todo, podría tratarse de un animal saltando o cayendo. Si éste fuese el caso, la percepción dispondría de un hecho que podría reconocer (en el sentido de «reconocer algo familiar» y al mismo tiempo podría «reconocer» la imagen (en el sentido de «reconocer un Estado», es decir, aceptar su legitimidad): el movimiento perceptivo podría seguir, podríamos seguir el camino sin detenemos. Pero precisamente, me parece que ese perro no cae y no salta: su posición vertical, su cabeza horizontal, el paralelismo de sus miembros de dos en dos —toda su dinámica corporal va en contra de ambas explicaciones. No es así como caemos, ni saltamos (y además, aunque retuviéramos la hipótesis de la caída: ¿de dónde caería el perro, ya que por encima de él parece que no hay otra cosa más que el cielo?). Esto podría ser un perro levitando, pero a menos de ser discípulo de la meditación transcendental, se trata ahí de una hipótesis que tendremos tendencia a rechazar en nuestro «sistema de hechos posibles».

Es eso precisamente: en virtud del sistema de los hechos posibles, el perro sólo podría estar cayendo o saltando; pero en virtud de la morfología de la imagen, tal hipótesis perceptiva no nos permite lle-

gar a un campo casi perceptivo coherente. Sea cual sea la hipótesis que aceptemos, la imagen no «genera sentido»: el perro es un signo de interrogación más que otra cosa.

Y esto quizá no sea todo. Vemos al perro de lado, su morro tiende hacia la izquierda, en dirección de algún fondo del patio que no vemos: difícil es no pensar que lo esencial debe estar ocurriendo ahí, fuera de la mirada, fuera del marco. La negativa de la imagen a colmar nuestro deseo de plenitud casi perceptiva nos conduce a buscar en otro sitio el complemento que falta: en lo real que está fuera de campo. Pero, ¿qué debería ocurrir ahí, qué debería haber ocurrido ahí, para que el perro se encuentre en esa postura tan contraria a cualquier plausibilidad empírica? Nos gustaría poder creer que lo que aparece como una imagen es en realidad la superposición arbitraria de dos imágenes: un patio cualquiera y un perro cualquiera. Lo que «no funciona», es ese perro *en* ese patio. Y sin embargo, en virtud del saber del *arché*, ambos *deben* ir juntos, porque forman parte de un mismo mundo. El perro está en la imagen y al mismo tiempo se separa de ella: la rompe del mismo modo que descuartiza nuestra mirada.

Esta foto es un escándalo, no moral ni metafísico, sino más bien físico y lógico a la vez: la imagen escapa a toda integración descriptiva, situacional o narrativizante, al igual que se niega a desempeñar cualquier tipo de función simbólica. Y sin embargo, se impone a la vez en su estar-ahí icónico y en su función indicial: por tanto es un signo fotográfico en el pleno sentido del término, pero la dinámica semiótica se desmenuza, se pierde.

Acabo de decir que la imagen era un escándalo. También podríamos decir que constituye una aporía casi perceptiva. No quiero evidentemente sobreentender con esto que el arte fotográfico es el arte del escándalo casi perceptivo, en consecuencia el arte de los efectos extraños o efectos de sorpresa: al contrario, que esta imagen sea de ese tipo es un signo de su relativa debilidad, más que de su fuerza. La forma extrema de la emoción perceptiva que provoca la imagen-escándalo también es la más vulgar: la obra de Robert Frank sólo recurre a ello excepcionalmente. Generalmente (por ejemplo, *foto n.º 7*), la emoción que producen sus imágenes es mucho más sutil: de ellas se desprende una especie de temblor muy fino gracias al que se sitúan ligeramente al lado de la «realidad», abriendo así una falla microscópica en la que el signo se fractura, gracias a la cual despiertan nuestra mirada a la manifestación de señales visuales puras, organizadas ciertamente, pero con una organización «gratuita», siempre contingente y frágil en su individualidad irreductible, sin «finalidad», por tanto sin integración globalizadora e ideal.

El arte fotográfico de la señal, el que produce una emoción propiamente fotográfica e irreductible a cualquier cultura icónica fuerte-

mente marcada, parece así, en mi opinión, acercarse mucho a la especificidad semiótica de su materia(1), ya que se define esencialmente como una especie de juego con el signo indicial, un conjunto de variaciones sutiles alrededor del campo casi perceptivo. Ese arte nos da una imagen que sólo es una imagen fotográfica, y que se muestra como tal, es decir, que no desaparece completamente en cualquier introyección comunicacional, ni se desvanece en cualquier fetichismo del icono puro: una imagen impura y precaria⁴⁴.

8. LA IMAGEN COMO OBRA

Al releer los párrafos precedentes, siento una profunda insatisfacción: mi intento de descripción de la emoción perceptiva como especificidad estética de la imagen fotográfica no parece muy convincente. Por lo demás, compruebo una ruptura evidente entre los párrafos dedicados a la discusión de teorías de la representación icónica y el que intenta describir la práctica de la señal: la descripción de *London 1952* destaca por la presencia molesta de una retórica ostentosa, signo evidente de una reflexión poco segura. En lugar de una síntesis concluyente, que sería sin duda bienvenida pero que me siento incapaz de realizar, se encuentra esta insatisfacción y este malestar que trato de comprender: a falta de conclusión, hay que intentar ver por qué uno se encuentra incapacitado de ese modo.

La insatisfacción que siento se debe en parte, al menos lo espero, a rasgos que son inherentes al estatuto estético de la imagen: la recepción de una fotografía como objeto artístico es esencialmente del orden de un placer visual ligado a un conjunto de efectos perceptivos diversos que sería sin duda inútil querer determinar de manera concreta. La dificultad de articular verbalmente ese placer no depende tanto del hecho que es producido por una imagen más que por una obra verbal. Así, la obra pictórica no encuentra esa dificultad: al leer una buena interpretación, tenemos la impresión de aprender

⁴⁴ Frank es aquí, claro está, el representante emblemático de numerosos otros fotógrafos. Para limitarnos a las imágenes que reproduzco, es evidente que efectos del mismo tipo, pero menos exacerbados, más sutiles, se desprenden (además de la segunda foto de Frank, *foto n.º 12*). En esas dos últimas fotografías, podemos además aislar los elementos que inducen la emoción específicamente fotográfica: se trata del hombre visto de lado en Cartier-Bresson y de la escalera que tapa el campo visual en Roche. En el caso de estos dos fotógrafos, el efecto es el mismo: el enfoque de las entidades reproducidas está desplazado, «frustrado», y la mirada se ve impelida hacia sí misma. El hecho de que en Roche la escalera esté ligeramente desnivelada con respecto al plano de la imagen demuestra que no está estructurando una superficie sino que está torciendo un campo casi perceptivo. De manera general, en el arte de la señal la construcción formal siempre es la de un campo.

algo referente a la imagen, y sobre todo nuestro placer estético crece. Nunca he sentido un efecto así al leer el comentario interpretativo de una fotografía, y sé que no soy el único: contemplar una imagen fotográfica es un acto esencialmente privado, individual, incluso íntimo, mientras que contemplar una imagen pictórica es un acto público, culturalmente marcado, que solicita el recurso a saberes estético-históricos para aumentar el placer estético. Existen razones institucionales y sociales que explican esta diferencia: son demasiado evidentes para que insista ahora sobre ello. Pero parecen basarse, a mi modo de ver, en una razón semiótica que es más fundamental: debido a su constitución casi perceptiva, la imagen fotográfica se encuentra generalmente demasiado cerca de nosotros para poder convertirse en «objeto» icónico asimilable a través de una distanciación cultural. Muchos fotógrafos o enamorados de la fotografía piensan que no hay nada que decir referente a la imagen fotográfica: la afirmación me ha irritado durante mucho tiempo, pero la comprendo mejor ahora. Hay sin duda cosas que decir sobre las imágenes fotográficas en su genericidad o en su estatuto comunicacional, pero también es cierto que no hay casi nada que decir sobre la imagen individual, la que miramos efectivamente aquí y ahora. Sin embargo, este estado de hecho no depende de la calidad «indicable» de la imagen (como se oye decir con frecuencia), sino sencillamente de su estatuto casi perceptivo: no existe entre el receptor y la imagen esa distancia semiótica indispensable gracias a la cual la imagen pictórica accede a su «estatura» objetiva y puede adquirir un espesor cultural autónomo.

Si es cierto que la multiplicación de los efectos teóricos es indicio de un sentimiento que no logra enunciarse, el malestar que siento al releer el párrafo precedente no es debido quizá *únicamente* al hecho de que esté mal escrito: podría venir también en parte del sentimiento más general de la naturaleza profundamente vana y desplazada de cualquier empresa discursiva teórica con vistas a dar cuenta de la emoción perceptiva. Frente a la fragilidad del efecto estético y a su precariedad, tenemos la impresión de decir siempre demasiadas cosas. Ese sentimiento me parece estar tan íntimamente ligado al estatuto de la obra fotográfica que, en un intento de elucidarlo, aunque sólo sea de manera superficial, me gustaría cerrar mi texto.

¿Por qué analizamos la imagen fotográfica dentro de un objetivo estético, si no es porque queremos legitimar conjuntamente el estatuto artístico de la imagen y la especificidad del sentimiento estético que sentimos? Como bien lo vio Kant, el juicio de gusto nace directamente del sentimiento estético. Ahora bien, para que un objeto pueda provocar un juicio de gusto, debe responder a dos exigencias mínimas:

a) Debe tener ciertas características (formales u otras) públicas, que sean identificables y describibles por los miembros de la «comu-

nidad de gusto» en el marco institucional de la cual el juicio es formulado. La descripción de esas características vale como motivación del juicio de gusto, en el sentido en que los rasgos seleccionados serán postulados como constitutivos de un modelo artístico deseable⁴⁵.

b) Si el objeto es un artefacto, parte de esos rasgos descriptivos debe poder depender de elecciones realizadas por el individuo que ha creado la obra.

La imagen fotográfica responde a esas dos exigencias, pero hemos visto que lo hace *mínimamente*. Nos podemos dar cuenta de ello en el plano del juicio estético formal y en el plano de la interpretación temática a la vez. Veamos primero las características formales: en el caso de una imagen pictórica, su descripción analítica es a la vez fácil y enriquecedora, simplemente porque la imagen se inscribe en una trayectoria que es también la de la historia de las sucesivas soluciones aportadas a unos problemas formales explícitos, que constituyen la «consciencia» histórica de la mencionada tradición pictórica. La pertinencia analítica de la morfología formal de la obra pictórica depende de su carácter público y ostentoso. Se inscribe siempre en una tradición histórica concreta por la que está «marcada» y de la que se demarca más o menos: el análisis del espacio en la obra de Cezanne se enmarca de entrada en una problemática formal concreta frente a la cual las soluciones de Cezanne se hacen estéticamente pertinentes. Esto es válido en mucho menor grado en el caso de la imagen fotográfica: así, un análisis del estatuto histórico-estético del espacio fotográfico de Frank siempre seguirá siendo aleatorio. Y es que el fotógrafo se define con mucha más fuerza frente a lo real «que tiene que poner en imágenes» que frente a cuestiones planteadas por la tradición fotográfica. Por cierto, la oposición entre las dos artes no es absoluta, pero es en todo caso bastante importante para hacer hipotético cualquier estudio estético global de una obra fotográfica: lo que falta es la continuidad histórica de una problemática formal concreta, a la luz de la cual los rasgos pertinentes de una imagen determinada se desprenderían claramente.

Esta incertidumbre repercute inmediatamente en el plano de la problemática de la intencionalidad de la obra: en pintura, es bastante fácil destacar las preferencias del artista, por tanto de apreciar el alcance de su gesto figurativo, precisamente porque se define con

⁴⁵ Hay que distinguir la motivación y la determinación lógica: dos individuos pueden estar perfectamente de acuerdo en cuanto a los rasgos descriptivos de un objeto, al tiempo que se oponen en cuanto a su estatuto artístico. Estos rasgos no son en efecto necesariamente un modelo artístico deseable para los dos individuos al mismo tiempo. Además, cuando los modelos son irreconciliables, los dos individuos considerarán que no forman parte de la misma comunidad de gusto (sin que por ello abandonen la exigencia de universalización de sus modelos respectivos).

respecto a cierto número de problemas específicos que definen el estado de la pintura en su época. Nada igual ocurre en fotografía: de ahí el riesgo evidente de una sobreinterpretación. A falta de poder diferenciar los rasgos pertinentes de aquellos que no lo son, todo se hace significativo, y al mismo tiempo todo análisis comparativo se hace imposible. Es cierto que el riesgo de arbitrariedad es limitado en cuanto analizamos la obra completa de un fotógrafo en vez de una imagen aislada, no porque la imagen aislada sólo «significaría» dentro de la totalidad de la obra⁴⁶, sino porque la acumulación cuantitativa permite eliminar poco a poco los rasgos no estables, referibles a las idiosincrasias de tal o cual situación de impresión concreta más que a preferencias figurativas pensadas. Pero la existencia de tales preferencias figurativas localizables es mucho más limitada de lo que parece a primera vista, y ahí donde son fácilmente localizables (por ejemplo en el constructivismo) se nos permite ver una debilidad estética más que una fuerza.

En cuanto al plano «temático», ya hemos visto que la situación sigue siendo desesperante. No hablo aquí del problema de la constitución casi perceptiva de la imagen, que no es pertinente en ese plano: la suponemos ya realizada cuando abordamos las cuestiones estéticas. De lo que se trata, es del eterno problema del mensaje de la imagen. En primer lugar, hay que distinguir entre dos variedades diferentes de la interpretación temática: tenemos por una parte la interpretación del mensaje, y por otra, la interpretación segunda de ese mensaje interpretado, es decir por una parte el análisis de lo que dice el mensaje, y por otra la de lo que quiere decir «realmente» diciendo lo que dice. La segunda práctica es evidentemente la de la interpretación simbólica o alegórica.

El primer tipo de interpretación, ya lo hemos visto, no puede existir en fotografía: la imagen no quiere decir nada y no dice nada, muestra. Pero podríamos intentar adecuar la teoría del segundo tipo de interpretación: la imagen, por supuesto, no nos dice nada, nos muestra algo, *pero al mostrarnos algo, quiere decirnos algo*. Dicho de otro modo, lo que nos muestra «simboliza» un mensaje. En rasgos generales, esta teoría del símbolo se basa en el postulado de que se traducen los términos de un universo semiótico dado (aquí el de la analogía indicial) al de los de otro universo (en este caso, al de los mensajes verbales). Una obra artística puede evidentemente ser simbólica o alegórica: entonces se puede interpretar en consecuencia.

⁴⁶ Nunca he podido comprender lo que quiere decir concretamente esa extraña teoría según la cual un artefacto dispone de una unidad orgánica que sería más que la suma de las relaciones de las partes, de tal modo que el estudio de esas relaciones preponderaría un modo de captar «intuitivamente» su unidad.

Pero pienso que esto requiere que, ya sea explícitamente ya implícitamente mediante el contexto histórico, ese carácter alegórico caiga en el dominio público. Ahora bien, la interpretación simbólica pretende ser legítima para *cualquier* obra de arte: en la mayoría de los casos, implicaría por tanto fatalmente el paso del universo semiótico observable a un universo semiótico no observable, por la sencilla razón de que la inmensa mayoría de las obras de arte, verbales o no, no son ni explícitamente ni implícitamente, por su contexto histórico, simbólicas o alegóricas. Que se trate de la interpretación alegórica de la Biblia, de la lectura simbólica de una obra poética o de la interpretación segunda de una imagen: el paso mismo del universo interpretado al universo interpretativo escapa generalmente a todo criterio público.

Así, en una aplastante mayoría de casos, la imagen fotográfica se limita a «mostrar», y no hace otra cosa más que sea observable; afirmar que, ya que se trata de una obra de arte, lo que muestra *debe* querer decir otra cosa, es adelantar una afirmación que, por principio, escapa a todo criterio icónico público. Se me podrá contestar que soy un falso ingenuo, puesto que la justificación misma de la hermenéutica se basa en el método que nos permite descubrir sentidos que *no* son aparentes. Dicho de otro modo, el carácter no público del universo de llegada constituye la presuposición misma de la empresa hermenéutica⁴⁷. Lo acepto, pero es precisamente lo que me molesta: los criterios de adecuación son puramente internos al discurso interpretativo y por eso mismo se hacen inatacables. Por decirlo de otro modo: la interpretación vale para aquellos que comparten el universo hermenéutico del intérprete y para ellos solos. Sólo se predica con los conversos.

En rasgos generales, el problema hermenéutico rebasa el problema de la imagen fotográfica: pero el ejemplo de *Abandoned Shoes* de Weston ha demostrado que frente a una imagen fotográfica, en cualquier caso, la interpretación hermenéutica solicita demasiado (es lo menos que podamos decir) su materia(1). El malestar nace por tanto también del sentimiento de que se ha cometido una injusticia frente a la imagen fotográfica, con una violencia inscrita en el gesto hermenéutico como tal. Evidentemente, estamos todos más o menos convencidos que toda obra artística debe querer decir algo, debe poder ser traducida a una aserción referente a la imagen. Como si nuestra presencia en el mundo, como si nuestras actividades, sólo valieran en concurrencia con su peso en cualquier universo interpretativo sabio. Como si la frivolidad, la dispersión, la diversidad, la contingencia, la casualidad, la falta de espesor, la insignificancia sólo

⁴⁷ Véase en referencia a esto Descombes (1983), págs. 9-32.

pudieran ser defectos, incluso peligros, y nunca cualidades. Como si la pérdida del Sentido espiritual nos condenase a la desesperación y a lo absurdo.

La fotografía, —la fotografía *entre otras cosas*—, en sus mejores momentos, abre el horizonte de una realidad al fin «profana», que se conforma con ser aquello por lo que se da, sin promesa de un más allá que fuera más fundamental: es un arte «laico», una imagen que conmueve, que encanta o que entristece, pero de esa emoción fugaz, de esa tristeza y de ese encantamiento frívolos, sutiles y precarios que nacen de un encuentro breve y fortuito. Una imagen donde hay que ver, pero nada —o tan poco— que decir.

Bibliografía

- ALMANSY, Paul, *La Photographie, moyen d'information*, París, Tréma, 1975.
- ARROUYE, Jean, «Portraits de la photographie», en *Cahiers de la photographie*, núm. 8, 1982.
- BAIER, Wolfgang, *Geschichte der Fotografie*, Munich, Schirmer-Mosel, 1961, reimpr. 1980.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, París, Seuil, 1957.
- «Le message photographique», en *Communications*, núm. 4, 1961; continuación en BARTHES, 1982.
- «Rhétorique de l'image», en *Communications*, núm. 4, 1964; continuación en BARTHES, 1982.
- *La Chambre claire*, París, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Le Seuil, 1980.
- *L'Obvie et l'Obtus*, París, Seuil, 1982.
- BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques*, seguido de *l'Art romantique*, Classiques Garnier, 1962.
- BAZIN, André, «L'ontologie de l'image photographique», 1947; continuación en BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma?*, París, Seuil, 1961.
- BEILER, Berthold, *Die Gewalt des Augenblicks, Gedanken zur Aesthetik der Fotografie*, Leipzig, Photokinoverlag VEB, 1969.
- *Weltanschauung der Fotografie*, Munich, Dammitz, 1972.
- BENJAMIN, Walter, «Kleine Geschichte der Fotografie», 1931; continuación en BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Franckfurt, Suhrkamp, 1963.
- BERGALA, Alain, «Les absences du photographe», 1982, en DEPARDON, 1982.
- BLACK, Max, «How Do Pictures Represent», 1972, en GOMBRICH, HOCHBERG, BLACK, 1972.
- BLOSSFELDT, Karl, *Das fotografische Werk*, Munich, Schirmer/Mosel, 1981.
- BOURDIEU, Pierre, *Un art moyen*, París, Minuit, *et alli*, 1965.
- BOUVERSE, Jacques, «Wittgenstein et la théorie de l'image», en *Macula* 5-6, 1979.
- BRUNI, Cirro (éd.), *Pour la photographie* (Actas del Primer Coloquio Internacional de la Fotografía, Universidad París-VIII), Sammeron, Serms, 1982.
- BUDDEMEIER, Heinz, *Panorama, Diorama, Fotografie*, Munich, Fink, 1970.

— *Das Foto*, Hamburgo, Rowohlt, 1981.
Cahiers de la photographie (Les), núm. 5, 1982, *Du style*.
Cahiers de la photographie (Les), núm. 8, 1982, *L'Acte photographique* (Actas de un coloquio celebrado en la Sorbona).
CHEVRIER, Jean-François, *Proust et la Photographie*, París, L'Étoile, 1982.
COBURN, Alvin Langdon, *Photographer. An Autobiography*, Nueva York, Dover Publications, 1978.
COKE, Van Deren, *The Painter and the Photographer*, Albuquerque, Universidad de Nuevo Méjico Press, 1964.
COLNAGHI (Catálogo), *Photography: The First Eighty Years*, Londres, Colnaghy and Co. Ltd., 1976.
Communications, núm. 15, *L'Analyse des images*, 1970.
Communications, núm. 29, *Image(s) et Culture(s)*, 1978.
DAGOGNET, François, *Philosophie de l'image*, París, Biblioteca filosófica J. Vrin, 1984.
DAINTY, J. C., SHAW, R., *Image Science*, Londres/Nueva York/San Francisco, Academic Press, 1974.
DAMISCH, Hubert, «Huir thèses pour (ou contre?) une sémiologie de l'image» en *Macula* 2, 1977.
DELEDALLE, Gérard, *Théorie et Pratique du signe*, París, Payot, 1979.
DEPARDON, Raymond, *Correspondance new-yorkaise*, París, L'Étoile, 1982.
DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, París, Minuit, 1967.
— *La Voix et le Phénomène*, París, PUF, 1972.
— *La Vérité en peinture*, París, Flammarion, 1978.
DESCOMBES, Vincent, *Grammaire d'objets en tous genres*, París, Minuit, 1983.
DREYFUSS, Pierre, *La Spécificité de l'image photographique*, tesis de 3^{er} ciclo, Univ. de París-I, Departamento de Artes Plásticas, 1979.
DUBOIS, Philippe, *L'Acte photographique*, Bruselas, Fernand Nathan-Labor, 1983.
ECO, Umberto, «Sémiologie des messages visuels», en *Communications*, núm. 15, 1970.
— *La Structure absente*, París, Mercure de France, 1972.
— *A Theory of Semiotics*, Bloomington/Londres, Indiana Univ. Press, 1976.
— «Pour une reformulation du concept de signe iconique», en *Communications*, núm. 29, 1978.
EDER, Josef Maria, *History of Photography*, Nueva York, Dover Publications, 1978 reimpr.
FEYERABEND, Paul, *Against Method*, Londres, New Left Books; traducción francesa, *Contre la méthode*, París, Seuil, 1979.
FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses*, París, Gallimard, 1966.
FREUND, Gisèle, *Photographie et Société*, París, Seuil, 1974.
GENETTE, Gérard, *Mimologiques*, París, Seuil, 1976.
GERNSHEIM, Helmut et Allison, *The History of Photography*, Londres, 1969.
GOETHE, Johann Wolfgang, *Écrits sur l'art*, París, Klincksieck, 1983.
— *Sämtliche Werke*, tomo I y tomo XVI, Zurich, Artemis, 1977.
GOMBRICH, Ernst, *Art et Illusion*, París, Gallimard, 1960.
—, HOCHBERG, BLACK, *Art, perception and Reality*, Baltimore/Londres, Johns Hopkins Univ. Press, 1972.
GRUBER, Renate et L. FRITZ, *Das imaginäre Photo-Museum*, Colonia, Dumont, 1981.
GUIBERT, Hervé, *L'Image fantôme*, París, Minuit, 1981.

HAUS, Andreas, *Moholy-Nagy, Fotos und Fotogramme*, Munich, Schirmer/Mosel, 1978.
— *Raoul Hausmann, Kameraphotographien 1927-1957*, Munich, Schirmer/Mosel, 1979.
HEIDEGGER, Martin, *Kant und das Problem der Metaphysik*, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1929; trad. francesa, *Kant et le Problème de la métaphysique*, París, Gallimard, 1953.
— *Holzwege*, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1949; trad. francesa, *Chemins qui ne mènent nulle part*, París, Gallimard, 1962.
HENRY, Michel, «La formation optique des images», en *La Recherche*, núm. 144, mayo 1983, págs. 572-583.
Image et Signification, París, La Documentation française, 1983.
KAHMEN, Volker, *La photographie est-elle un art?*, París, Chêne, 1974.
KANT, Emmanuel, *Werke*, tomo VIII, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1957.
KEIM, Jean, *La Photographie et l'Homme*, París, Castermann, 1971.
KELLER, Werner, *Goethes dichterische Bildlichkeit*, Munich, Fink, 1972.
KEMP, Wolfgang (éd.), *Theorie der Fotografie, Band I und Band II*, Munich, Schirmer/Mosel, (1979, 1980).
KOFMAN Sarah, *Camera obscura. De l'idéologie*, París, Galilée, 1973.
KRAUSS, Rosalind, «Notes sur l'index», en *Macula* 5-6, 1970, págs. 165-175.
LAMBERT, Frédéric, *Mythographies. La photo de presse et ses légendes*, París, Edilig, 1986.
LICHTENSTEIN, Jacqueline, «Éloquence du coloris: rhétorique et mimésis dans les conceptions coloristes au XVI^e siècle en Italie et au XVII^e siècle en France», en *Symboles de la Renaissance*, Tomo II, 1982, págs. 171-184.
LINDEKENS, René, *Éléments pour une sémiotique de la photographie*, París/Bruselas, Didier-Aimav, 1971.
— *Essai de sémiotique visuelle*, París, Klincksieck, 1976.
LYOTARD, Jean-François, *Au juste*, 1979, (con la colaboración de Jean-Loup Thébaud), Éd. Christian Bourgois, París, 1983.
— *Le Différent*, París, Minuit, 1983.
— *L'Assassinat de l'expérience par la peinture*, Monory, Talence, Le Castor astral, 1984.
Macula, núm. 2, París, 1977.
Macula, núms. 5-6, París, 1979.
MCLUHAN, Marshall, *The Gutenberg Galaxy*, Univ. de Toronto Press, Toronto, 1962; trad. francesa, *La Galaxie Gutenberg*, París, Gallimard, (1966, 1977).
METZ, Christian, «A propos de l'impression de réalité au cinéma», en *Essais sur la signification au cinéma*, tomo I, París, Klincksieck, 1968.
— «Au-delà de l'analogie, l'image», en *Communications*, núm. 15, 1970, páginas 1-10.
— *Le Signifiant imaginaire*, París, UGE, 1977.
MICHALS, Duane, *Changements*, París, Herscher, 1981.
MOLES, Abraham, *Théorie de l'information et Perception esthétique*, París, Flammarion, 1958.
MORA, Gilles, «Le ravissement stylistique», en *Cahiers de la photographie*, núm. 5, 1982.
NEWHALL, Beaumont, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1964.

PANOFKY Erwin, *Idea*, 1924; trad. castellana, Madrid, Cátedra, 1989; traducción francesa, París, Gallimard, col. «Idées», 1983.

PEIRCE, Charles Sanders, *Collected Papers*, vol. I y II, Nueva York, Harvard Univ. Press, (1931, 1960).

— *Ecrits sur le signe*, París, Seuil, 1978.

PETERS, Ursula, *Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland*, Colonia, Dumont, 1979.

PLECY, Albert, *La Photo, art et langage*, París/Bruselas, Marabout, 1975.

QUINE, Willard V. O., *Méthodes de logique*, París, Armand Colin, 1972.

— *Le Mot et la Chose*, París, Flammarion, 1977.

RAY, Man, *Photographe*, París, Philippe Sers, 1981.

RECANATI, François, *La Transparence et l'Énonciation*, París, Seuil, 1979.

REVAULT D'ALLONNES, Olivier, *La Création artistique et les Promesses de la liberté*, París, Klincksieck, 1973.

Revue d'esthétique, núm. 1-2, 1979, *Rhétoriques, Sémiotiques*.

ROCHE, Denis, *La Disparition des lucioles*, París, L'Étoile, 1982.

SANDER, August, *Menschen des 20ten Jahrhunderts*, Munich, Schirmer/Mosel, 1980.

SAYRE, Kenneth, *Cybernetics and the Philosophy of Mind*, Londres, Routledge an Kegan Paul, 1976.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *La Naissance de la littérature*, Presses de l'École normale supérieure, París, 1983.

— «Empreinte photographique et esthétique de la Darstellung», en *Recherches poétiques III: La présentation* (Éd. René Passeron), París, Clancier-Guénaud, 1985a.

— «Du beau au sublime (Pragmatique de l'image et art photographique)», *Critique*, núms. 459-460, 1985b, págs. 843-853.

— «Publicité et présentation photographique», *Degrés*, núm. 45, 1986, páginas 1-14.

SCHARF, Aaron, *Art and Photography*, Harmondsworth, Pelican Books, 1974.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph, *Schriften von 1801-1804*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975 reimpr.

SEARLE, John, *Les Actes de langage*, París, Hermann, 1972.

SCHAPIRO, Meyer, *Style, Artiste et Société*, París, Gallimard, 1982.

SIMONDON, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, París, Aubier-Montaigne, 1969.

SIZERANNE, Robert de la, «La photographie est-elle un art?», en *La Revue des Deux Mondes*, núms. 110-144, 1897; trad. alemana en KEMP, tomo I, 1981.

SONTAG, Susan, *La Photographie*, París, Seuil, 1977.

SPENCER, D. A., *The Focal Dictionary of Photographic Technologies*, Londres, Hastings House, 1969.

STRAWSON, P. F., *Études de logique et de linguistique*, París, Seuil, 1977.

Symboles de la Renaissance, tomo II, París, Presses de l'École normale supérieure, 1982.

SZARKOWSKY, John, *Looking at Photographs*, París, Idea Books International, 1976.

TALBOT, Henry Fox, *The Pencil of Nature*, (1844-1846); trad. alemana en WIEGAND, 1981.

THOMAS, Alan, *Time in a Frame. Photography and the Nineteenth Century Mind*, Nueva York, Schocken Books, 1977.

TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, París, Seuil, 1977.

VACCARI, Franco, *La Photographie et l'Inconscient technologique*, París, Creatis, 1981.

VANLIER, Henry, «La rhétorique des index», en *Cahiers de la photographie*, núm. 5, 1982a.

— «Le non-acte photographique», en *Cahiers de la photographie*, número 8, 1982b.

— *Philosophie de la photographie*, París, *Les Cahiers de la Photographie*, 1983.

VERNANT, Jean-Pierre, «De la présentification de l'invisible á l'imitation de l'apparence», en *Image et Signification*, 1983.

WESTON, Edward, *Daybooks*, Nueva York, Aperture Books, 1973.

WIEGAND, Wilfried (éd.), *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Franckfurt, Fischer, 1981.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*, Franckfurt, Suhrkamp, 1969.

— *Über Gewissheit*, Franckfurt, Suhrkamp, 1970.

— *Remarques sur les couleurs*, (edición bilingüe), París, TER, 1983.

En el momento de entregar las pruebas de este texto, acabo de leer un artículo de Kendall T. Walton, «Transparence Pictures: On the Nature of Photographic Realism» (*Critical Inquiry*, núm. 11, diciembre de 1984, págs. 246-277), con el que estoy prácticamente de acuerdo por completo. A veces coincidimos hasta en puntos de detalles: como en la utilización grieciana entre significado natural y significado no natural e incluso, coincidencia improbable pero sin embargo cierta, en la referencia al monstruo de Loch Ness para ilustrar la especificidad de la imagen fotográfica (la argumentación de Walton difiere no obstante de la mía).

Índice

INTRODUCCIÓN	7
1. EL «ARCHÉ» DE LA FOTOGRAFÍA	11 X
1. Observaciones preliminares	11
2. Impresión e imagen fotónica	13
3. Producción y reproducción de lo visible: fotografía y <i>cámara obscura</i>	16
4. Falsas cuestiones y verdaderos problemas	22
5. Indicio, icono y convención	25
6. ¿Saber del <i>arché</i> o lectura del código?	32
7. Índice, índice e impresión	35
8. La función indicial	39
2. EL ICONO INDICIAL	45 X
1. Por debajo y más allá de la imagen fotográfica	45
2. Espacio y tiempo fotográficos	48
3. El <i>representamen</i> , el interpretante y el objeto	52
4. Información fotográfica y código cibernético	56
5. De la <i>objetividad</i>	60
6. La imagen fotográfica como signo de recepción	65
7. Información fotográfica y código icónico	69
8. El signo fotográfico	74

3. LA IMAGEN NORMALIZADA	79
1. Situación de recepción	79
2. La recepción de la imagen como impresión	83
3. El campo casi perceptivo	87
4. La tesis de existencia	91
5. Las reglas normativas	95
6. El testimonio	104
7. Presentación, mostración y postulado comunicacional	109
4. LA PROBLEMÁTICA DEL ARTE	117
1. Un arte precario	117
2. Lo bello y lo sublime	120
3. Fotografía y estética romántica	127
4. Epifanía del ser y verdad óptica	132
5. El astigmatismo	137
6. La luz como claro y la luz escotóforo	142
7. De una imagen fotográfica	148
8. La imagen como obra	151
BIBLIOGRAFÍA	157

Colección Signo e imagen

TÍTULOS PUBLICADOS

1. *La conversación audiovisual*, GIANFRANCO BETTETINI.
2. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, GUY GAUTHIER.
3. *El ojo tachado*, JENARO TALENS.
4. *Guía del videocine*, CARLOS AGUILAR.
5. *El tragaluz del infinito*, NOEL BURCH.
6. *El nacimiento del relato cinematográfico*, GIAN PIERO BRUNETTA.
7. *El trazo de la letra en la imagen*, JUAN MIGUEL COMPANYY-RAMÓN.
8. *Aproximación a la telenovela. Dallas/Dinasty/Falcon Crest*,
TOMÁS LÓPEZ-PUMAREJO.
9. *El discurso televisivo*, JESÚS GONZÁLEZ REQUENA.
10. *El discurso del comic*, LUIS GASCA/ROMÁN GUBERN.
11. *Cómo se escribe un guión*, MICHEL CHION.
12. *La pantalla demoníaca*, LOTTE H. EISNER.
13. *La imagen publicitaria en televisión*, JOSÉ SABORIT.
14. *El film y su espectador*, FRANCESCO CASETTI.
15. *Pensar la imagen*, SANTOS ZUNZUNEGUI.
16. *La era neobarroca*, OMAR CALABRESE.
17. *Textos y manifiestos del cine*, JOAQUIM ROMAGUERA/HOMERO ALSINA.
18. *Semiótica Teatral*, ANNE UBERSFELD.
19. *La máquina de visión*, PAUL VIRILIO.
20. *El vestido habla*, NICOLA SQUICCIARINO.
22. *La imagen precaria*, JEAN-MARIE SCHAEFFER.