

VII Jornadas de Sociología de la UNLP

"Argentina en el escenario latinoamericano actual: debates desde las ciencias sociales"

La Plata, 5, 6 y 7 de diciembre de 2012

Mesa 38. El ojo interminable. Reflexiones sobre la imagen

Autora: Silvia Pérez Fernández (Facultad de Ciencias Sociales, UBA)

Correo electrónico: sperezfernandez@sion.com

Título: *Teorías de la fotografía: continuidades y rupturas en la transición del registro químico al digital.*

Resumen

Han pasado más de 25 años desde la aplicación de los primeros procedimientos digitales en fotografía, los que se iniciaron con la digitalización de imágenes analógicas y continuaron con el registro en soportes de almacenamiento digital. Estas transformaciones socavaron fuertemente la estabilidad técnica y la regular evolución tecnológica que durante 150 años sostuvieron las prácticas fotográficas y sujetaron la reflexión sobre la fotografía a la fuerte impronta mecánica y físico-química del dispositivo. Distintas discusiones que tuvieron su origen en el marco positivista decimonónico, se reeditaron, profundizaron y renovaron a lo largo del siglo XX, a la luz de las diversas corrientes del pensamiento humanista y social. El actual momento de transición (irreversible) hacia la materialidad digital supone no sólo una necesaria revisión de aquellos aportes, sino también la una intervención tendiente a revitalizar y repolitizar la discusión teórica. El presente trabajo intenta reponer algunos elementos para tal fin, atendiendo a las principales metamorfosis del dispositivo y a las características emanadas de los propios productos: las fotografías y las imágenes fotográficas.

Introducción: breve evolución de la tecnología fotográfica

Las primeras incursiones ligadas a la fotografía tuvieron lugar en el continente europeo desde finales del siglo XVIII, particularmente en Francia e Inglaterra¹. Como señala Gisèle Freund², puede considerarse que los fisionotrazos³ de revolucionarios y burgueses constituyen el

¹ Aunque una investigación del brasileño Boris Kossoy demostró, en 1976, que en 1833 Hercules Florence desarrolló en Brasil una técnica a la que denominó "fotografía", sobre papel con nitrato de plata. El hallazgo de Kossoy, sin embargo, no fue incorporado sino recientemente por la historiografía europea.

² Freund, Gisèle: *La fotografía como documento social*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1993 [1974].

³ Se trata de una técnica que combinaba la silueta de la cabeza con la técnica del grabado, por lo que el retrato resultante incorporaba una dosis mecánica y de "realismo" que lo alejaba de la representación pictórica y lo acercaba a la fotográfica.

antecedente ideológico del retrato fotográfico. El 19 de agosto de 1839 el diputado y físico François Arago presentó ante la Academia de Ciencias de París el procedimiento del daguerrotipo⁴. El argumento por él sostenido para que el Estado francés hiciera público el invento y otorgara una renta de por vida a dos de sus inventores –Nicéphore Niépce y Louis-Jacques-Mandé Daguerre– contemplaba, entre otros elementos, la utilidad particular que presentaba para la astronomía y la arqueología, como así también el inmenso servicio que podía rendir a las artes⁵.

Como correlato de la extensión de la modernidad y del proceso de modernización, en la fotografía cristalizaban avances de la química y la física, a la vez que se creaban una industria y un mercado específicos. La popularización del retrato (desde los elitistas y auráticos daguerrotipos hasta la copia múltiple de la carta de visita⁶ en la década de 1860), hizo de la pequeña burguesía una clientela que, como sostiene Freund, “tras alcanzar la seguridad material, pretendía afirmarse mediante signos externos. La tarea principal de la fotografía consistía en satisfacer ese afán de representación”⁷. El retrato se constituía así en un medio por el cual la ascendente burguesía se distinguía de la nobleza al sustituir sus retratos pictóricos. Más en general, la fotografía era también vehículo a través del cual se introducía la máquina y la técnica en el mundo de las representaciones públicas y privadas. Por otro lado, todas las aplicaciones que la tenían como medio de registro contribuyeron a inaugurar, de conjunto, una discusión clásica: la tensión entre arte y documento.

El ciclo del retrato (1840-1880) transcurrió en los estudios fotográficos, primero de la mano de pintores y grabadores que incorporaron el oficio y, a partir de 1850, por nóveles fotógrafos. Fue recién en 1888, con la invención de la Kodak 100 Vista por George Estman, que se modificó la composición del mercado: del pago del servicio a un fotógrafo con saber del oficio se pasó a la compra de materiales para la producción de fotografías propias por parte de un público lego en la materia. Como expresaba una publicidad de la época, “cualquiera que

⁴ La técnica del daguerrotipo consiste en exponer a la luz una chapa metálica perfectamente pulida y emulsionada, la que luego, al ser sometida a vapores de mercurio, da como resultado una imagen positiva. Se trata de una pieza única, no reproducible.

⁵ Arago, François: “Rapport sur le daguerréotype”, en *Du bon usage de la photographie*, Centre Nationale de la Photographie, París, 1987.

⁶ La *carte de visite*, promocionada por el francés Disdéri, un visionario de las potencialidades del comercio fotográfico, permitía obtener ocho retratos en negativo sobre una misma placa de vidrio, que luego de positivados en papel a la albúmina, se cortaban y pegaban en una tarjeta, destinados a ser regalados o como acompañamiento en la ausencia de un ser querido

⁷ Freund, G.: *Op. cit.* Página 55.

sea capaz de tocar un timbre y de hacer girar la llave en la cerradura es también capaz de sacar fotos con este aparato”.⁸ Se iniciaba de este modo la fotografía familiar y, más ampliamente, el vínculo entre fotografía y ocio. En torno al año 1890 surgen, también, las primeras expresiones del documental social (con el sociólogo de la Escuela de Chicago Lewis Hine entre sus pioneros) y el Pictorialismo, primer movimiento estético fotográfico.

La regular evolución de los desarrollos tecnológicos tiene un hito en 1914, con el diseño de la primera cámara de 35 mm, la ur-Leica de Oskar Barnak. La misma utilizaba la película cinematográfica y constituyó un fuerte pilar para el impulso del fotoperiodismo moderno a partir de 1930, época en que también comienza a aplicarse el color en la toma e impresión de las revistas ilustradas. Una innovación significativa se dio en 1949 con la invención del sistema Polaroid, que permitía obtener la fotografía revelada en sólo 60 segundos, sin recurrir a un laboratorio. A mediados de la década de 1970 se ensaya lo que se conoce como “fotografía electrónica”, que consistía en la captura de los fotogramas en soportes magnéticos (como el video). Diez años después se produce un punto de inflexión con la introducción de procesos de digitalización de fotografías analógicas por medio de *scanners*. En el segundo lustro de la década de 1990, y habiéndose extendido ya el mercado de las cámaras digitales de uso popular, surgieron sistemas mixtos como el *Advanced Photo System* (APS). Lanzado en 1996 por cinco empresas emblemáticas del sector (Kodak, Nikon, Canon, Fuji y Minolta), se trataba de una película portadora de información óptica y magnética. No obstante la inversión que demandó, el APS fracasó comercialmente con la incorporación definitiva del sensor digital.

A más de quince años de las primeras incursiones de la industria fotográfica digital para la producción de modelos de uso masivo, en la tradicional feria del sector Photokina, que se realiza en forma bianual en Alemania, en 2010 fue presentada al público la *Frankenkamera*. Tal fue el nombre del prototipo diseñado por los investigadores Andrew Adams y Marc Levoy en la Universidad de Stanford (Palo Alto, California) en el marco del proyecto Camera 2.0, el cual ha sido encuadrado en la llamada “fotografía computacional”. Son múltiples las modificaciones técnicas que posibilita la nueva tecnología allí empleada; entre otras: la corrección del enfoque y el movimiento con posterioridad a la toma fotográfica y de video; la captura de imágenes en capas; la extensión del rango dinámico en la toma; un flash de

⁸ Citado por Rune Hassner: “La fotografía *amateur*”, en Lemagny, Jean Claud y Rouillé, André (directores): *Historia de la fotografía*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1988.

radiación ultravioleta e infrarroja –invisible al ojo– que complementa sin interferir, la imagen obtenida con la luz ambiente; la apertura y obturación codificada de diafragmas y la creación de imágenes a partir de bases de datos: se puede reemplazar o completar parcialmente una imagen propia con elementos disponibles en bases como Flickr.⁹ Hay, sin embargo, dos elementos particularmente “novedosos” que modifican radicalmente pilares técnicos y epistemológicos del dispositivo: a) la afectación del punto de vista –a partir de un sistema multi-perspectiva por medio de sistemas de lentes múltiples– y b) el reemplazo del corte temporal que producía la apertura-cierre del obturador por la introducción de una toma fotográfica secuencial, que posteriormente es reducida a una imagen única por la aplicación de un software incorporado en la misma cámara que decide un promedio ideal entre las distintas capturas y lo brinda como imagen fotográfica final. Con esta última innovación, tal imagen no se corresponde con el “corte en el tiempo” que cargó de contenido significativo a diversas líneas de reflexión sobre la fotografía.

Fotografías versus imágenes fotográficas

La denominada etapa “analógica” alude –a pesar de su origen etimológico en el término *analogon*, que refiere a la similitud de la representación fotográfica respecto del objeto representado– a la necesaria condición existencial del referente en toda fotografía. Todas las fotografías producidas, tanto a escala artesanal cuanto industrial, suponían un medio físico fotosensible como soporte de una reacción química. Una primera afectación de los halogenuros de plata por la radiación (visible o invisible, como es el caso de la infrarroja o la ultravioleta) emitida o reflejada por el referente desencadenaba reacciones atómicas que luego eran completadas a nivel molecular con la acción química del agente revelador. El lapso entre uno y otro momento daba lugar a la formación de una imagen latente, es decir, a una fotografía (en el sentido literal: escritura con luz) que ya estaba iniciada pero que restaba completar y estabilizar para su conservación. No había posibilidad de que los halogenuros de plata de la emulsión generaran una imagen en ausencia de tal radiación. Toda fotografía era registro, testimonio y prueba, en consecuencia, de la existencia física del objeto fotografiado.

⁹ Una descripción de este ejemplar puede verse en Molinari, Mariano: “Una cámara digital de código abierto promete revolucionar la fotografía digital”, en revista *Fotomundo* N° 491, Buenos Aires, noviembre de 2009. El proyecto puede visitarse en <http://graphics.stanford.edu/projects/camera-2.0/>

Diversos usos científicos y sociales de la fotografía que surgieron en el siglo XIX y se continúan hasta la actualidad parten de ese supuesto físico. Sin embargo, en sus inicios, la fundamentación estuvo teñida por la presencia de ciertos discursos para-científicos que cobraron forma en algunas piezas literarias y supieron reunir un conjunto de prácticas de carácter esotérico. La llamada “teoría de los espectros”, basada en la teoría corpuscular de la luz elaborada por Isaac Newton, sostenía que los cuerpos (animados e inanimados) emitían partículas, generando, como contrapartida, un desgaste del propio objeto. Así, la fotografía era entendida como el punto final de la materia emanada del cuerpo, una prolongación *natural* de la misma persona: un retrato no sólo reproducía la expresión del rostro, sino que evidenciaba la misma verdad interior de la persona. Es lo que se conoce como teoría fisiognómica, la que en el cruce con concepciones de origen lombrosiano generó una profusa aplicación en los campos médico y judicial, usos que encontraron en la fotografía una herramienta importante para el control de la cuestión social en el último tercio del siglo XIX. La concepción que liga la necesaria co-presencia de objeto y representación, surgida con la teoría de los espectros, junto al modo de formación de las imágenes –la dependencia de las leyes de la física y la óptica geométrica– coadyuvaron a concebir la imagen fotográfica en términos de verdad y objetividad, concepción que veló diversos análisis tanto en las ciencias naturales cuanto en las sociales y humanas. Fue recién en la década de 1960 que Pierre Bourdieu distinguió el fenómeno físico de la *creencia* sobre el mismo, introduciendo el concepto de *verdad social* de la fotografía.¹⁰

Como se ha señalado precedentemente, la aparición de la tecnología digital tuvo como primera función la digitalización de fotografías. Copias y negativos pasaron a tener otro estatus epistemológico, puesto que una vez transformada su existencia material –de plata metálica a mapa de píxeles– se operó la viabilidad de un tipo de alteración imposible hasta entonces, como, por ejemplo, la adjudicación de un color a un tono. Antes, esta facultad era irrealizable: toda fotografía no podía alterarse más que dentro de los límites de sus propios componentes fotográficos. Las vanguardias históricas, apelando a tales aptitudes, hicieron de la fotografía un instrumento creativo al servicio de obras de diverso tipo. Ahora bien, el píxel es la menor unidad de color homogénea no ya de una fotografía, sino de cualquier imagen

¹⁰ Bourdieu retoma aquí el sentido atribuido por Émile Durkheim: la creencia, en tanto hecho social, se le impone al individuo, el cual no puede ser torcerla a voluntad. Bourdieu, Pierre (comp.): *La fotografía, un arte intermedio*. Nueva Imagen, México, 1979.

digital. Debido a ello, la captura fotográfica en píxeles des-diferencia a la fotografía de otra serie de imágenes, como las de un video o un gráfico. Por otro lado, la manipulación del píxel constituye la base de la creación de imágenes “fotográficas” sin referente real. De esta forma se invierte el proceso: se logra obtener un producto que simula perfectamente ser la fotografía de un objeto, pero que ha sido construida en ausencia del mismo. En la base de este procedimiento se encuentra uno de los modos en que la ciencia concibió el uso de las imágenes: la modelización.¹¹ Se torna necesario distinguir, entonces, las distintas clases de imágenes que han sido y son producidas, y circulan hasta el presente: las fotografías (negativos y copias), obtenidas en emulsiones químicas fotosensibles; las fotografías capturadas por una cámara digital y almacenadas en un sensor; las imágenes “fotográficas” digitales, que pueden proceder de fotografías analógicas digitalizadas o de una modelización. A excepción de las primeras –las fotografías– no es posible comprobar la relación existencial entre imagen y referente en las imágenes circulantes. Tal objetivo sólo podría alcanzarse en el caso de poder acceder a cierto tipo de archivo (el *raw* o crudo), que al momento sólo pueden ser generados por las cámaras fotográficas “de alta gama”. Pero en términos empíricos sólo se intenta llegar a dicha constatación en determinados litigios judiciales o científicos; de otra manera, se estaría frente a una imposibilidad práctica. Más que nunca, se refuerzan el contexto de producción/circulación y los usos constituidos como sustrato de la creencia en la verdad social de las fotografías.

Además de la pérdida de certeza en la conexión indicial entre referente e imagen y de la posibilidad de que el registro digital sea una composición no referencial compuesta por un software diseñado según criterios técnicos y estéticos del fabricante –como es el caso de la *Frankencamera*–, se plantea un problema de otra índole en el trabajo con fotografías: el crecimiento exponencial de imágenes producidas por todos los actores. Una nota periodística de divulgación difundía, el pasado año, los resultados de un estudio realizado por investigadores de la CEPAL y de las Universidades de California del Sur (EEUU) y Catalonia (Chile), que había sido publicado en la revista *Science* y había tenido como propósito mensurar el volumen de información circulante a partir de la incidencia de las tecnologías digitales. El trabajo concluía que “en 2007 guardamos una cantidad de bits que equivaldría a algo así como 315 veces el número de granos de arena de todas las playas del planeta [...]”

¹¹ Sobre este tema, puede consultarse el artículo de Sylvain Maresca: “Las nuevas formas de las imágenes”, en Sel, Susana, Silvia Pérez Fernández y Sergio Armand (compiladores): *Recorridos. Del analógico al digital en el campo audiovisual*. Editorial Prometeo, Buenos Aires, 2011.

enviamos (a través de la TV, la radio, los GPS...) 1,9 zettabytes: más o menos la información que se reuniría si cada persona leyera 174 diarios por día. Y que ese año todas las computadoras del mundo computaron una cantidad de instrucciones que si se hubieran ejecutado a mano hubieran requerido nada menos que 2200 veces el tiempo transcurrido desde el Big Bang”.¹² En ese mar de información, no se conocen estudios que refieran a la cantidad o proporción de las imágenes digitales circulantes que correspondan a fotografías digitalizadas, capturas digitales o imágenes “fotográficas” digitales.

El discurso de la huella: la despolitización del acto fotográfico

Desde mediados de la década de 1970, la producción teórica sobre la fotografía empezó un ciclo de expansión cuantitativa. Tanto en EEUU como en Francia, intelectuales y críticos de arte centraron sus análisis en el medio, a poco más de una década de que los trabajos de Roland Barthes y Pierre Bourdieu aportaran sendas miradas renovadas. Con posterioridad a los estudios iniciales, impulsados desde la vertiente marxista por Gisèle Freund, Sigfried Kracauer y Walter Benjamin, el estructuralismo de base lingüística barthesiano y la sociología bourdiana proporcionaron distintas herramientas teóricas y metodológicas para el abordaje de la/s fotografía/s.

El estructuralismo de matriz saussureana encontró en los primeros trabajos de Barthes sobre la fotografía una expresión de la dificultad de trasladar un método válido para el análisis del lenguaje escrito y oral a un medio de características distintas. El propósito de tratar la fotografía utilizando conceptos ligados al trabajo lingüístico mostraba, entre otros rasgos, lo que Eliseo Verón denominó “la deriva estructuralista”: una desproporción mayúscula entre las ambiciones proclamadas (“el mensaje fotográfico”, “retórica de la imagen”) y el objeto finalmente examinado (la fotografía de prensa, una publicidad de pastas). Además de este problema –que Verón adjudica a la ambición por instalar una nueva disciplina, la semiología¹³–, se encontraba la cuestión de fondo que excedía al tratamiento de las imágenes: la tensión no resuelta entre estructura e historia. Barthes se detenía en el análisis inmanente de esa estructura autónoma (la fotografía), frente a la otra estructura (el texto), delegando en la

¹² Bär, Nora: “El planeta, ahogado en información”, diario *La Nación*, Buenos Aires, 11 de febrero de 2011. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1349045-el-planeta-ahogado-en-informacion>

¹³ Verón, Eliseo: “De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía”, en Veyrat-Masson, Isabel y Dayan, Daniel (comps): *Espacios públicos en imágenes*. Gedisa, Barcelona, 1997.

sociología el antes y el después de la puesta en página. Como momentos estrictamente culturales, la producción y la recepción de la fotografía impresa excedían dicha interpretación semiológica. En términos de Verón, los análisis estructuralistas debían integrarse de manera subordinada a los abordajes disciplinares como los de la economía, la sociología o la historia, contribuyendo, como complemento metodológico, a una semiosis social más amplia.

El trabajo de Bourdieu y su equipo surgió por un encargo profesional de la Kodak-Pathé francesa, que solicitó un estudio de mercado destinado a conocer las características de los practicantes de la fotografía. El resultado excedió ampliamente tal propósito, y sigue constituyendo hasta el presente una referencia ineludible para toda investigación en clave sociológica y cultural que refiera a la práctica *amateur*, profesional, periodística, publicitaria y masiva, como así también respecto de las peculiaridades de la representación fotográfica. En un estadio previo al que luego se formalizará en numerosas investigaciones, la noción de *habitus* –más cercana, en este caso, a la *mœur* durkhemiana–, la lucha por la distinción, la idea de que en toda fotografía se objetivan valores de un colectivo social y, finalmente, la concepción de que el anclaje de toda fotografía en el inconsciente individual constituye un hecho social, contribuyeron a una interpretación del hecho fotográfico en clave sociológica.

Ocupando un lugar central en el enfoque de Bourdieu, la noción de poder en *La fotografía, un arte medio* aún no se encuentra cabalmente formulada tal como luego cristalizará en la teoría de los campos. En el planteo de Barthes, el concepto no se integra al propósito de la tarea. Esa diferencia teórica es una disputa política, puesto que de lo que se está discutiendo es de la propia idea de sujeto y de las prácticas sociales en tanto historizadas. La distancia entre las dos posiciones, sin embargo, no es obstáculo para que años después sean ambas englobadas, muy simplificada, como “ideológicas”. Influida por la semiótica de Peirce, el belga Philippe Dubois cierra (o pretende hacerlo) aquella discusión, proponiendo una respuesta filosófica para toda pregunta acerca de la fotografía. El primer capítulo de su ya clásico ensayo¹⁴ se postula como una síntesis: la propuesta de entender el signo fotográfico como *huella “de la realidad”* se impone como superadora de las anteriores tensiones entre los polos positivista y socio-semiológico, entre los discursos de la mimesis y de la deconstrucción. Una larga serie de ensayos, investigaciones y prácticas (toda la teoría de origen marxista, los

¹⁴ Dubois, Philippe y Van Cauwenberge, Geneviève: “De la verosimilitud al índice. Pequeña retrospectiva histórica sobre la cuestión del realismo en fotografía”, en Dubois, P: *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós, Buenos Aires, 1994 [1982].

citados abordajes de los años sesenta, la obra de autores como Hubert Damish y Baudry, los estudios publicados en los *Cahiers du Cinéma*, la producción Diane Arbus y otros fotógrafos, y la fotografía hecha desde disciplinas como la antropología, entre otros) entran a formar parte de un antes: el ahora está definido en una solución de continuidad entre indicialidad peirciana y fundamento técnico. Dubois afirmaba: “La foto es *ante todo index*. Es sólo a *continuación* que puede llegar a ser semejanza (ícono) y adquirir sentido (símbolo)”. Frente a ello, nos preguntamos: ¿Cuál es el alcance de esta afirmación? ¿A qué política de la imagen es funcional?

Dubois incluye en la misma perspectiva de la huella el último trabajo de Barthes¹⁵; a nuestro entender, reduciendo y distorsionando al autor. Allí Barthes llega al concepto de huella (con el sentido de “esto *ha sido*”) como la única certeza a la que puede adherir, después de encontrar que ninguna explicación teórica, “científica” –aún la propia– ha sido capaz de dar cuenta de lo que *a él* le sucede frente a *una* fotografía. En una prosa que se inscribe en un tono confesional y extremadamente subjetivo, el yo de Barthes se desgarrá ante la consumación de una fotografía: la fotografía *es* su misma madre, muerta recientemente. Esta propiedad de la fotografía ya había sido analizada por Robert Castel en “Imágenes y fantasmas”, capítulo final de la compilación de Bourdieu. Sobre el doble anclaje, social e individual, decía Castel:

“Pero si la fotografía es esa copia chata de lo real o bien ese pretexto para la proyección de fantasmas íntimos, no podríamos comprender la ‘recuperación’ social que hace de ella un soporte de expresión para ciertas funciones reconocidas. Esta doble representación ¿no sería en realidad una doble mitología que reifica en usos autónomos lo que la fotografía es indivisible y simultáneamente: un simbolismo intermedio entre el ritualismo opaco de la patología mental y el simbolismo objetivo de la vida social?”¹⁶.

En relación a la noción de huella de Dubois, el mismo Castel se sitúa en las antípodas:

“El intermediario químico permite quemar una etapa en el proceso de reproducción y justamente la etapa intencional. La intención fotográfica se sitúa *antes* (la intención de tomar tal foto desde tal ángulo, etc.) y *después* (en su encuadre, su utilización, su presentación en tal contexto, etc.). Pero la fijación fotográfica misma es un proceso no intencional puesto que es un proceso químico”¹⁷.

La idea de la fotografía como huella recoge otras inquietudes en el caso de la norteamericana Rosalind Krauss. En 1978, junto a Annette Michelson, editan el volumen número 5 de

¹⁵ Barthes, Roland: *La cámara lúcida*. Paidós, Buenos Aires, 2º ed., 1992 [1980]

¹⁶ Castel, Robert, en Bourdieu, P.: *Op. cit.*, p. 313.

¹⁷ Castel, Robert, en Bourdieu, P.: *Op. cit.*, p. 322

October (publicación del MIT), dedicado íntegramente a la fotografía. Krauss integraba un grupo de críticos emigrados desde la revista *Artforum* que ponen especial atención en la fotografía, considerando que el dispositivo fotográfico constituye el mejor modelo teórico para el abordaje de la obra de arte posmoderna, puesto que habilita a desarrollar aquellas nociones que este movimiento pretendía problematizar: (no)autor, génesis automática, reproductibilidad, original, copia, entre otros. El aceleramiento repentino de dicha producción teórica era interpretado por la fotógrafa, crítica y ensayista estadounidense Martha Rosler de la siguiente manera:

“En las universidades se está gestando una nueva *intelligentsia* fotográfica, que será la que establezca la línea cultural correcta a la hora de interpretar el significado de los distintos eventos que se utilizarán para jalonar el desarrollo de la fotografía, y la que controle la recepción de las obras actuales. Se produce aquí una operación de legitimación recíproca: cierta gente se dedica a inventar un nuevo cuerpo de conocimientos, cuyo estudio acreditará a algunas personas como dignas de cierto prestigio profesional; de esta forma estarán autorizados para garantizar, mediante sus declaraciones públicas y otras formas de publicidad, la legitimidad de esa entidad cultural reificada que es la ‘historia de la fotografía’ y de las distintas obras que forman parte de esta historia. Tal y como ha probado suficientemente la práctica de la historia del arte (inventada, precisamente, para proporcionar a los coleccionistas un juicio acerca de la validez de las obras), el efecto de esta legitimación sobre el mercado es directo e inmediato”.¹⁸

En “Tras las huellas de Nadar”¹⁹, Krauss probablemente arriesgue la apuesta más explícita y audaz entre sus contemporáneos. Como lo expresa Hubert Damish en el prólogo del libro, “más que escribir *sobre* la fotografía, la autora está tentada de escribir *contra* ella: en realidad no contra la fotografía sino contra una cierta manera de escribir sobre ella y, sobre todo, de escribir su historia”²⁰. A continuación, Damish modera su posición, para entender que Krauss más bien escribe *a partir de* la fotografía. En su texto, Krauss –que, por otra parte, denomina “genealogía” a su exploración– desarrolla un análisis sobre la teoría de los espectros contenida en la obra de Balzac, según la mención que de él hiciera el fotógrafo retratista Nadar en sus memorias redactadas hacia 1900²¹. El interés del escritor francés por la cuestión de los espectros estaba influenciada por el contexto citado en el apartado precedente, y era entendida por Nadar como “de *nada* hacer una *cosa*”. Krauss encuentra ese *origen* de la huella. Es decir que “descubre” el discurso de la huella en el siglo XIX. Pero es hacia el final

¹⁸ Rosler, Martha: “Espectadores, compradores, marchantes y creadores: reflexiones sobre el público”, en Wallis, Brian: *Arte después de la modernidad*, Akal, Madrid, 2001, p. 333.

¹⁹ Se trata del primer capítulo de Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

²⁰ Damish, Hubert: “A partir de la fotografía”, en Krauss, R: *Lo fotográfico...*, pgs. 7-8.

²¹ Nadar (Gaspard-Felix Tournachon): *Quand j'étais photographe*, Editions du Seuil, París, 1994.

del mencionado artículo que la autora formula su hipótesis central. En la interpretación de dos fotografías (una tomada por Adrien Tournachon en 1854, en la que un mimo posa junto a una cámara fotográfica, y otra de unos estantes de biblioteca con libros, perteneciente a William Henry Fox Talbot) cada elemento analizado es forzado para integrar el discurso de la huella al tejido semiológico de la imagen, y en un claro anacronismo lo propone como una manipulación consciente hecha por el propio fotógrafo. Así, la huella se convierte, casi, en un desarrollo conceptual de mitad del siglo XIX, que poco o nada se distingue del uso que 100 años después habrían de hacer artistas enrolados en el conceptualismo fotográfico. Es significativa, por otro lado, la omisión de Krauss respecto de Walter Benjamin –autor central en la crítica que el grupo de *October* hizo del modernismo–, quien cinco décadas antes ya había hablado de la teoría de los espectros, de Balzac, de Nadar y del conocimiento que de todo ello tuvo a raíz de su intercambio con Gisèle Freund²². Secundariamente, también podría mencionarse que Krauss se hacía eco de cierta sobrevaloración de Balzac en relación a su supuesto conocimiento de la ciencia, cuando otras interpretaciones se han ocupado de distinguir la notable condición de novelista, de sus posiciones política y “científica”, las cuales más bien se acercaban a ideas reaccionarias de su época²³.

Del pragmatismo de la huella a una praxis teórica repolitizada

En las propuestas de Dubois y Krauss –dejamos al último Barthes al margen– asoman algunos rasgos en común: la vuelta a un fundamento técnico-material de la fotografía como base de una “filosofía”; a partir de allí, una revisión de la historia conceptual del medio y, en ese movimiento, la exclusión de los enfoques que contemplan la dimensión social. Estos tres elementos se presentan –y es una hipótesis de la presente ponencia– como partes articuladoras del discurso posmoderno. El sentido de *discurso* aquí empleado retoma los desarrollos de Michel Foucault, para quien, a diferencia del estructuralismo, aquellos deben ser analizados por sus consecuencias y no por las regulaciones que ordenan sus elementos: los *efectos de discurso* refieren a las acciones concretas desencadenadas por las palabras sobre los cuerpos y las relaciones sociales. Ello implica, entre otras cosas, comprender que los discursos son

²² Benjamin, Walter: “La fotografía”, en *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2004, fragmentos seleccionados de *La Obra de los Pasajes*.

²³ Gramsci, Antonio: “Balzac y la ciencia”, en *Literatura y vida nacional*, Las cuarenta, Buenos Aires, 2009.

portadores de una fuerte carga histórica, en tanto emergen de una determinada relación de fuerzas y actúan sobre ellas.

¿Cuáles son las condiciones en las que irrumpe el discurso de *la fotografía como huella*? Un acercamiento muy general al contexto sociohistórico nos remite a varios escenarios: una profundización del cambio en el paradigma productivo que venía desplazando en forma paulatina el trabajo vivo por maquinaria de control numérico desde inicios de la década de 1970; el viraje hacia gobiernos de centro derecha en Francia, EEUU e Inglaterra (Valéry Giscard d'Estaing, Ronald Reagan, Margaret Thatcher, respectivamente); el comienzo de dictaduras militares en países latinoamericanos; una expansión de la renta financiera, entre otros aspectos. Éstos son sólo algunos indicadores del ocaso de la sociedad salarial, en el marco de la cual las diversas luchas desencadenadas en las décadas de 1950 y 1960 llevaron a la instalación de tales intervenciones neoliberales de los Estados (democráticos o autoritarios), a fin de controlar y reprimir la respuesta política de los sectores subalternos a los problemas derivados de “la nueva cuestión social”²⁴. Estos elementos constituyeron el telón de fondo desde el cual fueron desplegándose las diversas variantes del discurso posmoderno, movimiento que involucró a todas las disciplinas humanas y sociales²⁵, y que tuvo diversas expresiones en lo cultural-artístico. El tratamiento de este tema excede el propósito de este trabajo; por lo tanto, sólo se ha señalado el marco en el cual se sitúa la emergencia y propagación del discurso de la huella, con su consecuente desplazamiento y golpe certero a los conceptos de historia, sujeto, conflicto y cambio. En este sentido, es posible hablar de una *pragmática* de la huella.

A modo de apretada síntesis, se mencionan sólo los ejes de distintas aristas con las que ese paradigma influyó en las producciones fotográficas²⁶:

- Al cuestionarse (en un sentido general) los metarrelatos, se cuestiona al documental social como su exponente en el campo de la fotografía. Apelando a la “verdad social” de las fotografías, se plantean simulacros (otro concepto materializado en las obras

²⁴ Para un recorrido histórico sobre “la cuestión social” puede consultarse Donzelot, Jacques: *La invención de lo social. Ensayo sobre la declinación de las pasiones políticas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007 [1984].

²⁵ El tema ha sido pormenorizadamente analizado por Susana Murillo en: *Posmodernidad y neoliberalismo: reflexiones críticas desde los proyectos emancipatorios de América Latina*. Ediciones Luxemburg, Buenos Aires, 2012.

²⁶ No me extenderé sobre el particular, que he trabajado en el artículo “Un programa conservador. Apuntes sobre teoría y prácticas fotográficas de los '80”, en Susana Sel (comp.): *Imágenes, palabras e industrias de la comunicación. Estudios sobre el capitalismo informacional contemporáneo*. La Tinta Ediciones, Buenos Aires, 2008.

artísticas), por ejemplo, de hallazgos científicos inexistentes. Como dijera el español Francisco Caja, en estas prácticas los autores se interesan en el animal por su huella, y no en la huella por el animal.²⁷

- Tras la idea de “la muerte del autor” y la construcción de un pasado mítico, se trae al presente la obra de autores tradicionales bajo dos formas: un uso recontextualizado y degradado de fotografías clásicas (aquello que Fredric Jameson denominó “pastiche”²⁸) y en propuestas como el apropiacionismo (que cuando es total, el autor original “desaparece” en la nueva fotografía, al no haber espacio para la intervención creativa del nuevo autor dentro del marco de la obra).
- El empleo de la noción de huella para la elaboración de fotografías: desde reproducciones de simples huellas en una superficie, pasando por la elaboración de “lienzos de Verónica”, hasta el giro operado en el registro documental: ya no se fotografían los acontecimientos sino las huellas que el mismo ha dejado.
- Una nueva concepción del espacio al interior de las fotografías, que en imágenes de interiores y exteriores tienden a problematizar las escalas tradicionales.
- La vuelta de expresiones conceptualistas que habían tenido origen en la década de 1960, fundamentalmente en EEUU, como crítica a la autonomía de la obra modernista.

Lo hasta aquí señalado se inscribe en aquello que Jameson describió para el ciclo del posmodernismo: se trata de un paradigma cultural cuyas prácticas artísticas son débiles frente al peso de la argumentación discursiva. Podría decirse que tras la definición “novedosa” de la fotografía como huella a partir de una reducción su génesis material, los discursos y las prácticas “ideológicas” sufrieron un repliegue, producto del cual las prácticas posmodernas hegemónicas no estuvieron sometidas a discursos críticos herederos de la tradición de la modernidad y del modernismo.

El obstáculo serio que se le planteó a tal hegemonía es que lo digital pulverizó la noción de la fotografía como huella “de la realidad”: una huella digital es cualquier creación a partir de la

²⁷ Caja, Francisco: “La huella del desuello (Saison en enfer)”, en *Una temporada en el infierno. Catálogo de la exposición de fotografías de E. L. Carbó*. Ayuntamiento de Zaragoza, 1991. Disponible en <http://fanfrio.eresmas.net/huefot.htm>

²⁸ Jameson, Fredric: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós, Buenos Aires, 1991 [1984].

manipulación de píxeles. La emergencia del formato digital venía a demostrar aquello que desde el pensamiento crítico ya había sido advertido: la insuficiencia y precariedad de aquella definición, la cual, a juzgar por sus implicancias, fue si no intencional, al menos funcional a los discursos tendientes a la desmovilización de lo social. A partir de que la tecnología digital se instala, se abre un paréntesis para la teoría, que rápidamente se polarizó en dos tendencias: una que interpretaba el fenómeno digital como una revolución liberadora de las antiguas limitaciones del medio analógico y otra que encontraba importantes continuidades con el posmodernismo. Veamos un poco la discusión.

En primer lugar, y por lo señalado en el segundo apartado de este trabajo, la gran cantidad de imágenes circulantes entre dispositivos de almacenamiento digital, son *imágenes fotográficas* y no fotografías. Este desplazamiento de significante y significado ya se había desencadenado en la era analógica desde el posmodernismo. Desde el título escogido para la recopilación de ensayos de Krauss de fines de la década de 1970,²⁹ pasando por la categoría creada por Douglas Crimp (“actividad *fotográfica* de la posmodernidad”)³⁰ e incluyendo al acto *fotográfico* que interesa a Dubois. Es allí donde Barthes ha quedado en soledad abstraído por la *fotografía*.³¹ Olivier Richon se ocupó de esta cuestión, recuperando la postura de Crimp: *lo fotográfico* se opone a la fotografía *per se*.³² *Lo fotográfico* presta el cuerpo y la metáfora a una serie de *leitmotifs* del posmodernismo: la teorización en función de las múltiples copias, el problema de la falta de originalidad en el original, el automatismo, la muerte del autor, la mecanización de la producción de imágenes, entre otros. Como puede apreciarse a poco de andar, tropezamos con ideas modernistas básicas en este pensamiento posmoderno “novedoso”. Sin embargo, volviendo a Richon, encontramos que *fotografía* se ha disuelto en *lo fotográfico*, señalando tal desplazamiento como programático: el sustantivo *fotografía* se adjetiva en *fotográfico*, que a su vez se sustantiviza y revaloriza en *lo fotográfico*. Siendo que los adjetivos tienen el poder de describir pero no de nombrar objetos, Richon colige que *lo fotográfico* estaría indicando tanto la falta de un referente fijo cuanto que el objeto (nuevo) ha rebasado al tradicional. Este hecho lingüístico empalmó, desde mediados de la década de 1980, con otro: la vuelta del término *imagen* (fotográfica) en reemplazo de *fotografía*.

²⁹ Krauss, Rosalind. *Op. cit.*

³⁰ Título del artículo publicado por Crimp en Ribalta, Jorge (ed.): *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

³¹ *La cámara lúcida* lleva como subtítulo *Nota sobre la fotografía*.

³² Richon, Olivier: “Pensando las cosas”, en Green, David (ed.): *¿Qué ha sido de la fotografía?* Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

A pesar de esta continuidad, algunos fotógrafos y críticos han encontrado en la tecnología digital una herramienta redentora. Contra ellos debatía el británico Kevin Robins, quien caracterizaba esas concepciones como neopositivistas³³. Enarbolando las mismas se encontraban, entre otros, William Mitchell, quien presentaba la era de la “posfotografía” (del cambio tecnológico) como una verdadera revolución, y Fred Ritchin, quien en 1990 avizoraba la llegada de la “hiperfotografía”:

“Puede pensarse en ella como una fotografía que no requiere ni la simultaneidad ni la proximidad del que ve y de lo que es visto, y que considera como su mundo cualquier cosa que exista, existió o existirá o que podría llegar a existir, visible o no; en resumen, cualquier cosa que pueda sentirse o concebirse”.³⁴

Robins ubica estas y otras posiciones afines en una teleología del progreso según la cual las nuevas tecnologías serían liberadoras de la imaginación, superadoras de las limitaciones de la vieja fotografía analógica, que quedaría asociada a una especie de “ingenuidad” moderna. A contrario, para Robins la nueva era de producción de imágenes es tanto repetitiva como poco imaginativa, al tiempo que comparte el razonamiento de Jameson en vincular a la fotografía con las necesidades del capitalismo industrial y el despliegue de la imagen fotográfica posmoderna (analógica o digital) con el capítulo del capitalismo tardío.

Lo que se opera con la tecnología digital es una inversión importante: lo que era verdaderamente indiscutible (la impresión de la huella por el referente), se torna incierto; y aquello que se presentaba como componente subjetivo (las múltiples determinaciones sociales) aparece ahora como lo más asible. Frente a ello, Robins vuelve sobre la idea de los usos sociales, entendiendo la “referencia existencial” no como un hecho meramente cognitivo, sino simultáneamente emocional, estético, moral y político. Pero encuentra un “peligro” en la condición cognitiva: que la simulación³⁵ y la posibilidad de intervenir sobre la imagen se integren a la creencia de un dominio del objeto real, de un conocimiento más completo y complejo del mundo, cuando ello no es así. Sin perder esto de vista, sin embargo es necesario continuar atendiendo aquello que ocurre cuando la cámara fotográfica digital es empleada con el mismo criterio y fines que una analógica. Nos encontramos ante productos que técnicamente son otra cosa que fotografías, pero que simbólicamente siguen funcionando, en gran medida, según la matriz de imaginarios y creencias que *aún* porta una herencia de casi

³³ Robins, Kevin (1997) “¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?”, en Lister, Martin (ed). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Paidós, Barcelona.

³⁴ Fred Ritchin es editor del *New York Times* y profesor del Departamento de Fotografía en la New York University. Citado por Robins, *op.cit.*

³⁵ Nuevamente, ver el artículo de S. Maresca para indagar los orígenes y alcances del concepto.

dos siglos. En tal sentido, no sólo cobran actualidad, sino que se han reposicionado con fuerza, los planteos ligados a los usos sociales, puesto que la fotografía sigue siendo un medio *por y a través* del cual los distintos sectores sociales continúan preservando momentos de significación social. Lo que sí se ha ampliado son los límites de *lo fotografiable*, es decir, de lo que *puede y debe* ser fotografiado, como también se han extendido otras formas e instrumentos de registro. Si bien es evidente que la tecnología digital facilita la obtención de fotografías, el *continuum* en la captura de imágenes en general estaría indicando una modificación importante en el orden de lo simbólico y subjetivo antes que una mera disponibilidad de dispositivos tecnológicos.

Es importante volver nuevamente sobre el contexto social de esta discusión. Más allá de las genuinas (auto)críticas que tienen lugar desde hace cuarenta años alrededor de la fotografía documental (en relación a su componente estético, sus funciones políticas, sus espacios de circulación, etc.), el uso de la fotografía por parte de movimientos sociales en sentido amplio (antiglobalización, piqueteros) han puesto a la vista la profundidad con que arraiga la *creencia* en la *verdad social* de la fotografía. Un ejemplo de ello se dio con el asesinato de los piqueteros Kosteki y Santillán en junio de 2002. En la investigación de Gabriela Brook y Julio Menajovsky sobre el tratamiento periodístico y, particularmente, de edición fotográfica que hicieron los medios hegemónicos argentinos, los autores concluyen que nadie dudó de las fotografías digitales que sirvieron para condenar a los asesinos, puesto que –más allá de la certificación de rigor sobre las imágenes- había una sociedad dispuesta a creer más en una manipulación político-informativa de los diarios *Clarín* y *La Nación* y en que los culpables se encontraban en las fuerzas policiales, antes que un enfrentamiento entre fracciones del mismo movimiento social. Es más: la creencia en la honestidad del trabajo de los fotógrafos, hicieron que el tratamiento digital que recibieron algunas fotografías con el fin de mejorar la visibilización de algunos detalles pasaran a un plano totalmente secundario.³⁶ Lo mismo ocurrió con las fotografías que, desde Seattle en adelante, produjeron e hicieron circular los movimientos antiglobalización. Traer estos ejemplos no tiene como propósito ninguna generalización inductiva, sino aportar elementos a un debate donde la definición teórica que podamos hacer desde las ciencias sociales seguramente esté jugando un rol importante.

³⁶ Menajovsky, Julio y Brook, Gabriela (2006). “Nuevas tecnologías y viejas certidumbres. La masacre de Avellaneda en la fotografía periodística”, en *Discursos para oír y para ver*, Boggi, S. y Brook, G. (comps.), Editorial Nueva Generación, Buenos Aires.

La comprensión del cambio tecnológico y de la forma de apropiación de sus productos en general sigue suponiendo el estudio del sustrato social, las continuidades, modificaciones y rupturas de relaciones sociales en los cuales los mismos están transcurriendo. En tal sentido, la investigación sociológica e histórica del presente, cuando la casi totalidad de los documentos fotográficos ya son o han sido digitalizados, se encuentra en un momento sumamente crítico, donde el desafío no es solo teórico y metodológico, sino fuertemente político. Kevin Robins respondía a quienes sostenían que la racionalización de la visión era algo inevitable, que el peligro era “olvidar lo que queremos hacer con las imágenes, por qué queremos mirarlas, cómo nos sentimos ante ellas, cómo reaccionamos y respondemos a ellas”³⁷. En otros términos, que mientras los usos sociales de la fotografía digital continúen más o menos por las mismas sendas que los de la fotografía analógica, entonces el conocimiento y el vínculo con el mundo no habrán cambiado de modo sustantivo. Desde otro costado de la argumentación, puede decirse que los cambios en las relaciones sociales, los imaginarios y la ideología son más lentos que la carrera tecnológica, y que por lo tanto estamos transitando la coexistencia de creencias “analógicas” en medio de prácticas digitales.

Cuando los cambios impulsados por la modernización del siglo XIX avanzaban, estaba surgiendo la sociología. Algunas indagaciones de entonces intentaron desentrañar verdaderos jeroglíficos sociales que no eran objetos válidos para teorías y métodos tradicionales, entre los cuales la fotografía ocupó un lugar muy menor. *En este momento de transición*, como decía Benjamin, “existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra”³⁸. En la base de la historia materialista hay un principio constructivo, donde “no sólo el movimiento de las ideas, sino que su detención forma parte del pensamiento”³⁹. La lucha ideológica implícita en la teoría de la fotografía que fue hegemónica a partir de los '80 supuso un fuerte recorte del contenido crítico y de la potencialidad teórica del pensamiento de Benjamin y de concepciones que aludían a términos como dialéctica, contradicción, conciencia histórica, politización, estetización, entre otros, los que fueron sesgados o sencillamente silenciados. *El actual momento de transición* invita a repensar el documento fotográfico como un fragmento de lo nuevo viejo y a especular dialécticamente qué de las viejas fotografías subyace en los actuales documentos virtuales.

³⁷ Robins, K.: *op. cit.* Pg. 61.

³⁸ Benjamin, Walter: “Tesis sobre filosofía de la historia”, párrafo 2. Ediciones varias.

³⁹ Benjamin, Walter: *op. cit.*, párrafo 17.