

The dispute for the photographic. Crossroads of hegemonic theories

Pestarino, Julieta

 **Julieta Pestarino** julietapestarino@gmail.com
UBA-UNTREF, Argentina

De Prácticas y Discursos. Cuadernos de Ciencias Sociales

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

ISSN-e: 2250-6942

Periodicidad: Semestral

vol. 13, núm. 21, 2024

depracticasydiscursos.ces@unne.edu.ar

Recepción: 04 Octubre 2023

Aprobación: 27 Febrero 2024

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/476/4764893009/>

DOI: <https://doi.org/10.30972/dpd.13217493>

Resumen: El presente artículo propone un recorrido crítico por ciertas teorías fotográficas hegemónicas y entabla un cruce entre autores que han desarrollado diálogos intertextuales con respuestas a inquietudes similares. Ordenados cronológicamente, en un primer momento se analizan trabajos surgidos durante la década del 80 que abordaron a la fotografía desde los estudios semióticos, a partir de la teoría del índice, en pos de búsquedas ontológicas del medio. Luego, una serie de autores que desde finales de los 90 rechazaron aquel análisis semiótico y propusieron abordajes teóricos específicos que reivindicaron las particularidades técnicas del medio. En tercer lugar, se retoman aportes que teorizan las complejidades del uso de la fotografía como testimonio documental y, por último, se presentan las herramientas de análisis propuestas por los estudios visuales a partir del nuevo milenio, las que permiten cuestionar y poner en jaque concepciones reduccionistas e instrumentales previas.

Palabras clave: historia de la fotografía, teorías fotográficas, estudios visuales.

Abstract: This article proposes a critical review of certain hegemonic photographic theories, establishing a crossover between authors who have developed intertextual dialogues in response to similar concerns. In a chronological order, we first analyze academic works that emerged in the 1980s, which approached photography from semiotic studies based on the theory of the index in pursuit of ontological searches of the medium. Then, a series of authors from the late 1990s rejected this semiotic analysis and proposed specific theoretical approaches that justified the technical specificities of the medium. Thirdly, contributions that theorize the complexities of the use of photography as documentary testimony will be revisited, and finally, the analytical tools proposed by visual studies since the new millennium will be presented, which allow us to question and challenge previous reductionist and instrumental conceptions.

Keywords: History of Photography, Photographic Theories, Visual Studies.

Introducción

Existe una amplia variedad de términos y conceptos para referirnos a todo lo que rodea e involucra a las imágenes generadas por la acción directa de la luz: lo fotográfico, las prácticas fotográficas, el medio fotográfico, las fotografías en plural o la fotografía a secas, entre otros. Esta multiplicidad ilustra cómo aquello que determina a la fotografía es justamente su complejidad. Han pasado más de 180 años de su renombrada presentación en sociedad, en Francia, en 1839 (sin mencionar las búsquedas que tuvieron lugar en otras partes del mundo^[3]) y todavía se debaten cuáles son sus premisas básicas, sin llegar a acuerdos ampliamente sostenidos. Continuamos preguntándonos cuáles son sus características distintivas, cuál es su grado de conexión con la realidad y su relación con el arte, cuáles son sus alcances y sus usos, entre otros aspectos que aún no cuentan con una respuesta acordada.

A pesar de que han sido escritas muchas páginas en relación con el medio fotográfico, un área específica para su estudio está todavía en construcción. Lo que podríamos denominar como “estudios fotográficos” se caracteriza por un grupo ecléctico de escritos sin linaje propio, primos lejanos de la historia del arte, de los estudios culturales, los estudios literarios, la comunicación o la historia. Esta mezcla académica, a la que todos sumamos bocados desde nuestras formaciones previas, abonó al por momentos errático análisis del medio en sí –que continúa debatiendo una y otra vez los mismos temas–, pero también al desacuerdo reinante. Más leemos al respecto, más podemos afirmar que avanzamos poco en definiciones específicas del medio, probablemente porque cada autor busca saldar las mismas discusiones una y otra vez, pero también debido a la complejidad del objeto de estudio al que nos enfrentamos. Simultáneamente, en sus casi dos siglos de existencia, la fotografía no hizo más que complejizarse de manera exponencial como medio, como imagen, como técnica, como medio de comunicación, como arte y como tecnología, por nombrar sólo algunas de las múltiples facetas que la componen. De esta manera, al hablar de fotografía hacemos alusión a un término de amplio espectro que abarca una multiplicidad de procesos, prácticas, ámbitos y dinámicas que le son en parte exclusivas, pero que también son compartidas con otras esferas sociales y artísticas. En esta amplitud y superposición de sentidos y usos radica su singularidad.

Durante las últimas décadas, los estudios sobre la fotografía y todos los campos de acción y referencia que la circundan se han profundizado. Si el medio ya era lo suficientemente sofisticado en su fase analógica, el advenimiento de la fotografía digital y su hipermasificación durante el siglo XXI a través de los múltiples dispositivos cotidianos que generan fotos junto con la propagación de las pantallas no han hecho más que profundizar su complejidad. Escribir sobre lo fotográfico ya bien entrado el segundo milenio supone, indefectiblemente, mirar con otros ojos tanto al medio en sí mismo como a su historia. Como afirma Keith Moxey (2016), trabajar en el área de la historia es trabajar en dos tiempos: si bien nuestro conocimiento del pasado ilumina el presente, el presente ilumina al pasado con nueva luz. Con un sentido similar, Allan Sekula (2004) enuncia que nuestras lecturas del pasado están sujetas a las exigencias encubiertas del presente.

Desde un punto de vista teórico, a medida que el lugar de la fotografía en el seno del ámbito estético, artístico y social se ha extendido y diferenciado, los estudios académicos –ligados tanto a la teoría sobre el medio como a la reflexión de su historia– han dialogado entre ellos y se han ido renovando. En este proceso fueron retomando, o contestando, aportes previos y complejizándolos. El presente artículo propone un recorrido crítico por las principales teorías fotográficas hegemónicas, rastrea y pone en evidencia el cruce y los intercambios entre autores que han desarrollado diálogos intertextuales con respuestas a inquietudes similares. Si bien existen revisiones conceptuales de estos textos que también fueron realizadas desde los “centros hegemónicos” de producción de conocimiento^[4], la propuesta de este trabajo radica en realizar una nueva exploración conceptual desde América Latina y en español.

Las teorías analizadas a lo largo de este artículo son aquellas que considero hegemónicas, es decir, desarrolladas en y para Europa y Norteamérica. Estas teorías se proponen como generales, pero no tienen en cuenta el desarrollo de la fotografía en otras geografías, y muchos menos en el sur global. Entiendo la hegemonía, según la definición propuesta por el sociólogo y teórico de la cultura Stuart Hall ([1997] 2003, p. 259), como “una forma de poder basada en el liderazgo de un grupo en muchos campos de actividad a la vez, de modo que su ascendencia cuenta con el consentimiento generalizado y parece natural e inevitable”. De esta manera, la narrativa de la historia del arte y, por ende, también de la fotografía está intrínsecamente sesgada y perpetúa una división del mundo entre “Occidente y el resto” [the West and the rest], como la denomina Hall (2019) en otro de sus escritos. Debido a ello, el presente trabajo casi no involucrará teóricos o fotógrafos de América Latina, sino que propone una discusión de autores europeos y norteamericanos mirados desde el sur del mundo.

Para entender cómo se ha dado el devenir de la teoría fotográfica, realizaré un repaso por algunas de las más destacadas corrientes de pensamiento a través de ciertas ideas y autores a los que organicé en fases o conjuntos de teorías contestatarias ordenadas cronológicamente. Primero, un corpus de trabajos surgidos durante la década del 80 en los que se abordó a la fotografía desde los estudios semióticos, a partir de la teoría del *index*, en pos de búsquedas ontológicas del medio. Luego, una serie de autores que desde finales de los años 90 rechazaron el análisis semiótico, argumentaron que dependía de un modelo acotado e insuficiente para entender otros aspectos inherentes al medio y propusieron abordajes teóricos específicos para el medio fotográfico al reivindicar sus particularidades técnicas. En tercer lugar, aportes que teorizaron sobre las complejidades del uso de la fotografía como testimonio documental. Por último, a partir del nuevo milenio, con el establecimiento definitivo de los estudios visuales anglosajones, se incorporaron otras herramientas de análisis que también serán utilizadas para cuestionar y poner en jaque concepciones reduccionistas e instrumentales previas.

I. Algunas definiciones sobre fotografía: el “esto ha sido” y la teoría del *index*

A lo largo del siglo XX se desarrollaron ciertos trabajos relativos al ámbito de la fotografía que propusieron algunas de las primeras aproximaciones teóricas

al medio, como los canónicos escritos de Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía” (1931) y “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936); “Ontología de la imagen fotográfica” (1945), de André Bazin; “El mensaje fotográfico” (1961) y “Retórica de la imagen” (1964), de Roland Barthes; y “Notas sobre el índice I y II” (1977), de Rosalind Krauss. A ellos se suman investigaciones sociológicas y ensayos extensos como *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (1965), de Pierre Bourdieu; *Modos de ver*, de John Berger (1972); *La fotografía como documento social* (1974), de Gisèle Freund; *Sobre la fotografía* (1977), de Susan Sontag; y *Ensayos sobre fotografía* (1978), de Raúl Beceyro.

Durante la década de los 80, luego del afianzamiento de un comercio especializado en torno de las fotografías como objeto artístico, surgieron una serie de publicaciones académicas que, retomando los aportes de aquellos escritos anteriores, estuvieron signadas por la efervescencia de teorías ontológicas de la fotografía como imagen-huella. Este ciclo se inicia con *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* ([1980] 2008) de Barthes, publicación que daría comienzo a un período de instauración de la fotografía como objeto teórico a través de un movimiento de reflexión en torno a la noción de “lo fotográfico”. Si bien la cronología de trabajos sobre teoría fotográfica publicados durante esta década conforma un extenso listado, interesa destacar a los fines de este estudio *El acto fotográfico. De la representación a la recepción* ([1983] 1986), de Philippe Dubois; *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico* ([1987] 1990), de Jean-Marie Schaeffer; *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias* ([1988] 2005), de John Tagg y *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos* ([1990] 2002), de Rosalind Krauss^[5]. Las propuestas desarrolladas durante este período intentaron definir la especificidad de la imagen fotográfica a través de la noción de dispositivo^[6], profundizaron en el carácter indicial de la fotografía y retomaron la noción de índice (o *índex*, y consecuentemente también las de ícono y símbolo) desarrollada por el semiólogo Charles Peirce, según la cual la fotografía entendida como índice sería un signo que mantiene con su referente una relación directa, física, de causalidad.

En el inicio de este ciclo de búsqueda ontológica, Barthes (2008) acuñó su famosa fórmula del “esto ha sido”, ligando a las fotografías de manera lineal con los referentes fotografiados mediante una conexión material directa y sentando las bases de lo que sería el “noema”^[7] del medio para las propuestas siguientes. En efecto, la premisa de que la imagen resultante es una huella de lo que representa la encontraremos tanto en Barthes (2008) como en Dubois (1986), Schaeffer (1990) y Krauss (1977, 2002), aunque cada uno de estos autores realizó aportes complejizando esta idea primaria.

Si bien Krauss ya había incorporado los aportes de Peirce en sus artículos publicados en la revista estadounidense *October* en 1977, Dubois (1986) profundiza en esta dirección y enumera tres posiciones epistemológicas según cómo se habría pensado la cuestión del realismo y del valor documental de la imagen fotográfica: en un primer momento concibió a la fotografía como un espejo literal de lo real (el orden del ícono, representación por semejanza), luego como una transformación de lo real a través de la comprensión de la fotografía como operación de codificación de las apariencias (el orden del símbolo, representación por convención general) y finalmente una tercera etapa

que entiende a la fotografía como una traza o vestigio de una realidad (el orden del índice, representación por contigüidad física del signo con su referente), en la que se incluye el autor. Sin embargo, Dubois (1986) reconoce que el principio de la huella sólo indica un momento determinado en el conjunto del proceso fotográfico, localizado en el instante de la exposición propiamente dicha, considerado como “puro acto-huella”. Antes y después, durante la preparación de la toma y durante la circulación de la foto, hay “gestos absolutamente ‘culturales’, codificados, que dependen por completo de opciones y decisiones humanas” (p. 49).

La discusión entre fotografía y realidad no sólo es extensa, sino que entre los autores de este primer período existen divergencias. Por ejemplo, Tagg ([1988] 2005) discute directamente con Barthes al sostener desde la primera página de su libro que la naturaleza indicial de la fotografía (el vínculo causativo entre el referente prefotográfico y el signo) es enormemente compleja e irreversible, al mismo tiempo que no puede garantizar nada en el ámbito del significado, contrariamente a lo que afirmara el “realismo fotográfico retrospectivo” (p. 7) de Barthes, que no puede ver más allá de una primera capa superficial de sentido lineal. Para el autor inglés, lo que establece el vínculo entre imagen y realidad “es un proceso técnico, cultural e histórico en el que unos determinados mecanismos ópticos y químicos son puestos en acción para organizar la experiencia y el deseo y producir una nueva realidad: la imagen en papel que, a través de otros nuevos procesos adicionales, puede llegar a tener significado de muchas maneras posibles” (p. 9). Si bien Tagg critica a Barthes por su concepción acotada de la fotografía, también basa su análisis en la semiótica y piensa a las fotos como objetos inmersos en un sistema discursivo y portadoras de significados específicos.

Por otra parte, Krauss ([1990] 2002) plantea un abordaje de lo que define como “lo fotográfico”, para tratar a la fotografía no como objeto de investigación, sino como objeto teórico (p. 14). En este sentido, afirma que las condiciones semióticas propias de la fotografía, entendida como índice en tanto huella fotoquímica que sólo puede llevarse a cabo en virtud de un vínculo inicial con un referente material, se distinguen de forma fundamental de aquellas usadas en otros modos de producción de imagen entendidos como íconos (específicamente en la pintura). Krauss también adopta la teoría de Peirce para aplicarla al análisis que realiza sobre fotografía y surrealismo, por momentos de una manera demasiado reduccionista. La autora afirma que las fotografías no son nuevas interpretaciones de la realidad, sino que este tipo de imágenes destaca la naturaleza misma como modo de representación que se pone en evidencia por medio del encuadre fotográfico. De esta manera, suscribe a la corriente barthesiana que entiende a la fotografía como un registro directo de lo que ha sido. Asimismo, otorga la mayor parte del mérito al aparato fotográfico, diluye la figura del autor y reduce a la mínima expresión cualquier tipo de idea previa o búsqueda realizada a través del medio fotográfico.

Este período se caracterizó también por sostener la idea generalizada de que no era posible estudiar la fotografía en sí misma debido a sus características diversas. La mayor parte de estos autores evita profundizar en los aspectos técnicos específicos del medio y menosprecia, o incluso niega, algunos de los componentes fundamentales del sistema que conforma una foto. Por ejemplo, al concentrarse exhaustivamente sólo en lo representado, Barthes minimiza en su análisis tanto

al rol del fotógrafo y sus intenciones como también a los espectadores, quienes sólo podrían ver en las fotos lo que es aparente, lo que lo real deja en evidencia (Beceyro, 2003). No sólo ello, sino que en relación con las fotos en sí mismas sostiene: “no puedo profundizar, horadar la Fotografía. Sólo puedo barrerla con la mirada [...] es llana en todos los sentidos del término” (p. 160). De esta manera, Barthes afirma que cada foto queda atrapada en su propia trampa, ya que no se puede ahondar en ella debido a su “fuerza de evidencia”, explicándolo de la siguiente manera:

Tengo oportunidad de observar la fotografía con intensidad; pero al mismo tiempo, por mucho que prolongue esta observación, no me enseña nada. Es precisamente en esta detención de la interpretación donde reside la certeza de la Foto: me consumo constando que esto ha sido [...] pero al mismo tiempo, por desgracia, y proporcionalmente a esta certeza, no puedo decir nada sobre esta foto. (Barthes, 2008, p. 161)

Sin intención del autor, sin posibilidad de horadar en lo que una foto nos muestra, sin poder ver más allá de la capa superficial de lo real representado, la fotografía según Barthes queda reducida a una imagen sentimental, posible de ser activada sólo por el recuerdo.

Existen numerosos análisis y lecturas críticas en relación con los escritos de Barthes sobre fotografía, particularmente a raíz de *La cámara lúcida*^[8]. A nivel regional, es menester destacar la discusión y el intercambio que el cineasta y teórico argentino Raúl Beceyro mantuvo con el autor francés. En la primera edición de su libro *Ensayos sobre fotografía*, publicado en México en 1978, Beceyro realiza a lo largo del primer capítulo una crítica al trabajo de Barthes, “El mensaje fotográfico” (1961). Barthes leyó el libro del autor argentino y lo citó en el capítulo 36 de *La cámara lúcida*, al afirmar:

Es precisamente por el hecho de ser la Fotografía un objeto antropológicamente nuevo por lo que debe situarse al margen, me parece, de las discusiones corrientes sobre la imagen. La moda actual entre los comentaristas de fotografía (sociólogos y semiólogos) tiende a la relatividad semántica... (p. 135)

Al colocar el nombre de Beceyro a la altura de esta frase, podemos saber que Barthes lo incluye dentro de los comentaristas nombrados^[9]. De hecho, el libro de Beceyro encabeza el listado de bibliografía que se encuentra al final de este libro. Años después, en 2003, el autor santafecino reeditó en Argentina *Ensayos sobre fotografía* con un capítulo adicional titulado “Roland Barthes y la fotografía”, dedicado a analizar las ideas propuestas en *La cámara lúcida* y la mención que allí recibiera^[10]. Si bien afirma que “en el campo de la fotografía la reflexión de Barthes es la más seria, profunda y útil” (p. 110) y que nunca pensó que su libro llegaría a manos del aclamado teórico francés, y mucho menos que lo incluiría como referencia, Beceyro analiza críticamente los diversos puntos desarrollados por Barthes para dejar en evidencia su disconformidad con buena parte de ellos. Por ejemplo, asevera que Barthes “cae prisionero” de sus postulados sobre el esto-ha-sido, ya que al afirmar de manera radical la primacía del referente, su análisis no puede continuar, “no hay nada más que decir” (p. 117).

Saliendo de Barthes, y regresando al mencionado ciclo de búsqueda ontológica, Geoffrey Batchen ([1997] 2004) afirma que algunos de los autores de este período utilizaron a la fotografía como excusa –o medio– para desplegar análisis

direccionados según sus áreas de formación específica y sus intereses. Uno de ellos es Tagg ([1988] 2005), quien afirma tajantemente que la fotografía carece de identidad y que su historia no tiene unidad, por lo que determina que lo único posible de estudiar son los espacios institucionales que la utilizan y la condicionan, ya que “su naturaleza como práctica depende de las instituciones y de los agentes que la definen y la ponen en funcionamiento” (p. 85). A partir de esta idea, despliega el análisis del que será objeto su libro: el uso de la fotografía por diversos aparatos del Estado, retomando aportes de Michel Foucault y Louis Althusser. Para el autor, una fotografía es capaz de asumir un significado y ejercer un efecto a través de determinadas prácticas e instituciones que posibilitan que las fotografías puedan provocar “fantasía” (p. 11). En este sentido, la codificación y decodificación de fotos, asegura Tagg, es producto del trabajo de individuos históricos concretos en contextos sociales e institucionales específicos.

Otra situación similar ocurre con Krauss ([1990] 2002), quien se ampara en postulados propios de las artes visuales para realizar su análisis crítico e histórico, en el que la fotografía como medio es sucesivamente denostado. La autora sostiene que es profundamente problemática la transferencia del discurso crítico del arte hacia la fotografía y que, debido a ello, no es posible pensar una historia de o sobre la fotografía, al igual que una historia del arte. A partir de esta premisa, propone utilizar a la fotografía como instrumento de un calibrado teórico mediante el concepto de “lo fotográfico”, a la vez que asevera que no es posible reflexionar directamente sobre la fotografía, sino que sólo es viable pensarla “por el medio indirecto de una teoría de las desviaciones” (p. 17).

II. Respuestas al análisis semiótico de los 80

Si bien el “esto ha sido” y la teoría del índice tuvieron una destacada recepción, durante las décadas siguientes diversos autores rechazaron el análisis semiótico de los 80 y argumentaron que dependía de un modelo lingüístico acotado y que resultaba insuficiente para entender otros aspectos inherentes a la fotografía. A su vez, propusieron abordajes teóricos netamente fotográficos y reivindicaron las particularidades técnicas del medio, muchas veces obviadas o negadas por aquellos otros trabajos previos. Algunos de los autores que podemos incluir dentro de estas propuestas son los teóricos franceses François Soulages, particularmente con su libro *Estética de la fotografía* (1998); André Rouillé, a través de la publicación de *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo* (2005); y Michel Frizot, con *El imaginario fotográfico* (2009). Cada uno de ellos enunció su distanciamiento respecto de las ideas previamente enumeradas, a la vez que propusieron sus propias teorías y conceptos para definir las particularidades específicas de la fotografía, como la noción de “fotograficidad” de Soulages ([1998] 2005), las “múltiples visibilidades de lo fotográfico” de Rouillé ([2005] 2017) y “régimen fotográfico” e “imaginario fotográfico” de Frizot (2009). Si bien existen otros autores que desde diversos países escribieron sobre teoría fotográfica durante aquellos mismos años, me centraré particularmente en estos escritos realizados desde Francia.

Con respecto a los postulados barthesianos, Soulages ([1998] 2005) pone en relevancia las particularidades técnicas del medio al sostener que la fotografía se distancia de la reproducción literal de la realidad tanto antes de la toma (ya que

toda foto puede ser una puesta en escena y/o posada) como después (ya que las etapas de revelado y copiado son creativas y potencialmente inacabables), por lo que afirma que la doctrina del “eso fue” resulta casi mitológica (p. 32). A través de una búsqueda técnico-filosófica, propone el concepto de fotograficidad para pensar lo específico de la fotografía que, lejos de encontrarse en la reproducción mecánica de la realidad, radica en la articulación entre lo irreversible del momento de la toma y lo inacabable del trabajo que se puede realizar sobre el negativo. Este juego entre lo irreversible y lo inacabable, inherente a las características técnicas de la fotografía, es lo que la particulariza como medio con cualidades propias.

Por su parte, Rouillé ([2005] 2017) sostiene que la fotografía es un medio técnico que se actualiza continua y pluralmente en el ámbito sociocultural, distanciándose de la definición ontológica para concebirla, en cambio, como una técnica en continuo proceso de transformación que adopta una multiplicidad de funciones y formas a lo largo de su historia. En efecto, el autor propone una crítica explícita a la fotografía como referencia, es decir, a la “monocultura del índice” con su noción realista de la fotografía sin código de Barthes y Dubois. Para él, la fotografía no sólo reproduce, sino que produce la realidad social de modo performativo mediante un proceso combinado de registro y de transformación que denominará como real fotográfico. Rouillé busca liberar a la fotografía de la representación y la imitación a través de la propuesta de las múltiples visibilidades de lo fotográfico, a partir del cual lo visible resulta un material maleable a voluntad. Fotografiar consiste entonces en “actualizar problemas, en hacer visibles aquí y ahora los flujos, efectos, sensaciones [...] ahora lo visible es aquello que surge al término del proceso fotográfico” (pp. 594-595).

En concordancia con esta idea, Frizot (2009) sostiene que no basta un principio general –como la causalidad del índice– para dar cuenta de la riqueza, complejidad y variedad de todas las manifestaciones de la fotografía^[11]. En sintonía con Rouillé, propone que no debemos entender a las fotografías como analogías de nuestra propia percepción, sino como “propuestas singulares e inéditas que [...] revelan lo que ignoramos (y a veces ni procuramos ver) y al mismo tiempo lo que podemos ver, presentándolo bajo una nueva forma” (p. 14). De esta manera, la fotografía siempre remite a “otra cosa” distinta de lo que llamamos realidad. Asimismo, establece que la fase semiótica dejó de lado la especificidad del proceso técnico que conlleva generar una foto por considerarlo un simple principio repetitivo. Por el contrario, para este autor, el proceso técnico de crear una fotografía es un acto específico y reflexivo en donde el operador tiene un rol central. Para pensar las implicancias de este proceder técnico, Frizot propone una teoría del régimen fotográfico que permita abordar a este modo reproductivo sin equivalentes que produjo, por sus diferencias con la norma pictórica, varias rupturas y desplazamientos en relación con los modos de elaboración de imágenes. Este concepto se articula con el de imaginario fotográfico, construido a través de la historia de la fotografía, de una variedad de prácticas y de “la integración mental de nuevas formas de presentación que, partiendo de una determinada técnica, favorecen una relación individual con el mundo” (p. 17).

Tal como afirman los últimos tres autores citados, junto con otros, es posible comprender cómo la supuesta objetividad de la fotografía es una ilusión, ya que la

complejidad del dispositivo y del proceso fotográfico permite tomar conciencia del hecho de que cualquier toma fotográfica siempre es resultado de un conjunto de decisiones que determinará el fotógrafo. Toda fotografía debe concebirse como un acto de interpretación, incluso en los contextos más documentales, en donde se intenta construir efectos de realidad en el espectador. De esta manera, puede decirse que todo acto fotográfico es una construcción, una interpretación –entre otras muchas posibles– de la realidad que nos rodea.

III. Disputas en torno a la fotografía como documento, o la teoría fotográfica posmoderna

Por otra parte, existe otro conjunto de autores centrados en Estados Unidos que conforman lo que Batchen ([1997] 2004) caracteriza como la teoría fotográfica posmoderna. La mayoría de ellos estuvieron nucleados alrededor de la publicación *October*, editada por Rosalind Krauss, desarrollando trabajos en oposición declarada al formalismo tardomoderno norteamericano por considerarlo “intelectualmente estéril y políticamente conservador” (p. 19). Entre estos autores se ubican Martha Rosler (2001, 2004, 2007), Allan Sekula (1997, 2003, 2004), Victor Burgin (1997, 2004) y Christopher Phillips (1997, 2002), quienes, en mayor o menor medida, combinan en sus biografías diversas facetas como artistas, ensayistas, historiadores y docentes. Para Ribalta (2018), dicha superposición de actividades profesionales no es casual, ya que estos artistas-teóricos tienen el objetivo de poner en jaque desde dentro mismo del sistema del arte la idea de autonomía artística, uno de los mitos fundamentales del canon moderno que en el formalismo tardomoderno de Estados Unidos surge como una estrategia de despolitización del arte a través de su desvinculación con la práctica social, particularmente en el contexto de la Guerra Fría. El punto común de estos autores es su crítica a la idea de representación, puntualmente a un tipo de representación condensada en la *straight photography* [fotografía directa] impulsada desde el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), cuestionando la idea de realismo de la fotografía para poner en evidencia su carácter ficticio y las estrategias de poder implícitas en ella. Sus estudios buscan constatar los mecanismos culturales implicados en la elaboración, circulación y recepción de las imágenes fotográficas a través de una comprensión de la condición culturalmente construida de la veracidad fotográfica, especialmente para las imágenes más ligadas a una tradición documental^[12].

Existe cierto consenso para afirmar que el término “documental” proviene del uso acuñado por el crítico cinematográfico John Grierson en 1926. En fotografía comenzó a aplicarse, retrospectivamente, al tipo de fotografía desarrollada por fotoperiodistas reformistas norteamericanos de principios del siglo XX, como Jacob Riis y Lewis Hine. Para Ribalta (2018), este surgimiento confirma que el documental fotográfico está ligado a tradiciones políticas del reformismo liberal y conforma un “género indisociable de posiciones políticas a favor del cambio y el progreso social de las clases subalternas” (p. 20). Así, en la llamada “fotografía documental”, la fotografía es entendida como un documento, como un registro directo de la realidad para generar imágenes a partir de un referente que efectivamente existió y opera dentro de lo que Rouillé (2017) denomina como “régimen documental”.

En efecto, para aquel autor, el valor documental de la fotografía estuvo basado desde mediados del siglo XIX hasta las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial en los mecanismos, las prácticas y las formas de la “fotografía-documento” (Rouillé, 2017, p. 88). A partir de esta idea es que Barthes (2008) acuñó la fórmula del “esto ha sido” para pensar la ligazón de las fotografías con los referentes fotografiados mediante una conexión material directa^[13]. Esta conexión lineal con lo material se sustenta, para Dubois (1986), en la condición de la fotografía como índice y huella, lo que le permite funcionar como testimonio y cumplir con la exigencia de verdad de ámbitos como, por ejemplo, la prensa ilustrada. Sin embargo, esta concepción de verdad literal no tiene en consideración ni al contexto en el que fue tomada la foto, ni a los diversos tipos de circulación que pueda tener posteriormente. Otros desarrollos teóricos posteriores continuaron complejizando las concepciones que operan en la fotografía como documento y la idea de registro innato de la realidad pronto sería superada. La crítica de la representación norteamericana previamente nombrada cuestionó al realismo de la imagen y puso en evidencia su carácter ficticio y sus estrategias de poder implícitas.

Para Tagg (2005), esta función de la fotografía ha sido sistemáticamente articulada a dispositivos que la adecúan al desarrollo de estrategias institucionales de representación y regulación que sirvieron para consolidar un Estado local y nacional en las sociedades industrializadas. Así, las relaciones de la fotografía documental con los valores estéticos que se le asignan dependen de las funciones políticas y sociales que las imágenes han tenido a lo largo del siglo pasado. En este sentido, Rosler (2007) sostiene que, si bien en sus inicios la idea de documental no estaba necesariamente vinculada al valor aislado de verdad positiva, su peso se entretejió con el patrón general de la cultura del siglo XX en la que los medios de comunicación tuvieron un papel clave. La idea de representación directa de la realidad era extendida y los medios gráficos de comunicación, sobre todo las grandes revistas ilustradas, hicieron uso de ella para imponer una difusión masiva de la fotografía y ciertos discursos sociopolíticos específicos. Esto pudo suceder porque los principios formales de la transparencia documental regulan las formas de lo verdadero y definen una estética que busca lograr invisibilidad para crear el efecto de verdad (Rouillé, 2017, p. 119).

Es posible pensar que la máxima expresión de la fotografía documental tomó forma dentro de lo que se conoce como fotografía humanista, corriente que tuvo su punto más álgido durante la década del cincuenta, en el contexto de la Guerra Fría. La fotografía humanista surgió como heredera directa de lo documental fotográfico desarrollado durante la década del 30 y sus crisis económicas, con proyectos como la Farm Security Administration (FSA) en Estados Unidos. Para Tagg (2005), el discurso de lo documental constituyó en los años 30 una compleja respuesta estratégica a un momento concreto de crisis en Europa occidental y Estados Unidos, que en el caso de la FSA se trataría de una estrategia discursiva cuya realización dotaría al método documental de una posición central en el programa reformista del New Deal de Franklin Roosevelt. Después de la Segunda Guerra Mundial, los principios fotográficos derivados de aquel documentalismo de crisis se constituyeron en una suerte de inconsciente fotográfico.

Según algunos de los autores que definieron a la fotografía humanista (Chevrier, 2007; Ribalta, 2018; Sougez, 2007; Stimson, 2009; Tausk, 1978)

–la que también puede ser denominada como human interest, fotografía live, reportaje humanista o concerned photography–, esta corriente se encuentra articulada sobre una concepción de la fotografía como lenguaje y medio de comunicación universal esencialmente realista^[14]. Dicha universalidad se basaba en el nuevo globalismo que desde el ámbito social y político se proponía como reemplazo de los viejos nacionalismos previos a la Segunda Guerra Mundial. Luego de años de guerra, genocidios y desplazamientos forzados, muchos fotógrafos dejaron de buscar los momentos “históricos” para ocuparse de imágenes que transmitieran “esperanza en la humanidad y favorecieran un camino pacífico, más interesado en reponer heridas que en juzgar” (Sougez, 2007, p. 495).

De esta manera, una de las características principales de la fotografía humanista a partir de finales de la década del 40 radicó en el interés por lo esencialmente humano y la exploración fotográfica de las formas de vida y la cultura de otros pueblos, en muchos casos remotos. Para realizar extensos ensayos fotográficos sobre comunidades diversas (y exóticas para los ojos que miraban), aquellos fotógrafos de Europa y Estados Unidos se trasladaban grandes distancias en búsqueda de historias de otros continentes. En efecto, para Ribalta (2018, p. 21), la fotografía humanista de posguerra se configuró como un “humanismo paternalista del documentalismo moderno” que generó un tipo de representación piadosa y victimista.

El investigador estadounidense Stimpson (2009) sostiene que la fotografía se conceptualizó en aquel momento como el medio con el que desarrollar el componente afectivo de la relación cambiante del mundo tras una guerra que había involucrado a una gran cantidad de comunidades diferentes. Una muy extendida concepción de la fotografía como reflejo incuestionado de la realidad –puesta muy en debate por entonces– permitía explorar nuevas formas de subjetividad política y reasentar la identidad individual como “una fuerza capaz de generar una satisfactoria forma psicosocial para el ser político del mundo de posguerra” (p. 33). Para el autor, en el contexto de comienzos de la Guerra Fría, la fotografía encarnaba una expresión cultural que permitía una “respuesta existencial al mundo de posguerra, la expresión más profunda de la subjetividad política globalizada ante la perspectiva de una III Guerra Mundial nuclear” (p. 28). En este sentido, las imágenes documentales propias de la fotografía humanista se basan en una concepción esencialista de la humanidad, fundamentada en una condición humana genérica y universal, independiente de cualquier diferencia de género, clase o raza, sobre la que sería posible sostener nociones de solidaridad y compasión. Ribalta (2018) afirma que este concepto de universalidad de la humanidad descansa sobre los presupuestos ideológicos del cristianismo occidental, con la familia como base, en una retórica sentimental, integradora y compasiva. Este tipo de imágenes constituyen, entonces, un tipo de ejemplo concreto sobre cómo la fotografía es una técnica que no sólo reproduce, sino que, en términos de Rouillé (2017), produce la realidad social de modo performativo.

La pretensión de universalidad de la fotografía humanista se complementó con la extendida difusión que estas imágenes tuvieron a través de las grandes revistas ilustradas, las que constituyeron el espacio discursivo público fotográfico dominante previo a la llegada de la televisión. A través de sus páginas, el mundo

devenía en imágenes y permitía acceso a todo tipo de problemáticas y situaciones. Las revistas semanales como *Life* contaban con numerosos planteles de fotógrafos fijos y contratados para generar tanto coberturas de actualidad como así también vastos reportajes fotográficos sobre temas cotidianos, a partir de lo que podemos entender la denominación de “realismo poético” aplicado a esta corriente fotográfica que encauzaría la rama poética del fotoperiodismo. También podemos incorporar en la misma línea a la corriente del neorrealismo italiano aplicado a la fotografía, movimiento principalmente narrativo y cinematográfico que surgió en Italia a partir de 1945 con el objetivo mostrar condiciones sociales auténticas, alejándose del estilo histórico que hasta entonces había impuesto la Italia fascista^[15].

Si bien autores como Sougez (2007) sostienen que el centro de la fotografía humanista y sus protagonistas radicó en la ciudad de París debido a la cantidad de fotógrafos que se concentraron allí tras la guerra, otros como Ribalta (2009, 2018) afirman que la gran expresión de la fotografía humanista fue la exposición colectiva *The Family of Man*. Organizada en 1955 por Edward Steichen en el MoMA, su principal objetivo consistió en representar la vida cotidiana de la gente común de todas las latitudes del mundo a través de aspectos básicos inherentes al ser humano organizados en ejes temáticos como el amor, la infancia y el trabajo, entre otros, con el objetivo último de mostrar la igualdad de las personas de diversas culturas^[16]. La exposición itineró por 69 países hasta 1964^[17] y se encuentra hasta la actualidad en exhibición^[18].

The Family of Man constituye un hito de la historia de la fotografía y a la vez una instancia controversial sobre la que se elaboraron críticas que abarcan diversos aspectos^[19]. Por un lado, Tagg (2005, p. 23) afirma que tras la segunda posguerra “los vestigios del estilo documental subsistieron solamente como parodia en las mercantilizaciones pictóricas de *Life* y *National Geographic* [...] y en el humanismo multinacional de la exposición *The Family of Man*”; mientras que, para Ribalta (2018), esta muestra se constituyó en la máxima expresión del nuevo orden geopolítico surgido tras la Segunda Guerra Mundial y del nuevo papel del arte y la alta cultura en la Guerra Fría cultural, en el marco político de las grandes instituciones como la ONU y la Unesco. En efecto, Phillips (1997) afirma que la elección de Steichen para dirigir el Departamento de Fotografía del MoMA tras la guerra tuvo el objetivo de sacar provecho del papel central de la fotografía como medio de masas que “interpretaba” dramáticamente al mundo, constituyéndose así este museo en uno de los actores principales en la guerra fría cultural. El autor localiza al Departamento de Fotografía del MoMA como la institución específica en donde sucede el restablecimiento gradual de la fotografía como arte y como objeto de museos, en un paso de “la multiplicidad, la ubicuidad, la equivalencia a la singularidad, la rareza y la autenticidad” (p. 60), envolviendo a la fotografía con el aura del arte tradicional, mediante una trasposición de las categorías de la historia del arte y con la conformación del fotógrafo como artista creativo.

En una revisión posterior, aquella fotografía humanista sería desacreditada por su silenciosa funcionalidad política. La constatación de los mecanismos culturales implicados en la elaboración, circulación y recepción de sus imágenes conllevó una comprensión crítica de la condición culturalmente construida de veracidad fotográfica, poniendo en jaque la idea de fotografía documental humanista

tal como era entendida en la década del 50. Caracterizada como humanismo paternalista del documentalismo moderno (Ribalta, 2018) o como los inicios del documental liberal por Rosler (2004), esta última autora afirma que constituye un tipo de fotografía documental cuya finalidad consta en que “transmite información sobre un grupo de gente sin poder a otro considerado socialmente poderoso” para “mitigar los cargos de conciencia de quien lo contempla” (pp. 74-75). En sintonía, Sekula (2004) sostiene que existe un culto a la autoría, un autorismo, que reivindica al nombre del fotógrafo (o fotógrafa) por sobre las situaciones y personas involucradas en las fotos, remarcando las diferencias de poder justamente a través de la representación:

En el centro de la promoción fetichista del artista se halla un cierto desdén por la humanidad “corriente” de aquellos que han sido fotografiados, que devienen lo “otro”, criaturas exóticas, objetos de contemplación [...] la tendencia de los fotógrafos documentales profesionales a dirigir el objetivo hacia abajo, hacia aquellos con poco poder o prestigio. (p. 43)

Para el autor, aquella idealización del fotógrafo como artista encubre, en realidad, la política institucional de los espacios de circulación y legitimización que reivindican este tipo de fotos de corte autoral como objetos de mercantilización, es decir, fotos como “obras de arte” dispuestas a una transacción económica a costa de aquellas realidades representadas. Siendo él mismo artista, Sekula –junto con Rosler– entabla una crítica desde dentro mismo del sistema del que forma parte. En efecto, la oposición a aquel formalismo tardomoderno norteamericano nombrada al principio de este apartado significa, para Sekula (2004, p. 45), que “la alta cultura del capitalismo tardío está sometida al régimen semántico unificador del formalismo”, el que neutraliza y nivela un único sistema universalizador de lectura. Esta idea se encarna justamente en exposiciones como *The Family of Man* que permitió, para este autor, “unir todas las fotografías del mundo en una sala, enmarcarlas y venderlas”, alcanzando el máximo exponente de pobreza semántica como fetiche mercantil privilegiado. Como artista, él propone otra alternativa de aproximación a través de modos de trabajo que traten a las fotos como artefactos culturales corrientes y que planteen una relación metacrítica con el género documental a través de la incorporación de textos^[20].

IV. Fotografía y estudios visuales

Por último, también interesa retomar una serie de autores quienes, desde los estudios visuales, repensaron al rol de la fotografía y miraron más allá de las definiciones tanto técnicas como ontológicas, para profundizar sobre su rol en la historia y en la sociedad. Los estudios visuales conforman un área de estudio surgida a mediados de los años 90 en el ámbito anglosajón como un proyecto interdisciplinario, cuyo objeto de estudio es la cultura visual. Esta corriente, con una fuerte rama inglesa y estadounidense y otra alemana, se concentra en la importancia de la imagen en las sociedades contemporáneas y su relación con quien las mira, atendiendo los modos en que las imágenes captan la atención y dan forma a reacciones. Sus líneas de análisis suponen que las imágenes nos influyen a la hora de entender el mundo, creándonos una serie de referentes de todo aquello que nos rodea. Según establece Moxey (2016), los

estudios visuales anglosajones han tendido a estar dominados por un paradigma interpretativo según el cual la imagen es concebida como una representación, entendiéndola como una construcción visual que traiciona la agenda ideológica de su productor y cuyo contenido es susceptible de manipulación por sus receptores. Así, la cultura visual se encuentra en cambio constante, con un carácter provisional y variable que va adaptándose a épocas y circunstancias. Los principales autores de los estudios visuales incluyeron en sus análisis a la fotografía como elemento clave para entender cómo opera la cultura visual. Considero que sus postulados aportan herramientas útiles para pensar tanto el pasado como también, consecuentemente, el presente del medio fotográfico.

En los comienzos de esta corriente de estudio, el historiador del arte estadounidense W. J. T. Mitchell ([1994] 2009) acuñó el concepto de “giro pictorial” en respuesta al anterior “giro lingüístico” de mediados del siglo XX y lo definió como “un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad” (p. 23). Con la proposición del giro pictorial, se pone en evidencia el cambio de concepción que había comenzado a tener lugar con relación a todo tipo de imágenes, más allá de las artes canónicas. En efecto, este proceso se cimenta sobre lo que Martin Jay ([1993] 2007) denominó “crisis del ocularcentrismo” del siglo XX que, entre otras cosas, volvió relativa la verdad indiscutible de la evidencia fotográfica a partir de la pérdida de la fe en la epistemología objetivista^[21].

Sin embargo, si bien Mitchell acusa de reductor al análisis semiótico de las imágenes, en su “teoría de la imagen” de principios de los años 90 todavía sostiene que la interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación en sí, por lo que propone una investigación de la interacción entre las representaciones visuales y verbales en la literatura y en las artes visuales. De hecho, en el capítulo que dedica específicamente a la fotografía realiza un análisis sobre el formato del “ensayo fotográfico” que le permite abordar series fotográficas lo más literariamente posible para llegar a conclusiones ambiguas como que “la fotografía es un lenguaje y no lo es; también el lenguaje es y no es una ‘fotografía’” (p. 245). No obstante, autores posteriores tomaron partido por las imágenes como entidades con lógicas propias, independientes de las normas de lo textual. Tal es el caso de Nicholas Mirzoeff ([1999] 2003), quien propone que la fotografía creó una nueva relación, totalmente moderna, con el espacio y con el tiempo del pasado, transformando la memoria humana en un archivo visual. La posibilidad de captación del pasado por parte de la fotografía de un modo que parecía incuestionable modificó la percepción humana y la experiencia pasó a comprenderse como una imagen. Así, el mundo fotografiado se convirtió en un archivo de imágenes que permanecen como recuerdos mudos de nuestras miradas percederas.

Otro de los autores principales dentro de los estudios visuales que también reflexionó sobre el medio fotográfico, pero desde la rama alemana, es el historiador del arte Hans Belting ([2002] 2012), quien propone un análisis antropológico de las imágenes desde la tríada imagen-medio-cuerpo. Belting considera nuestro cuerpo como verdadero lugar de las imágenes, ya que es en él donde estas reciben un sentido vivo y un significado. Esta idea se basa en la premisa de la existencia de imágenes, por un lado, y de medios portadores, por

otro. Ambas instancias se relacionan de manera compleja, pues la imagen, al no poseer un medio portador físico determinado, requiere siempre de un medio para presentarse y representarse. Las imágenes, entonces, son intermediales porque transitan entre los medios históricos que fueron inventados para que ellas se representen; son nómadas de los medios (p. 265). La intermedialidad se aplica especialmente en la fotografía, para la que Belting propone el concepto de imagen fotográfica, ubicada entre el momento de la toma fotográfica y de la producción de su copia material. Esta idea de imagen que cambia de medio –y con él muchas veces modifica algunas características de su apariencia– es sumamente útil para entender cómo una misma foto puede encarnar en diversos soportes y circulaciones.

Por otro lado, Belting (2012) afirma que si bien el medio fotográfico supo ser “el vera icon de la Modernidad”, la imaginación dejó de preocuparse por la verdad del exterior que supuestamente la fotografía era capaz de representar con exactitud. Las fotos ya no enseñan cómo es el mundo, sino cómo era cuando todavía se creía que era posible poseerlo en fotos, lo que se combina con el hecho de que las miradas de dos espectadores ante la misma foto divergen en la misma medida en que divergen sus recuerdos y vivencias. Es decir, una foto nunca hace referencia a una copia exacta de la realidad, ni tampoco será mirada por dos personas de la misma manera. Para este autor alemán, todos representamos el mundo mediante imágenes de nuestra propia imaginación, por lo que las imágenes que una foto contiene son lo que denomina “imágenes simbólicas de la imaginación”. Este procedimiento es explicado por Belting (2012, p. 264) al afirmar que “al coleccionarlas, al intercambiarlas o al valorarlas como símbolos del recuerdo las fotografías se presentan como muestras antropológicas, similares a los afanes del pasado por pretender hacer inteligible el mundo, con la creencia de que se apropiaban de él en la imagen”.

Para ahondar en este vínculo de la fotografía con otro tipo de imágenes y representaciones del pasado, Belting traza un hilo dentro del complejo cambio de las relaciones históricas entre la imagen y la representación humana a través del examen de una amplia variedad de fotos. Sin embargo, esto lo realiza analizando imágenes producidas principalmente dentro de la cultura europea y estadounidense, a través de ciertos autores establecidos como Thomas Struth, Jeff Wall y Robert Frank, entre otros. El intento de universalidad de estas premisas queda sesgado si tenemos en cuenta que este sector del hemisferio norte es una pequeña porción del mundo y que la fotografía tuvo una masiva extensión desde su más temprano inicio por prácticamente todos los rincones del planeta. El único momento en el que Belting hace referencia a otra sociedad es en un apartado sobre ciertas fotos tomadas en la India, de quienes, sin embargo, se desconoce u omite el nombre de los fotógrafos, en contraste con todo el resto de su análisis basado en la producción de autores concretos.

Consideraciones finales

A partir de la instauración masiva de la fotografía digital, el medio fotográfico fue objeto de nuevos desarrollos teóricos. Muchos autores nombrados previamente sostuvieron que, con la llegada de los medios digitales y las imágenes de mapa de bits, la fotografía había muerto o moriría inminentemente (Mirzoeff,

2003; Mitchell, 1992; Rouillé, 2017). La mayoría de ellos coinciden en que esta muerte radicaría en la pérdida absoluta de relación causal con el referente, ya que con los programas de posproducción es posible crear imágenes sin la necesidad de que lo que allí esté representado haya existido alguna vez. Es decir que, a pesar de tanta crítica, la muerte estaría dada precisamente por el quiebre total (¡al fin!) del “esto ha sido”, como si esta fuese en efecto la esencia principal de toda foto. Por ejemplo, Mirzoeff (2003) afirma tajantemente que “la fotografía ya no es un referente de la realidad” (p. 131).

No obstante, tanto la premisa del “esto ha sido” como la de la muerte de la fotografía son falsas por el simple hecho de que esta siempre tuvo la capacidad de crear imágenes de situaciones que no existen realmente o que la visión humana no es capaz de ver. Muestra de ello son los fotomontajes hiperrealistas^[22] o las fotografías con espíritus^[23] de mediados de siglo XIX, entre otros ejemplos que surgieron desde los inicios mismos del medio desafiando la representación directa y abriendo vías para la construcción de nuevas realidades a través de un medio supuestamente mimético como la fotografía. El reto de la teoría fotográfica radica, justamente, en no aferrarse a ideas cerradas. Por el contrario, su desafío es poder adaptarse tan lúcidamente como lo hace el medio fotográfico a sus constantes cambios técnicos y modos de uso.

Los estudios fotográficos tienen, también, en la actualidad otra misión urgente: diversificarse. Reconocer, incorporar y profundizar en la historia y las particularidades de la fotografía de otras latitudes es una tarea necesaria para comprender cabalmente su complejidad. Durante prácticamente todo su desarrollo, la historia y teoría de la fotografía estuvo pensada, como muchas otras áreas del conocimiento, desde y para cierta región del hemisferio norte. En general, está escrita centrándose en determinados nombres célebres, casos aislados de su entorno fotográfico, de sus colegas y de todo posible intercambio.

Estas narrativas no sirven para pensar la historia y teoría de la fotografía en América Latina. El medio fotográfico latinoamericano, y el de cada país en particular, se caracteriza por tener dinámicas propias y singulares, formas y espacios de pertenencia que lo diferenciaron de diversas maneras de lo que ocurría por entonces en la hegemónica fotografía europea y norteamericana, aunque obviamente sin estar aislado. Con un movimiento ascendente, en el siglo XXI la producción crítica, histórica y teórica sobre fotografía latinoamericana ha cobrado una importancia revitalizadora que nos permite repensar problemáticas y modos de trabajo específicos que caracterizaron a nuestro campo fotográfico. En diálogo con lo postulado hasta ahora, pero con adaptación creativa, es nuestro desafío pensar formas propias para ahondar en las historias, dinámicas e imágenes locales.

Bibliografía

- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Paidós.
- Barthes, R. ([1982] 1986). El mensaje fotográfico (1961). En *Lo obvio y lo obtuso* (pp. 11-27). Paidós.
- _____. ([1982] 1986). Retórica de la imagen (1964). En *Lo obvio y lo obtuso* (pp. 29-47). Paidós.
- _____. ([1980] 2008). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós.

- Bazin, A. (1945). Ontología de la imagen fotográfica. En *¿Qué es el cine?* (pp. 23-31). Gráficas Rogar.
- Batchen, G. ([1997] 2004) *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Gustavo Gili.
- _____. (2009). *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*. The MIT Press.
- Beceyro, R. ([1978] 2003). *Ensayos sobre fotografía*. Paidós.
- Belting, H. ([2002] 2012). *Antropología de la imagen*. Katz.
- Benjamin, W. ([1931] 2008). Pequeña historia de la fotografía. En *Sobre la fotografía* (pp. 21-53). Pre-textos.
- _____. ([1936] 2011). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. El Cuenco de Plata.
- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. ([1965] 2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Gustavo Gili.
- Burgin, V. (1997). Mirar fotografías. En G. Picazo y J. Ribalta (ed.) *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (pp. 31-44). Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Chevrier, J. F. (2007). *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Gustavo Gili.
- De los Santos García Felguera, M. (2007). De la posguerra a los años 60. En M. L. Sougez (ed.) *Historia general de la fotografía* (pp. 493-533). Cátedra.
- Dubois, P. ([1983] 1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós.
- Elkins, J. (ed.) (2006). *Photography Theory*. Routledge.
- Freund, G. ([1974] 2006). *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili.
- Frizot, M. (2009). *El imaginario fotográfico*. Serieive-Conaculta.
- Hall, S. ([1997] 2003). The Spectacle of the 'Other'. En S. Hall, J. Evans y S. Nixon (eds.) *Representation* (pp. 223-290). Sage Publications.
- _____. (2019). The West and the Rest: Discourse and Power [1992]. En *Essential Essays. Identity and Diaspora* (pp. 141-184). Duke University Press.
- Jay, M. ([1993] 2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Akal.
- Kelsey, R. & Stimson, B. (eds.) (2008). *The Meaning of Photography*. Sterling and Francine Clark Art Institute.
- Kossoy, B. ([1976] 2006). *Hercule Florence. A descoberta isolada da fotografia no Brasil*. Edusp.
- Krauss, R. (1977). Notes on the Index: Seventies Art in America. *October*, 3(166), 68-81.: The MIT Press.
- _____. (1977). Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2. *October*, 4(166), 58-67. The MIT Press.
- _____. ([1985] 1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza.
- _____. ([1990] 2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Gustavo Gili.
- Mirzoeff, N. ([1999] 2003). *Una introducción a la cultura visual*. Paidós.
- Mitchell, W. J. T. (1992). *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. The MIT Press.
- _____. ([1994] 2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Akal.
- Moxey, K. (2016). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Sans Solei Ediciones.

- Phillips, C. (1997). El tribunal de la fotografía. En G. Picazo y J. Ribalta (ed.) *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (pp. 59-98). Gustavo Gili.
- _____ (2002). La fotografía en el banquillo de los acusados. *Luna Co#rnea*, (23), 110-129. Conaculta.
- Ribalta, J. (ed.) (2009). *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de Prensa a The Family of Man, 1928-1955*. Macba.
- _____ (2018). *El espacio público de la fotografía*. Arcadia.
- Rosler, M. (2001). Espectadores, compradores, marchantes y creadores: reflexiones sobre el público. En B. Wallis (ed.) *Arte después de la modernidad* (pp. 331-342). Akal.
- _____ (2004). Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental. En J. Ribalta (ed.) *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía* (pp. 70-125). Gustavo Gili.
- _____ (2007). *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Gustavo Gili.
- Rouillé, A. ([2005] 2017). *La fotografía entre documento y arte contemporáneo*. Herder.
- Schaeffer, J. M. (1987). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Cátedra.
- Sekula, A. (1997). El cuerpo y el archivo. En G. Picazo y J. Ribalta (eds.) *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (pp. 137-199). Gustavo Gili.
- _____ (2003). Reading an archive. Photography between labour and capital. En L. Wells (ed.) *The Photography Reader* (pp. 441-452). Routledge.
- _____ (2004). Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación. En J. Ribalta (ed.) *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía* (pp. 35-63). Gustavo Gili.
- Sontag, S. ([1977] 2006). *Sobre la Fotografía*. Alfaguara.
- Soulages, F. ([1998] 2005). *Estética de la fotografía*. La marca.
- Sougez, M. L. (2007). *Historia general de la fotografía*. Ca#tedra.
- Stimson, B. (2009). *El eje del mundo. Fotografía y nación*. Gustavo Gili.
- Tagg, J. ([1988] 2005). *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Gustavo Gili.
- Tausk, P. (1978). *Historia de la fotografía en el siglo XX*. Gustavo Gili.
- Viganò, E. (2007). *NeoRealismo. La nueva imagen de Italia 1936-1960*. La Fábrica.

Notas

[1]Recibido 04 de octubre de 2023. Aceptado 27 de febrero de 2024.

[2]Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA), Magíster en Curaduría en Artes Visuales (UNTREF) y Licenciada en Ciencias Antropológicas (UBA). Universidad de Buenos Aires. Contacto: julietapestarino@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-0685-4619>.

[3]Ver, por ejemplo, el estudio desarrollado por Boris Kossoy ([1976] 2006) sobre las investigaciones de procedimientos fotográficos en Brasil por parte de Hercule Florence a principios de la década de 1830.

[4]Por ejemplo, las realizadas por los historiadores del arte estadounidenses James Elkins en *Photography Theory* (2006) y Robin Kelsey y Blake Stimson en *The Meaning of Photography* (2008), entre otras.

[5] Es necesario mencionar que casi todos los autores nombrados publicaron sus trabajos en Francia, salvo Walter Benjamin, que publicó sus escritos en seminarios de Alemania; en tanto los primeros artículos referenciados de Rosalind Krauss y los libros de Susan Sontag y John Tagg fueron publicados en Estados Unidos. Por su parte, el argentino Raúl Beceyro publicó la primera edición de su libro en México.

[6] La noción de dispositivo había comenzado a utilizarse a mediados de los años 70 como objeto teórico y operador analítico tanto en estudios cinematográficos como en estudios sociales, principalmente desde el área de la historia y la filosofía para indagaciones sobre las sociedades disciplinarias, como la prisión, el hospital, la escuela y otras instituciones. Algunos de los principales referentes en torno a este concepto son Michel Foucault, Gilles Deleuze y Giorgio Agamben. La idea de dispositivo apunta a la red que se establece entre los discursos, instituciones, medidas, enunciados y normas. Para el ámbito específico de la imagen, Jacques Aumont (1992) define dispositivo como “lo que regula la relación del espectador con sus imágenes en un cierto contexto simbólico [...] este contexto simbólico es también, necesariamente, un contexto social, puesto que ni los símbolos ni, más ampliamente, la esfera de lo simbólico en general, existen en abstracto, sino que son determinados por las condiciones materiales de las formaciones sociales que los engendran. Así, el estudio del dispositivo es forzosamente un estudio histórico: no hay dispositivos fuera de la historia” (p. 202).

[7] Término utilizado por Barthes ([1980] 2008) para proponer una esencia del medio. “Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que la cosa ha ya estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía [...] El nombre del noema de la Fotografía será pues: ‘Esto ha sido’” (p. 121).

[8] El listado de publicaciones internacionales a propósito de *La cámara lúcida* es extenso, entre ellas, destaco *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida* (2009), editado por Geoffrey Batchen, el que reúne escritos críticos sobre diversos aspectos de su última obra con importantes teóricos como Rosalind Krauss, Victor Burgin, Michael Fried, el mismo Geoffrey Batchen y un relevante capítulo sobre el amor en esta obra de los argentinos Eduardo Cadava y Paola Cortés-Rocca.

[9] Barthes utiliza un sistema de referencias particular mediante el cual coloca apellidos de autores al lado de ciertos párrafos como señalamiento bibliográfico. El apellido de Beceyro es el único que coloca en este caso.

[10] Una nueva edición aumentada fue publicada en 2014 en Argentina, que incluye un noveno capítulo titulado “Cine y fotografía”.

[11] La crítica de Frizot (2009) a la teoría del índice es tajante y al respecto afirma: “debo confesar que nunca entendí cómo unas cuantas ideas tomadas de Pierce, no particularmente relevantes dentro de su obra y sin que poseyeran ninguna relación con la fotografía, podían aportar algo determinante en el campo de la foto. Aún me pregunto cómo pudo pensarse que una ‘definición’ tan simplista e ‘indefinida’ como la del índice pudiera parecer pertinente para manifestar la distancia que mantiene la fotografía respecto a otros tipos de representaciones, es decir, en relación a diferentes sistemas de signos que se ocupan de otras imágenes” (p. 62).

[12] Estos autores fueron todos traducidos al español y publicados en diversos libros por la editorial española Gustavo Gili, dentro de la colección dirigida justamente por el crítico, curador y fotógrafo Jorge Ribalta.

[13] De hecho, para Rouillé (2017), la fotografía-documento estuvo marcada en Francia (país en el que tuvo uno de los mayores desarrollos) por la publicación de dos libros nodales: El instante decisivo, en 1952, de Henri Cartier-Bresson y *La cámara lúcida*, en 1980, de Roland Barthes; “ambas publicaciones animadas por una misma fe en el valor referencial de la fotografía e igualmente devotas del referente y la representación” (p. 179).

[14] Algunos de los más reconocidos exponentes de la fotografía humanista de Europa y Estados Unidos fueron Henri Cartier-Bresson, Berenice Abbot, Werner Bischof y Robert Doisneau, entre

otros. Una descripción detallada sobre algunos de estos autores y su producción humanista se encuentra en De los Santos García Felguera (2007).

[15] El exponente más renombrado dentro del cine fue Roberto Rossellini. La fotografía italiana de entonces se inscribió también en este movimiento documental de descubrimiento y denuncia de las condiciones en las que se encontraba Italia durante aquellos años, en el marco de la modalidad de trabajo de reportajes fotográficos sobre temáticas e historias de vidas puntuales para medios gráficos con el estilo de la revista norteamericana *Life*. Para un estudio puntual sobre este movimiento, ver Viganò (2007).

[16] Con el propósito de apelar a la universalidad, esta exposición reunió 503 fotografías de 273 fotógrafos provenientes de 68 países. Tausk (1978) afirma que la selección de sus imágenes se esforzó por combinar los efectos de las diversas fotos, de tal forma que reforzaran mutuamente el impacto en el espectador para ofrecer una epopeya de la humanidad (p. 113).

[17] En Latinoamérica se expuso en La Habana (1957), Caracas (1957), Bogotá (1957), Santiago de Chile (1958) y Montevideo (1958).

[18] Es posible visitarla en el Château de Clervaux de Luxemburgo, en donde se encuentra en exhibición permanente.

[19] Una gran cantidad de autores problematizaron aspectos materiales e ideológicos de esta paradigmática muestra y de las fotografías participantes en ella, como así también del rol desempeñado por el Departamento de Fotografía del MoMA, su curador Edward Steichen y otras exposiciones por él organizadas. Entre ellos, destaco los artículos de Roland Barthes, Margaret Mead y Jorge Ribalta incluidos en *Espacios fotográficos públicos: exposiciones de propaganda, de Prensa a The Family of Man, 1928-1955* (2009) y aquellos publicados por Christopher Phillips (1997, 2002).

[20] Cita como ejemplos las obras *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1975), de Martha Rosler y *A Study of Standard Oil Company Employees* (1976-1977), de Chauncey Hare.

[21] Jay define al “ocularcentrismo” como una despiadada crítica al dominio de la visión en la cultura occidental llevada adelante especialmente por una gran diversidad de pensadores franceses del siglo XX, entre los que incluye la relación establecida por Barthes entre fotografía y muerte.

[22] Como las obras de Henry Peach Robinson y Oscar Gustav Rejlander, por nombrar dos autores canónicos que, entre las décadas del 1850 y 1870 en Inglaterra, crearon renombrados fotomontajes realistas mediante la combinación artesanal de múltiples negativos obtenidos especialmente para tales fines.

[23] Por ejemplo, aquellas desarrolladas por el fotógrafo estadounidense William H. Mumler, quien, gracias a sus conocimientos técnicos, se dedicó durante las décadas de 1860 y 1870 a realizar retratos de personas junto a espíritus de familiares, aprovechando la gran cantidad de fallecidos en la Guerra Civil de Estados Unidos. Hoy en día sus fotos son reconocidas como falsas, pero circularon ampliamente durante el último cuarto del siglo XIX y fueron comercializadas como objetos de creencia y curiosidades visuales tanto dentro como fuera del movimiento espiritualista.