

XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009.

¿La muerte de la fotografía?. Derivas teóricas en torno a la imagen digital.

Silvia Pérez Fernández.

Cita:

Silvia Pérez Fernández (2009). *¿La muerte de la fotografía?. Derivas teóricas en torno a la imagen digital. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-062/11>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

¿La muerte de la fotografía?

Derivas teóricas en torno a la imagen digital

Silvia Pérez Fernández

Facultad de Ciencias Sociales - Universidad de Buenos Aires

sperezfernandez@sion.com

Palabras clave: fotografía - imagen digital - migración digital

Resumen

Los 160 años de desarrollo de la fotografía cobraron un giro significativo cuando, hacia mediados de la década de 1980, las fotografías comenzaron a nutrir la generación de imágenes digitales. Desde entonces, éstas han ido sepultando gradualmente a la fotografía analógica, tanto en sus formas de producción como en su circulación y consumo. El cambio afectó el ejercicio profesional, la práctica artística, el uso doméstico y las formas de conservación. Aquellos rasgos que las teorías de la fotografía consideraron ontológicamente definitorios del medio fueron puestos a revisión. Desde la certeza de estar frente a un fenómeno radicalmente novedoso, hasta planteos más escépticos respecto de las posibles innovaciones que el cambio tecnológico coadyuvaba, la reflexión teórica interpretó de diversos modos los alcances de las nuevas prácticas. El presente trabajo se propone abordar el viraje que se opera en la teoría de la fotografía, desde los abordajes que se consolidaron a principios de la década de 1980 (provenientes mayormente de la semiótica) hacia aquellos discursos que empezaron a emerger desde mediados de los años '90. En algunas zonas de éstos, los cambios introducidos por la tecnología digital (principalmente en términos de circulación y consumo a través de Internet) comenzaron a ser interpretados en clave fenomenológica.

En las postrimerías de la fotografía analógica: la semiótica.

El inicio de la década de 1980 fue un punto de inflexión en la historia de las teorías de la fotografía: estaba constituyéndose el último gran modelo teórico que intentaba, a su modo, “saldar” siglo y medio de reflexión en torno a la misma. En el contexto más general de revisión de los grandes legados teóricos en las ciencias humanas y sociales, del desarrollo discursivo del posmodernismo, la fotografía es vuelta a pensar desde un cruce en el cual intervienen, básicamente, dos modelos semióticos. A la vez, la síntesis adquiere rasgos distintivos en los dos escenarios principales de irradiación: Francia y Estados Unidos, provenientes en ambos casos de herencias teóricas disímiles.¹

El caso de EEUU es más complejo que, puesto que la incorporación muy tardía de tradiciones que en Europa tenían entonces años de influencia y desenvolvimiento (como el abordaje sociológico de Pierre Bourdieu)², deriva en planteos menos reactivos que en Francia. El grupo de críticos y teóricos nucleados en torno a la publicación *October*, editada por el MIT, dicen ser gestores de un “postmodernismo de resistencia” en el cual confluyen Marx, Althusser, Gramsci y la Escuela de Frankfurt; un amplio abanico de autores enrolados en el postestructuralismo francés; el psicoanálisis lacaniano; el feminismo; los estudios culturales y el situacionismo, entre otros. Desde el lado de una “teoría fotográfica crítica”, toman los trabajos de Gisèle Freund, Bourdieu y algunos artículos de Roland Barthes, como así también la recepción tardía de los escritos de Benjamin.³ Entre los críticos que adscriben a esta línea, sobresalen los trabajos de Rosalind Krauss y Douglas Crimp, más allá de la influencia masiva del texto inaugural de la discursividad posmoderna iniciada por Susan Sontag a mediados de los '70, con la publicación de los ensayos que luego derivarán en *Sobre la fotografía*.⁴ Como especificidad propiamente norteamericana, la creación de la categoría “actividad fotográfica de la posmodernidad” por parte de Crimp y su afirmación de que la discusión en (del) postmodernismo es una discusión en torno a la fotografía, dan cuenta del lugar central que ella desempeña. Son algunas características inherentes al medio las que posibilitan poner en tela de juicio la noción de original, por ejemplo. Esas formulaciones someten a revisión ciertas categorías tradicionales

¹ Este tema fue desarrollado en Pérez Fernández, Silvia: “Un programa conservador. Apuntes sobre teoría y prácticas fotográficas de los ‘80”, en Sel, Susana (comp): *Imágenes, palabras e industrias de la comunicación. Estudios sobre el capitalismo informacional contemporáneo*. La Tinta Ediciones, Buenos Aires, 2008.

² Bourdieu, Pierre: *La fotografía un arte intermedio*. Nueva Imagen, México, 1979 (1964).

³ Ver Ribalta, Jorge: “Para una cartografía de la actividad fotográfica posmoderna”, en Ribalta, J: *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. G. Gili, Barcelona, 2004.

⁴ Sontag, S: *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1996 (1973-77).

empleadas por la historia del arte: originalidad, unicidad, autor. Krauss también analiza los desplazamientos que la teoría fotográfica produce en los abordajes de la historia del arte, aunque (quizás) forzando demasiado ciertos supuestos filosóficos y otros propios de la práctica fotográfica. Sin embargo, otro objeto de reflexión va a emparentar el pensamiento norteamericano con el francés: la idea de huella como noción que define ontológicamente a la fotografía. En el caso de Krauss, la autora sostiene que la fotografía tiene en su origen la marca de la teoría de los espectros, floreciente durante el primer tercio del siglo XIX, que giraba e torno a las radiaciones emitidas por los cuerpos. Así la fotografía va a ser la técnica que entronca en esa tradición con un registro imagético de las radiaciones luminosas.

En Francia, en cambio, buena parte de la propuesta teórica se enmarca dentro de lo que Scott Lash⁵ ve como una característica de la discursividad teórica posmoderna propia de aquel país: la anulación, en un mismo movimiento, de la “diferencia saussureana” y la “distinción bourdiana”, al mismo tiempo que la emergencia del yo y del inconciente. Así, las figuras de Barthes y Philippe Dubois son exponentes del giro conceptual con sus ya clásicos trabajos de inicios de los años ‘80.⁶ En Barthes predomina la crítica a todo abordaje previo, “científico”, de la fotografía (incluso el personal). También expresando la crisis y replanteos del discurso teórico académico tradicional y la emergencia de la experiencia autobiográfica, su ensayo gira en torno a la imposibilidad de definir a la fotografía. Esa particular forma de huella es inaprehensible para el pensamiento: remite a un tiempo y espacio que afectan de modo absolutamente individual a quien es atrapado por la imagen, imposibilitando toda conceptualización y generalización teóricas más allá de un puñado de nociones. La fascinación que provoca la escritura de *La cámara lúcida* agrega, también, su cuota de empañamiento. En Dubois el planteo es diferente: el capítulo inicial del libro es una clara toma de posición en favor de una definición de la fotografía que apunta su crítica hacia dos modelos epistémicos: el positivismo y los abordajes que reposan en la (de)construcción simbólica. Al igual que Krauss, el pensamiento de Charles Pierce es recuperado por Dubois en función de la elaboración de una terciaridad fotográfica: la iconicidad mimética de la primera etapa (siglo XIX), la transformación simbólica y la codificación que prevalecen durante todo el siglo XX en tradiciones que van desde el estructuralismo social y lingüístico hasta la fotografía antropológica y la de Diane Arbus y, finalmente, la indicialidad como modo específico de

⁵ Lash, Scott: *Sociología del posmodernismo*. Amorrortu, Buenos Aires, 1997.

⁶ Barthes, R.: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós, Buenos Aires, 1992 (1980), y Dubois, P: *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós, Buenos Aires, 1994 (1983).

vinculación entre referente e imagen fotográfica. Dubois es claro: la fotografía es ante todo huella, en una segunda y necesaria instancia (puesto que huella sólo remite al momento en que la superficie sensible es alterada físicamente por la presencia de la luz que emana del referente) se define la reducción mimética o la codificación cultural.

De “fotografía” a “lo fotográfico”

Durante todo el siglo XIX y hasta la década de los ‘80, las teorías de la fotografía giraron en torno al análisis del propio dispositivo y de sus productos. Se indagaba acerca de la fotografía, donde “fotografía” como sustantivo expresa el núcleo del sujeto que, en todo caso, era indagado según las diversas calificaciones ligadas a los usos sociales: fotografía periodística, documental, paisajística, de guerra, familiar, artística, etc. Pero, como señala Olivier Richon,⁷ “fotografía” deriva hacia “lo fotográfico”, donde “fotográfico” es un adjetivo que devino en sustantivo, tanto en el plano sintáctico como en el semántico. Si bien este desplazamiento ya estaba presente en el planteo de Dubois, es en el uso por parte de Craig Owens (vinculado a la mencionada revista *October*) donde adquiere un mayor peso. Owens, a principios de los ‘90⁸ y retomando las líneas ya planteadas por Crimp, encuentra más apropiado hablar de “lo fotográfico” para definir varias de las temáticas que adquieren relevancia en las prácticas posmodernas: la teorización en función de las múltiples copias, el cuestionamiento de la originalidad en los mismos originales, la “muerte del autor”, la mecanización de la producción. Como señala Richon, “fotográfico” -en tanto adjetivo- no tiene el poder de nombrar objetos (función privativa del sustantivo). Por lo tanto, “fotográfico”, al tiempo que parece aludir a la falta de referente fijo, describe, refiere a todo tipo de imágenes portadoras de características fotográficas. (Y no hace falta llegar a los ‘80-’90 para observar su presencia: Bazin se interesa por la imagen fotográfica en tanto forma particular de imagen⁹, del mismo modo que algunos enfoques derivados del estructuralismo en los ‘60: “El mensaje fotográfico” de Barthes, por ejemplo). En tal sentido, “lo fotográfico” también involucra a medios que están más allá de la fotografía misma. Esta perspectiva, que de algún modo diluye la referencia directa, va a tener una línea de continuidad importante en las reflexiones acerca de la fotografía digital. Inclusive, hay desarrollos que vinculan las ideas de huella y lo fotográfico en la era digital para explicar desplazamientos en un tipo de fotografía de usos sociales bien definidos

⁷ Richon, O: “Pensando las cosas”, en Green, David: *¿Qué ha sido de la fotografía?* G. Gili, Barcelona, 2007.

⁸ Owens, Craig: *Beyond Recognition*. University of California Press, California, 1992.

⁹ Bazin, André: “Ontología de la imagen fotográfica”, en *¿Qué es el cine?* (1945) Rialp, Madrid, 1990.

como es la periodística. David Campany¹⁰ sostiene que, debido a que un alto porcentaje de las imágenes periodísticas publicadas por la prensa gráfica -y mucho más por los periódicos digitales- provienen de videos, se ha redefinido al fotoperiodismo. A diferencia de los modos de trabajo en el fotoperiodismo tradicional, ahora el reportero gráfico no registra el acontecimiento, puesto que otros medios (el video) satisfacen la instantaneidad requerida por internet y la televisión, que registran referentes “reales” en la simultaneidad del acontecimiento. Por lo tanto, el fotoperiodista recién se hace presente posteriormente, para recoger *las huellas* del acontecimiento: ruinas, (rastros de) cuerpos, fragmentos de un todo que ha desaparecido. Es más: puesto que el video digital cubre las necesidades editoriales, incluso ciertos trabajos ya no requieren ser elaborados con cámaras fotográficas digitales. Campany refiere, por ejemplo, a las fotografías tomadas a las ruinas del atentado del 11 de septiembre de 2001 en EEUU, cuando el único fotógrafo autorizado para tal fin, Joel Meyerowitz, ingresa al recinto con una cámara analógica de placa. Las fotografías de Meyerowitz son las únicas que quedarán para la posteridad, depositadas en el Museum of the City de Nueva York. Pero hay otro elemento a considerar en el texto de Campany: la difusión masiva de dichas fotografías se hace a través de un video, *Reflections on Ground Zero*, “un informativo especial” de 30 minutos que mostraba el trabajo del fotógrafo, y que fue emitido por el Channel Four News británico. Las fotografías de placa fueron insertadas de modo que “interrumpían” el flujo de las imágenes del video. En ese punto Campany señala la experiencia fuertemente sensorial que el público tiene con esas imágenes, contraria a los modos de consumo que crecientemente se fueron imponiendo con los medios digitales: la fotografía analógica deteniendo al flujo incesante de imágenes digitales.

La migración digital y la crisis de la indiciabilidad: interactividad y fenomenología

Ahora bien, las formulaciones teóricas mencionadas al principio de este trabajo se ligán a un objeto que, a grandes rasgos, no sufrió modificaciones técnicas sustanciales durante 150 años y al cual la tecnología fue evolucionando en ciclos de aproximadamente veinte años de duración. La pregunta es si dichos planteos podrían/podrán dar cuenta de las implicancias que comenzaron a tener lugar a partir de la revolución tecnológica que se inicia con los procesos digitales.

Una primera distinción expresa la necesidad de diferenciar a la fotografía según el dispositivo que la genera: fotografía analógica se denominará a aquella basada en materiales sensibles y procesos del orden de lo físico-químico, y fotografía digital a la que se produce cuando

¹⁰ Campany, D: “Seguridad en la parálisis: algunas observaciones sobre los problemas de la ‘fotografía tardía’”, en Green, D., op. cit.

los impulsos fotoeléctricos afectan a un sensor electrónico que traduce los valores tonales en clave numérica. Una buena cantidad de estudios coinciden en señalar que este pasaje de una tecnología a otra no afectó sustancialmente el modo de tomar las fotografías, es decir, en cuanto a la dimensión técnica de la producción, incluso en prácticas más “libres” como la artística. Tal como lo recupera Laurent Jullier¹¹, el punto de vista de Alain Buttard es una buena síntesis: la cámara digital “no presenta mucho interés para quien la usa como una cámara fotográfica analógica”¹². En la fase de post-producción, en el trabajo desarrollado por fotógrafos, sí se observa intensificación de intervenciones. Retoque, fotomontaje y otras formas de manipulación que estuvieron presentes desde los mismos orígenes de la fotografía, se multiplican al ser facilitadas por los programas de tratamiento de imágenes. Desde trabajos que se centraron en el análisis de la recepción, particularmente de las fotografías periodísticas publicadas en medios gráficos, se ha señalado recurrentemente la disposición de los lectores a interpretar las nuevas imágenes digitales informativas del mismo modo que lo hacían con las tradicionales analógicas. Se sostiene mayormente que la creencia en los valores de verosimilitud y objetividad continúa vigente más allá del cambio tecnológico.¹³ Planteos como el de Kevin Robins¹⁴ bucea en la búsqueda de continuidades más que de rupturas en el pasaje de lo analógico a lo digital. Así sostiene que en verdad, la hiperproducción e hipercirculación de imágenes digitales, en términos culturales, no es más que una nueva fase que despliega el posmodernismo: la primacía de las imágenes por sobre el mundo material. Insiste: “Cualquier cosa considerada ‘nueva’ en las tecnologías digitales tiene algo de antiguo en la significación imaginaria de la ‘revolución de la imagen’ ”.

Sin embargo, y tal como señala el mismo Robins, la preocupación reside en la referencia existencial de las imágenes del mundo, es decir, en el modo cognitivo, emocional estético, moral y político en que las imágenes (ya no las fotografías) digitales puestas a circular en Internet han cambiado la forma de relacionarse con el mundo. Imágenes surgidas sin la necesidad de un referente real o cuyo grado de intervención sobre una huella indicial hicieron perder toda remisión a aquél, construyendo de ese modo la agenda de una nueva experiencia vivencial. Si la gran

¹¹ Jullier, L.: *La imagen digital. De la tecnología a la estética*. La Marca, Buenos Aires, 2004.

¹² Buttard, A.: “Vers un pictorialisme numérique”, en *Art/Photographie numérique*, Aix, Cyprès-École d’Art d’Aix-en-Provence, 1995. Pg. 118-147.

¹³ Un estudio de caso en Argentina fue desarrollado por Menajovsky, Julio y Brook, Gabriela: “Nuevas tecnologías y viejas certidumbres. La masacre de Avellaneda en la fotografía periodística”, en Boggi, S. y Brook, G. (comps): *Discursos para oír y para ver*. Editorial Nueva Generación, Buenos Aires, 2006.

¹⁴ Robins, K.: “¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía”, en Lister, Martin (comp.): *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Paidós, Barcelona, 1997.

revolución que produjo la fotografía cuando surgió en el siglo XIX fue acercar el mundo al burgués sentado en su sillón, ahora una gran masa instalada frente a los monitores y sin mayor competencia en la técnica fotográfica (re)crea un mundo para sí y para otros. Se trata de imágenes –las electrónicas– que “no están congeladas, no desaparecen; su cualidad no es elegíaca, no son sólo grabaciones de mortalidad. Las técnicas digitales producen imágenes de forma criogénica: pueden despertarse, ser reanimadas, ‘puestas al día’ ”, sostiene Robins. Jullier¹⁵ entiende que el lugar “público” de las imágenes digitales depende de la capacidad de los programas para simular la toma de huellas analógicas y el esclarecimiento de un saber del *arché*¹⁶ referente a dichos programas. Las imágenes fotográficas puestas en Internet son entendidas como “imágenes en acto” por Jean Louis Weissberg, aludiendo de este modo al pasaje de una contemplación “pasiva” hacia una apropiación que las activa.¹⁷ En el mismo sentido, esta interactividad que tiene como materia prima fotografías devenidas en imágenes digitales contribuye en una medida mucho mayor a la “hiperrealidad” de la cual hablaba Baudrillard.

Por otro lado, las imágenes digitales se insertan en dispositivos narrativos de un modo cualitativamente distinto que en la etapa analógica. Además de lo ya señalado a propósito del video sobre las Torres Gemelas, donde las fotografías analógicas irrumpen en la secuencia narrativa, las fotografías e imágenes digitales participan activamente de la trama del mosaico. Tal como señala Lorenzo Vilches,¹⁸ la estructura mosaico no es una metáfora visual (como el enfoque, punto de vista, perspectiva), sino que se trata de una imagen obtenida por manipulación digital para lograr una visión virtual, pudiendo reunir diferentes tiempos y espacios en una sola imagen. De esta manera, el mosaico contribuye a la nueva economía de narrativas y representaciones, teniendo obvias consecuencias en las nuevas lógicas de gestión del conocimiento. Las fotografías e imágenes digitales en este contexto de utilización se revalorizan, modificando el peso relativo que les asigna el conglomerado. Sin dudas, si la fragmentación ha sido uno de los recursos estéticos posmodernos con mayor eficacia política, estas formas fragmentarias más recientes no sólo que se montan sobre el anterior fundamento, sino que, apoyadas en mucho mayor grado en los aspectos sensoriales, se constituyen en un medio mejorado para similares propósitos.

¹⁵ Jullier, L: *op. cit.*, pag. 123.

¹⁶ El autor refiere al concepto desarrollado por J-M Scheaffer en *La imagen precaria*. Cátedra, Madrid, 1990.

¹⁷ Weissberg, J.-L., “Les Images-objets virtuels: regar, présence et perception”, citado por Jullier.

¹⁸ Vilches, L.: *La migración digital*. Gedisa, Barcelona, 2001.

Conclusiones

Los años que antecedieron inmediatamente a la incorporación de los procesos digitales en fotografía encontraron a la teoría fotográfica en desarrollos que de aristas neopositivistas. Una vuelta al fundamento técnico (que había definido al medio en su surgimiento y durante todo el transcurrir del positivismo del siglo XIX), volvía para generar unos efectos bien eficaces en el contexto posmoderno: relegar los análisis culturalistas y establecer condiciones tendientes a la desobjetivación. La extensión inusitada de la teoría que reducía el acto fotográfico al mero hecho físico consistente en la alteración molecular de los haluros de plata dejaba para un segundo momento la instancia cultural del análisis. A grandes rasgos, varias derivaciones de estos planteos - que no se han podido desarrollar por motivos de extensión- han continuado vigentes durante los '90. Sin embargo, el cambio cualitativo operado en el ámbito de la circulación de las imágenes digitales abrió la posibilidad de volver a politizar la discusión. Al desplazar el análisis desde el a priori técnico hacia la producción y el consumo entendidos en sus diferentes posibilidades, los estudios culturales sobre fotografía han vuelto a ganar espacio frente al relego que tuvieron en durante casi quince años. Al mismo tiempo, y como contrapartida, la dilución de "lo fotográfico" en "lo digital" impone repensar a la fotografía, obligando a resituarse aquello que algunos habían llamado "pos-fotografía" hacia mediados de los '90 para referirse a procesos aún analógicos.