http://dx.doi.org/10.35659/designis.i28p59-73


# Fotografía contemporánea: la reconfiguración de los modos de representación en el documentalismo / *Contemporary photography: the reconfiguration of the modes of representation in documentalism.*

Leticia Rigat
(pág 59 - pág 73)

En la esfera actual es posible observar cambios en los modos de representación del foto-documentalismo. Consideramos que las transformaciones en las prácticas fotográficas en general y en el documentalismo en particular, se encuentran relacionadas con los debates en torno a su relación con el arte, y los cuestionamientos de la credibilidad de la fotografía hacia fines de la década de 1980 con el surgimiento de las tecnologías digitales y los nuevos medios de comunicación con base en Internet.

Palabras claves: fotografía, documentalismo, tecnologías digitales

Nowadays, we can observe changes in the way of representation of documentary photography.We consider that the transformations in photographic practices, in broad terms, and in documentary photography in particular, are related to the debate about its relationship with art and the questions about photography credibility towards the end of the 1980s, with the emergence of digital technologies and the new media based on the Internet.

Keyword: Photography, documentary, digital technologies

**Leticia Rigat** es Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires, Magister en Estudios Culturales por el CEI de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Docente de Lenguajes 1 de la carrera Licenciatura en Comunicación Social UNR) y becaria posdoctoral del CONICET. E-mail: letirigat@hotmail.com

Este articulo fue referenciado por UNAM el 24/7/2017; UAEM el 11/12/2017 y la UAM el 7/10/2017.

## 1. SOBRE LA FOTOGRAFÍA

Al interrogarnos acerca de los procesos de producción de sentido de la imagen fotográfica, nos encontramos con que si algo ha marcado su estudio y su historia es la continua reevaluación de su estatuto, de sus prácticas y de sus usos sociales. Reflexiones que se han delimitado a partir de ciertas contraposiciones: dispositivo – medio, técnica de registro – medio de expresión, documento –arte, etc.

Los problemas aquí planteados pueden relacionarse con debates que forjaron las teorías sobre lo fotográfico a lo largo del Siglo XX. En este sentido pueden pensarse la discusión sobre cómo establecer la relación entre fotografía y realidad, es decir, la relación entre el signo y el referente; la cuestión del lugar que el conocimiento del funcionamiento del dispositivo técnico ocupa en nuestra interpretación de la imagen; y finalmente el debate sobre los efectos de las tecnologías digitales en las prácticas fotográficas basadas en el soporte químico.

La fotografía apareció en el primer tercio del siglo XIX como resultado de avances en el ámbito de la óptica y la química y el uso, al menos desde el Renacimiento de la cámara oscura para la realización de retratos y paisajes, siguiendo los principios de la perspectiva geométrica lineal. Sin embargo, al hablar sobre fotografía hay que tener en cuenta que esta no nació sólo a partir de una evolución técnica que permitía fijar las imágenes en una sustancia fotosensible, sino también de la necesidad del hombre moderno de 'fijar' la realidad con la ayuda de la técnica.

Por su mecánica de realización y el conocimiento generalizado del funcionamiento del dispositivo fotográfico, la fotografía se ha interpretado durante mucho tiempo como una evidencia, como la retención de un instante y la fijación de la porción de un espacio que queda grabada sobre un material fotosensible a través de la mediación de un sujeto-operador que ha estado ahí y ha registrado el suceso.

La génesis técnica de la imagen fotográfica (Bazin 1945 [2004]) tuvo fuertes repercusiones en el modo en que se pensó a la fotografía, tanto en el debate que surgió en relación a la creación artística como en su aceptación documental. No nos ocuparemos aquí de recordar este debate, lo que sí nos interesa destacar es que desde comienzo de su historia la cuestión sobre el lugar que ocupa el dispositivo fue central en la reflexión sobre lo fotográfico. Desde un comienzo el debate se planteó en torno a si la fotografía sólo podía servir como instrumento capaz de reproducir las apariencias de manera puramente mecánica o si podía ser considerado un auténtico medio de expresión.

No obstante, esta asociación de fotografía y documento ha ido sufriendo revisiones y cuestionamientos a lo largo del Siglo XX. En este sentido, Phillippe Dubois (1990 [2008]) establece cronológicamente tres posiciones que se han dado en torno a este debate a lo largo de la historia de la fotografía. Tomando la Segunda Tricotomía de Charles S. Peirce, la distinción: ícono, símbolo e índice, Dubois diferencia tres formas 'interpretativas' en torno a la relación de la fotografía y la representación de la realidad. La primera es

*la fotografía como espejo de lo real* (el discurso de la mimesis), que corresponde a su valorización en relación a su grado de semejanza con la realidad representada, entre el signo y el referente, es decir, un signo – icónico.

Avanzado el siglo XX se produce progresivamente una crítica a esta concepción 'objetiva' y 'natural'. El debate se originó en torno a los teóricos que intentaban demostrar que sobre la representación fotográfica operaba una codificación, una convencionalidad culturalmente codificada. Lo que se cuestionaba aquí era el discurso de la mímesis y la transparencia, afirmando que la foto es eminentemente codificada (técnica, cultural, sociológica y estéticamente). Este punto de vista corresponde al segundo momento individuado por el autor: *la fotografía como transformación de lo real* (el discurso del código y la reconstrucción), que asocia al símbolo peirceano.

Finalmente, Dubois plantea un tercer momento, el de *la fotografía como huella de lo real* (el discurso del índice y la referencialidad). En tanto que es la luz que emana el referente la que se imprime directamente en la película fotosensible se puede plantear que la fotografía es una huella, un índice en el sentido de Peirce (1897 [1986]), quien ya en el siglo XIX, había reparado en la fotografía como un tipo de signo que mantiene con su referente una relación de contigüidad.

En la Sesión del 17 de Febrero de 1979 en el Collège de France al reflexionar sobre la fotografía, Roland Barthes observaba de que a pesar de que la encontrábamos en todos los niveles de la vida social, no se había desarrollado hasta el momento una teoría de la misma: no era considerada arte (a diferencia del cine) aun cuando había fotos artísticas, ni era incluida dentro de la alta cultura (como la pintura), lo cual lleva a delimitar al autor que lo específico de la fotografía es el *'esto ha sido'*, afirmando con ello la posición realista y constatativa de la imagen. Para Barthes (1980 [2005]), la foto es literalmente una emanación del referente, contrariamente a las imitaciones en la fotografía hay una conjunción de realidad y de pasado, y a partir de ello no puede negarse la existencia del referente. Como podemos observar el 'esto ha sido' de Barthes mantiene una relación directa con la idea de que la imagen fotográfica es un índice en el sentido peirceano. El "esto ha sido" es posible en cuanto la imagen fotográfica mantiene una continuidad física con el objeto que representa, es su huella y la reconocemos como tal por el conocimiento del funcionamiento del dispositivo que la produce.

No obstante, pese a ser uno de los postulados teóricos más citados al hablar sobre fotografía, la teoría de Barthes ha recibido varios cuestionamientos. Este es el caso de Eliseo Verón (1992 [1997]), quien destaca a la fotografía como medio, especificando que la imagen no es un imperio autónomo sino que se halla en dependencias que reglamentan la significación en el seno de la sociedad (haciendo con esto último, referencia a una semiología general que desempeñaría una postura opuesta a la que caracterizó a la deriva estructuralista y el reduccionismo lingüístico). Partiendo desde aquí advierte que el *'haber estado allí'* de Barthes es en realidad una operación de quien observa la fotografía y no una operación contenida en la imagen misma, y que la temporalidad de la fotografía puede neutralizarse e interpretarse más bien como un *'estar allí'* (en el momento actual, articulán-

ISSN impreso 1578-4223. ISSN digital 2462-7259.
Depósito Legal B.3146-2001 Universidad de Rosario (Argentina) Versión electrónica: designisfels.net

dose con modalidades de lo reciente).

A partir de lo anterior Verón afirma que: "el término fotografía que define una técnica y la identificación de un soporte técnico no basta para definir una discursividad social" (Verón, 1992 [1997:56]). Y advierte que Barthes habla de la fotografía en general, sin distinciones y sin especificar tres discursividades fotográficas *a las que en realidad está haciendo referencia*, estas son: la fotografía artística, las fotografías que resultan de la utilización privada de la técnica y la fotografía de reportaje. Destacando, a partir de ello, a la fotografía como medio más que como dispositivo.

Consideramos que la reflexión de Verón da un punto de partida importante para pensar la situación actual de la fotografía, sobre ello volveremos hacia el final. No obstante, la cuestión del dispositivo es esencial para comprender los procesos de reconocimiento de la fotografía como imagen distinta a otras producidas por otros medios de representación. Detengámonos ahora en dos autores cuyas reflexiones pueden considerarse esenciales en el pensamiento sobre la especificidad de la fotografía canónica a partir de su dispositivo de producción: Phillippe Dubois y Jean-Marie Schaeffer.

Precisamente, Dubois (1990 [2008]) plantea que en los fundamentos de la fotografía, la imagen y el acto que las definen son indiscernibles, siendo la fotografía en sus términos, una imagen-acto, poniendo con ello en primer lugar su dimensión pragmática. Asimismo el autor establece una diferencia entre el estudio sobre la fotografía y sobre lo fotográfico, especificando que su reflexión no se basa en un análisis de fotografías (es decir, de la realidad empírica de los mensajes visuales) sino de lo fotográfico como dispositivo teórico. De esta manera plantea que es esencial considerar a la fotografía en relación al dispositivo que la produce, a la idea de traza, de huella.

En este punto, Dubois aproxima el index fotográfico a ciertos signos cuyo sentido depende de la situación de enunciación en la que son utilizados (pronombres o adjetivos demostrativos y algunos adverbios de lugar y de tiempo). Se trataría, en términos del autor de signos cuya semántica está en función de su pragmática, según lo cual su sentido, es indicar, subrayar, mostrar su relación singular con una situación referencial determinada.

Como podemos observar, Dubois se aleja de lo postulado por Verón en cuanto a la significación de la imagen y especifica que se trataría de una designación ontológica que se encuentra en la constitución misma de lo fotográfico. A lo que el autor advierte que la idea de fotografía como index, como la certificación de existencia del referente en un momento y en un lugar determinado no explica el sentido de tal o cual imagen, la fotografía muestra, señala, pero nada nos dice acerca de la significación que hay que atribuir a esa existencia. Tras el proceso de inscripción hay procesos culturales de producción de sentido.

Continuando con esta línea de análisis sobre la indicialidad fotográfica, podemos destacar la teoría de Jean-Marie Schaeffer (1987 [1990]) que analizando la fotografía desde una visión pragmática, ha especificado el aspecto icónico – indicial de la imagen. Retomando la definición de Signo de Peirce, Schaeffer advierte que no debemos olvidar que

la fotografía se constituye mediante la combinación de tres dimensiones: representamen, interpretante y objeto. Por lo cual: el signo (imagen foto) representa algo (su objeto) para alguien (su interpretante) quien hará predominar en el acto receptivo la temporalidad o la espacialidad de la imagen fotográfica. Por lo anterior, en la fotografía, el representamen puede ser o un 'índice icónico' o un 'ícono-indicial', lo cual pone de manifiesto el carácter ambiguo del signo fotográfico que se halla en una tensión constante entre la función indicial y la presencia icónica.

Schaeffer denomina *archè fotográfico* al modo en que se obtiene una fotografía, al que hemos hecho referencia anteriormente. Es precisamente al conocimiento de este *archè* al que adjudica la fuerza auto identificatoria de la fotografía. Es a partir esta noción que podemos agregar que la distancia temporal (la separación entre la recepción visual del ícono y la fijación indicial) en la imagen fotográfica nace del conocimiento y del hecho que sepamos que "el ícono es la retención visual de un instante espacio- temporal *real*, el tiempo fotográfico es [...] el tiempo físico (el momento y la duración) de la formación de la impresión". (Schaeffer.1990).

Casi paralelamente a las reflexiones sobre la especificidad de la fotografía desde su dispositivo de producción de imágenes icónico indiciales y de sus cualidades en cuanto medio, comenzó a anunciarse el advenimiento de las tecnologías digitales, y con ellas profundas modificaciones en la producción, la circulación y la recepción de imágenes. La digitalización prometía la emergencia de nuevos medios con base en Internet, y cambios en los medios masivos. En el transcurso de estas transformaciones cobraron forma los discursos extensionistas que desde distintos ámbitos han ido anunciando *la muerte* de los medios técnico indiciales que caracterizaron la mediatización del siglo XX (Carlón 2012).

En el caso de la fotografía, estos discursos estuvieron intrínsecamente relacionados a las nuevas tecnologías, que iban poniendo en tela de juicio el estatuto de la fotografía como aquella representación garante de verdad. Con el proceso de digitalización el dispositivo fotográfico se vio modificado, por lo cual la reflexión pasó de considerar a una imagen analógica basada en materias foto-sensibles y procesos físico-químicos a una imagen digital constituida por impulsos electrónicos que se traducen en claves numéricas; de un tipo de imagen continua a una imagen discontinua.

Es posible observar que en los estudios actuales se tiende a pensar en los cambios a partir de dicotomías u oposiciones, como la contraposición de la fotografía analógica (como espejo de la realidad) frente a la imagen digital, en la que se retoma el debate entre imagen huella (como índice de lo que representa), una mímesis perfecta de la realidad y el carácter convencional y codificado de la fotografía. Estas oposiciones que caracterizaron el pensamiento en torno a lo fotográfico son (re)actualizadas hoy en la polarización: fotografía / imagen digital.

Con los cambios en el dispositivo se anunció la muerte de la fotografía y la llegada de una nueva Era, la de la post-fotografía, a partir de la cual se afirmaba que se caería el *velo* a través del cual se creyó en la representación fiel de lo real. En relación a esto, Mitchell

ISSN impreso 1578-4223. ISSN digital 2462-7259.
Depósito Legal B.3146-2001 Universidad de Rosario (Argentina) Versión electrónica: designisfels.net

(1992) afirmaba que una falsa inocencia había pasado, debíamos olvidar las distinciones entre imaginario y real. En relación a ello, el autor agrega que la imagen digital se adapta oportunamente a los proyectos de la era posmoderna, en la que se cuestionaba la primacía del mundo material sobre la imagen, y la propia existencia del mundo real: *es el mundo de la simulación y de los simulacros* (Baudrillard 1983 [2001]), erosión del principio de realidad: *tecnosfera post-real,* la denomina Robins (1997).

En un sentido similar, Joan Fontcuberta afirma que hay que abandonar la idea arraigada en la sociedad - desde su invención- de que la fotografía es el resultado de un automatismo natural y de que puede <copiar la naturaleza con la máxima precisión y fidelidad sin dependencia de las habilidades de quien la realiza>. Especifica así que es necesario abandonar la idea de que el procedimiento fotográfico es *natural*, *automático*, *espontáneo*, carente de filtros culturales e ideológicos, pues detrás de esa supuesta transparencia se esconde todo el *dispositivo* que hace que interpretemos la fotografía desde el lugar de la transparencia.

Nos advierte de esta manera que a partir de los años 80 del siglo pasado "en las artes visuales se ha acentuado la problematización de lo real en una dinámica que nos arrastra efectivamente a una profunda crisis de verdad" (Fontcuberta 1997 [2007: 15]). Así, los valores de lo documental (registro, verdad, memoria, archivo, identidad, etc.) que acompañaron a la fotografía durante los siglos XIX y XX van camino a la virtualidad en el siglo XXI con la fotografía digital, esto supone un cambio de naturaleza (que está relacionado, a su vez, a los cambios en la cultura, la sociedad, la política, y la economía):

> "La fotografía argéntica aporta la imagen de la sociedad industrial y funciona con los mismos protocolos que el resto de la producción que tenía lugar en su seno. La materialidad de la fotografía argéntica atañe al universo de la química, al desarrollo del acero y del ferrocarril, al maquinismo y a la expansión colonial incentivada por la economía capitalista. En cambio, la fotografía digital es consecuencia de una economía que privilegia la información como mercancía, los capitales opacos y las transacciones telemáticas invisibles [...] Responde a un mundo acelerado, a la supremacía de la velocidad vertiginosa y a los requerimientos de la inmediatez y globalidad" (Fontcuberta 2012: 12).

A lo anterior agrega que la fotografía digital se inscribe en una segunda realidad o realidad de ficción, y supone un proceso progresivo de desmaterialización -la impresión de la imagen ya no es un requisito de existencia- el actual soporte de la fotografía es la pantalla y los programas de tratamiento para visualizarla, por lo tanto siempre está retocada o procesada: *es una espiral de mutaciones*.

Sumado a lo anterior, y en cuanto a los usos de la fotografía, Fontcuberta afirma que a partir de la digitalización, lo que comienza a quebrarse es el vínculo entre fotografía y memoria, las fotos ya no sirven para almacenar recuerdos, ni se crean para ser guardadas, sino que sirven como extensiones de las vivencias, que se transmiten, se comparten y desaparecen, mentalmente y/o físicamente, las fotografías hoy son una parte sustancial del acontecimiento, no ya su registro.

A partir de estas etapas en el pensamiento en torno a la fotografía nos proponemos reflexionar sobre el foto documentalismo, considerando cómo dichas concepciones en torno a las imágenes van motivando diferentes modos de representación.

## DOCUMENTALISMO FOTOGRÁFICO.

Específicamente hablando del caso de la fotografía es posible diferenciar algunos momentos (o etapas) en cuanto al pensamiento sobre la fotografía en general y al foto documentalismo en particular a lo largo del siglo XX y principios del XXI, etapas que podemos nombrar como: moderna – posmoderna – contemporánea.

En primer lugar, por su génesis técnica la imagen fotográfica estuvo desde el principio unida a la idea de registro directo de lo real, es decir, sin la intervención directa de la mano del hombre. Desde esta perspectiva, la fotografía era recibida como una evidencia de los acontecimientos (unida esta idea a la mediación de un dispositivo técnico indicial y a una serie de instituciones y disciplinas que la adoptaron entre sus prácticas). Podríamos decir en base a esto que antes de la utilización del término documental (en relación con una modalidad discursiva), la fotografía estuvo unida al concepto de Documento: como imagen popular (retratos), uso estatal (identificación), registro de los cambios por los procesos de modernización y modos de observación en la ciencia.

El desarrollo de la categoría documental, relacionada a las imágenes fotográficas que reúnan determinadas condiciones y en base a ciertas dualidades, es un fenómeno del siglo XX relacionado a dicho campo discursivo y la emergencia de los medios de comunicación masiva.

La práctica documental surge en las primeras décadas del siglo XX, se trató de la conformación de una modalidad discursiva en torno a una serie de oposiciones y presupuestos, que dieron lugar a la clasificación de un tipo de imágenes que buscaba diferenciarse de las ficciones, en base a lo cual la representación de la realidad social debe realizarse a partir del registro directo y prescindiendo de intervenciones. Un punto crucial que se relaciona con la presencia de un dispositivo técnico de registro a partir del cual la imagen es interpretada como la inscripción de lo real en un material fotosensible.

Esto corresponde a nuestro primer momento individuado como Moderno, en el que se establecieron algunas constantes que permiten delimitar ciertos parámetros de cómo debe ser una fotografía documental. En primer lugar, la idea de la existencia de un referente real, en el que el autor no intervino en su representación (excepto en lo que refiere a selección, adaptación a las condiciones de exposición y encuadre), recibida desde la idea de autenticidad y en relación con el conocimiento de lo que es una imagen fotográfica (mediación de un dispositivo técnico).

En segundo lugar, la preeminencia de un determinado modo de representación: técnica y estilo realista en la búsqueda de crear un efecto-verdad (de tal manera que el referente se muestre como verificable y observable, diferente a la ficción en la que se

ISSN impreso 1578-4223. ISSN digital 2462-7259.
Depósito Legal B.3146-2001 Universidad de Rosario (Argentina) Versión electrónica: designisfels.net

impone la verosimilitud) a través de fotografía directa y sin intervenciones. En cuanto a los modos de representación se establece el canon del registro directo con recursos formales como: nitidez, frontalidad, encuadre simple (fotografía llana y exacta) y la idea de neutralidad[1].

Y finalmente la importancia atribuida a la cuestión de lo social, centrando la mirada en el registro de situaciones de desigualdad, pobreza, injusticia: de todo aquello que iba quedando por fuera de los márgenes de la modernización (la contracara de lo que fue la documentación hacia fines del siglo XIX y principios del XX).

Tras la Segunda Guerra Mundial, en el arte se radicaliza el discurso moderno que planteaba su autonomía respecto a otras esferas de la praxis humana. En este contexto en el foto documentalismo es posible observar un giro del enfoque social a una fotografía de corte humanista (donde se prioriza el retrato y el hombre como centro de atención) alejándose progresivamente de la función social de cambio a los valores universales, la subjetividad y la representación de grupos sociales específicos considerados como 'desviados sociales' (una idea de contra retrato que dominó principalmente la escuela neoyorquina).

No obstante, a partir de los años 1960 y principalmente en la década de 1970, se produce un giro en torno al pensamiento de la fotografía y la representación en general, unida a una crítica hacia las concepciones modernas. En el arte esto se dio en lo que se conoce como el *debate posmoderno de la fotografía*, en los que se cuestionaban los pilares sobre los que se habían desarrollado las prácticas fotográficas, principalmente en las últimas décadas con el auge del modernismo.

En torno a esto, Jorge Ribalta (2004) delimita algunos aspectos que pueden considerarse comunes a la práctica posmoderna de la fotografía, retomemos dos. El primero es la búsqueda de alternativas al *formalismo institucionalizado tardo moderno*, en el que se legitimaba un arte despolitizado, a través del vínculo con la vanguardia histórica y con sus intentos de reconstrucción o neo-vanguardia de los '60. El segundo es la reacción al contexto geopolítico de fines de los '70 y la década del '80, una toma de postura que buscaba combatir y contrarrestar los efectos de la ola neoconservadora en la esfera cultural, y una forma de resistencia al neoliberalismo, que dio lugar a movimientos culturales de reivindicación identitaria, sobre la crisis del sida y contra la censura.

Pese a los rasgos comunes que compartían, las diferencias de las prácticas fotográficas pueden hacerse notar en la materialización de las producciones en tanto aparecen: 1) combinaciones de imágenes y textos, 2) imágenes en series o secuencias, 3) apropiación de imágenes de otros o de los grandes medios de masas, 4) la referencia y crítica a los estereotipos mediáticos, y 5) combinación de registro directo y puesta en escena (tanto en las imágenes de arte como en las documentales). Usos que se manifestaban como una crítica al *realismo fotográfico* y al *canon moderno* (en el que se reprimían las ficciones y escenificaciones) para poner de manifiesto que la producción, circulación y recepción de las imágenes responde a una elaboración cultural compleja.

En cuanto al documental, hay una revalorización del documental social y una crítica al documentalismo de corte humanista, buscando recuperar algunas tradiciones que habían quedado relegadas: como el documental reformista o las prácticas vinculadas a movimientos sociales. Se intentaba así, revitalizar el papel histórico-político del documental, para devolverle su dimensión social de cambio, y promover un arte representativo crítico que permita la comprensión del mundo social y develar cómo las imágenes contribuyen a dar forma a qué es lo real y qué es lo normal (un desplazamiento de los significados culturales en torno a los trabajadores, la sexualidad, el género, la militancia, etc.).

Muchas de las cuestiones abiertas en el debate posmoderno de la fotografía pueden pensarse como puntos iniciales de un gran número de transformaciones en los modos de representación que hoy podemos ver en las prácticas fotográficas contemporáneas. En efecto, en la actualidad pueden observarse cambios en los modos de representación en el documentalismo, en los que ya no se observa únicamente el registro directo, sino la intervención del autor (ya sea en el nivel de lo representado y/o en el nivel de la representación[2]) que rompe con el binomio documental / ficción que sirvió para el establecimiento del documental como modalidad discursiva.

Una modalidad que podríamos denominar *Foto documentalismo Contemporáneo* y se caracterizaría principalmente por la intervención manifiesta del autor. Las imágenes se presentan con escenas construidas, inscripción de los autores, textos, elementos colocados ex profeso junto a los retratados o en la escena, la (re) utilización de imágenes de otros fotógrafos y /o obtenidas en otros contextos o para otros usos sociales de la imagen (como el álbum familiar, imágenes de archivo, imágenes oficiales, etc.), y la utilización de la primera persona (autobiografía).

Se trataría de la emergencia de nuevas formas de representación, que no vienen a anular a las anteriores (aun hoy vemos aparecer obras documentales clásicas cuyo valor es indiscutibles), y que consideramos que están en estrecha relación a los cambios: en el pensamiento sobre lo fotográfico; en el arte (con la pérdida de su especificidad); el advenimiento de lo digital (con las profundas transformaciones que se dieron en el dispositivo y las prácticas fotográficas); y la emergencia de Nuevos Medios de Comunicación con base en Internet (y los cambios que estos trajeron a la sociedad).

Los cuestionamientos a los modos de representación establecidos en la modernidad que se dieron en los años 60 y 70, ponían a la fotografía (a sus características intrínsecas) en primer lugar para cuestionar la autonomía del arte y el contexto sociopolítico, con lo que se buscaba desmitificar a la representación, desnaturalizar ciertos significados y formas en las que se representa y con ello se construyen determinados significados sociales.

Toda una serie de rupturas que sientan las bases del Arte Contemporáneo, un arte poshistórico (Danto 2009) un arte después de la era del arte, en el que éste se libera de los aprioris dando lugar a un conjunto de prácticas que caracterizan la contemporaneidad. O como plantea Terry Smith (2012) la posmodernidad considerada como un momento de transición que supuso un cambio de conciencia y de referencia en torno a las imágenes y a cómo nos relacionamos con ellas.

Cuestiones que en las prácticas fotográficas proponían una revisión de las concepciones en torno a la relación de la fotografía con lo real (tanto en el arte como en el documentalismo), que tomó un nuevo rumbo en los años 1990 con el advenimiento de las tecnologías digitales y que en las primeras décadas del siglo XXI alcanzó su fase más crítica con el surgimiento de los Nuevos Medios de Comunicación con base en Internet, que generaban profundos cambios en los procesos de producción, circulación y recepción de las imágenes, y con ello a los cánones establecidos sobre los modos de representación.

### 3. REFLEXIONES FINALES

En el presente trabajo nos propusimos reflexionar sobre el documentalismo fotográfico, buscando caracterizar la modalidad contemporánea, refiriéndonos a lo contemporáneo no como una categoría meramente temporal, según la cual, todo lo realizado en el momento presente es contemporáneo, sino indagando sobre posibles formas de pensar el momento actual y la redefinición en los modos de representación en el foto documentalismo.

En efecto, en la actualidad pueden reconocerse cambios en los modos de representación en los que ya no se observa únicamente el registro directo (que definió el estilo de las representaciones en el siglo XX) sino la intervención del autor (ya sea sobre la escena o sobre la imagen) que rompe con los binomios que sirvieron para el establecimiento del documental como modalidad discursiva en las primeras décadas del siglo XX.

Podemos ubicar en los años 60 y 70 el comienzo de estas transformaciones, con la emergencia del debate posmoderno de la fotografía, que acompañó un profundo cuestionamiento sobre los fundamentos mismos del arte, de los discursos que sostenían su autonomía respecto a otras esferas de la praxis social y que había resurgido con fuerza tras la Segunda Guerra Mundial.

Como hemos visto, dichas prácticas posmodernas pueden ser vistas también como una respuesta crítica al contexto sociopolítico de la época frente a las políticas neoconservadoras en el contexto de la Guerra Fría y el avance del neoliberalismo, dando lugar a movimientos culturales que buscan desnaturalizar ciertos significados y formas en que se representan y con ello se construyen determinados significados en torno a la naturaleza humana.

En este contexto se abogó por la revitalización de la práctica documental como un medio para la transformación social, en la que se incluía la puesta en escena, las imágenes en secuencia, y la articulación con el texto. Una serie de transformaciones que se dan en la posmodernidad y que sientan las bases del Arte Contemporáneo, y podríamos agregar del Documental Contemporáneo).

Cuestiones que proponen una revisión de las concepciones en torno a la fotografía, y que alcanzaron su fase más crítica con el advenimiento de lo digital, y de los cuestionamientos a la credibilidad de la fotografía, a partir de un nuevo saber que viene a sumarse a

los anteriores (saber del mundo y saber del *archê*) sobre las posibilidades de crear imágenes por ordenador y las múltiples opciones de manipulación de la fotografía. Sabemos que en la fotografía analógica las posibilidades de edición y de manipulación ya eran posibles, pero se relegaban al ámbito especializado. Dichas posibilidades vienen hoy a acrecentarse con los programas de edición, y lo que resulta crucial en este punto es que los mismos dispositivos traen en sus sistemas aplicaciones que posibilitan dicha transformación de la imagen, a partir de las que los usuarios pueden manipular sus fotos de manera sencilla utilizando ciertas opciones que le proporciona el artefacto.

En efecto, con el proceso de digitalización las ideas en torno a lo fotográfico se vieron profundamente modificadas, por los cambios a los que advenía el dispositivo fotográfico, que como hemos visto ha sido un punto central en cuanto a las concepciones de la imagen y los usos sociales de la fotografía. Con la llegada de lo digital la reflexión pasó de pensar una imagen analógica continua basada en materiales fotosensibles y procesos fotoquímicos, a considerar una imagen digital discontinua formada a partir de códigos binarios.

Cambios que deben ser considerados más allá de lo tecnológico, a nivel cultural que alcanza nuevas formas de pensar el mundo, las representaciones, el conocimiento, etc. Lo que han cambiado son los modos de vida: con nuevas relaciones con el espacio y el tiempo (donde las distancias parecen acortarse y el presente se impone como categoría temporal por excelencia), nuevos sujetos productores de mensajes interrelacionados, nuevas formas de acceso a la información, nuevas maneras de configuración de lo privado y lo público (y hasta de lo íntimo), etcétera.

Transformaciones profundas en la sociedad y en las formas en las que se construye el sentido, y con ello nuestra relación con las imágenes, relación que ya no puede entenderse a través de binarismos como en la modernidad, y que en fotografía se relacionó con la necesidad del registro directo como forma de eternizar lo que deviene muerto, en una época marcada por la importancia del futuro.

Aquel ideal moderno que buscaba capturar lo que nos rodea a partir de artefactos técnicos va cediendo a nuevas configuraciones. En la últimas décadas esa idea de lo real comenzó a tener grietas, fisuras generadas por las ideas de artificio y construcción, con lo que se buscaba poner de manifiesto esa dimensión de representación, de artificial que tienen las imágenes a través de una serie de estrategias como la serialidad, el texto, la intervención, el montaje y la puesta en escena. Surge con fuerza lo autobiográfico, articulando la primera persona y rompiendo con el uso generalizado de la tercera persona como forma ideal del registro a través de la mediación de un dispositivo técnico indicial.

Nacida de la conjunción de los avances de la óptica y de la química, que la dotaron de dos valores respectivos, lo icónico y lo indicial, las nuevas formas del dispositivo eliminan su parte química y con ello se pone en duda su cualidad indicial. Esta problemática nos lleva a replantear nuevamente el estatuto de la imagen fotográfica, donde parecería persistir más que nunca su carácter icónico (es decir su grado de semejanza con lo que representa), donde cada vez se habla más de su aspecto simbólico, y la indicialidad entra

ISSN impreso 1578-4223. ISSN digital 2462-7259.
Depósito Legal B.3146-2001 Universidad de Rosario (Argentina) Versión electrónica: designisfels.net

en el centro del debate a partir de ser negada o desplazada al acto de producción, y a la presencia del autor.

Consideramos necesario analizar los cambios en la fotografía y en sus prácticas sociales en relación a las modificaciones generales en las mediatizaciones actuales y en las transformaciones que todo esto supone en los modos de vida en la actualidad. Los cambios se dan profundamente tanto en la producción, la circulación y la recepción.

Con los nuevos medios de comunicación se acorta la distancia temporal entre los flujos perceptivos, lo que se ve modificado principalmente es el modo y el tiempo en que dichas imágenes comienzan a circular, y con ello la 'intencionalidad' del acto fotográfico, ya no se trata de un registro para hacer perdurar lo que desaparece sino la instancia presente de participación, y con ello nos referimos no sólo a las imágenes creadas con fines periodísticos o de actualidad pública –imágenes que antaño hacían circular sólo los medios masivos- sino que ahora se reconfigura la participación de los sujetos, cuyas imágenes circulan en los nuevos medios. Hay una nueva concepción de lo público y lo privado, de los discursos sociales, donde los usuarios se transforman en productores de mensajes y resignifican los discursos de los medios masivos, como así también estos se hacen eco y reutilizan los de los usuario[3].

Por otra parte, hay autores que ante la problemática contemporánea han comenzado a subrayar otro aspecto de la indicialidad fotográfica, por ejemplo David Green y Joanna Lowry (2007) advierten que las fotografías no son indiciales únicamente por ser el registro de un instante y la extensión del espacio a través de la luz, sino que su indicialidad consiste también en el acto mismo de fotografiar. Recordemos que esta cuestión ya había sido señalada por Dubois al especificar que la imagen foto es del orden de lo performativo, tanto en la acepción lingüística de la palabra (cuando decir es hacer) como en su significación artística (la performance). Desde esta concepción, el acto fotográfico puede pensarse como una forma de designación de lo real a través de la imagen más que su representación. La indicialidad en este caso estaría determinada por <el modo de aludir al hecho de su propia inscripción>, como un gesto performativo que apunta hacia el suceso[4].

Hoy advenimos a un cambio de paradigma, ya no se fotografía para perpetuar lo que desaparece, sino que las nuevas formas de circulación y construcción del sentido a partir de los nuevos medios de comunicación nos llevan cada vez más a fotografiar para como una forma de participación y de instantaneidad, en la gran red los discursos y las imágenes se comparten aquí y ahora; un nuevo rasgo de contemporaneidad que nos empuja a un presente constante en el que todos podemos dejar la huella, articular las imágenes con modalidades de lo reciente, tal como señalaba Eliseo Verón.

Los lenguajes o los modos de representación sufren modificaciones con el paso del registro directo de lo real (asociado a un determinado pensamiento sobre lo fotográfico) dando lugar a otro modo de representación caracterizado por la intervención, la recontextualización de imágenes, y el montaje; lo que viene a poner de manifiesto no tanto a un cambio tecnológico de los dispositivos utilizados sino principalmente un cambio de pensamiento en torno a la fotografía y su relación con lo que representa.

En los casos del documentalismo contemporáneo, puede observarse una reconsideración y resignificación de los lenguajes fotográficos en tanto se busca desnaturalizar ciertas formas de representación y se comienza a resignificar ciertas prácticas fotográficas: álbum familiar, archivos policiales, fotografía médica, prácticas etnográficas, etc. Una intervención que más que una distancia con lo real puede pensarse como un distanciamiento con el realismo.

El documentalismo en su modalidad contemporánea, aun cuando introducen elementos ficcionales en la representación, no pierden su componente documental en cuanto a la producción de conocimiento, enunciados que parten del presupuesto de que el enunciador dice la verdad y es capaz de constatar dicho acontecimiento, y un hecho o referente que se supone representado de acuerdo a lo que es.

Cambios en los modos de representación en el documental (y en la fotografía en general podríamos decir) que se profundizan con fuerza a partir de la década de 1990 y en cuyas prácticas podemos ver muchas características del arte, produciendo una redefinición del binomio documental-ficción. Una redefinición de los lenguajes que nos llevan a pensar a la fotografía por fuera de los axiomas que hacían de ella un espejo de lo real. Formas que no rompen con lo real en cuanto a su diferencia con lo imaginario sino con las formas en las que históricamente se buscó representarlo.

En la actualidad este binomio es redefinido a partir de poner en evidencia el carácter de 'constructo de los documentales', poniendo de manifiesto el rol del documentalista en dichas construcciones, su intervención en los acontecimientos y/o en una reflexión sobre la construcción misma de las imágenes. Una intervención que introduce lo ficcional y que no implica que todo está registrado como 'verdadero', sino que a través de la intervención introducen la carga del testimonio, no ya desde la despersonalización a la que aspiraba el documental moderno, sino desde la propia marca en la escena que indica, señala, propone lecturas y relecturas de otros contextos, resignifica otros discursos y otras modalidades de dichos discursos, reutiliza imágenes de otros, fotografías que le son dadas, y las resignifican en un nuevo contexto, el presente. Un presente marcado por el pasado, y un pasado que es revisitado desde sus ecos en el momento actual, estableciendo nuevas relaciones.

La inclusión de dichas estrategias en el foto documentalismo contemporáneo pueden relacionarse a la intervención manifiesta de los autores, pero no ya como una búsqueda de aproximar a la fotografía al campo del arte sino como la inscripción de la propia interpretación de los hechos, un giro hacia la autorreferencialidad, a partir de lo cual la fotografía se va convirtiendo en una representación / interpretación de los real (Ledo, 1998).

**NOTAS**

1. Surgen en este contexto la Nueva Objetividad, la Candid Photo, la Street Photo, entre otras, a partir de la idea de observación sin participación: tomas urbanas y de personajes anónimos, donde la cámara pasa desapercibida y la imagen parece sacada de lo vivo. En el caso de la inclusión de la fotografía al arte, es posible ver que también hay una valorización del medio fotográfico en su especificidad técnica y sin intervención como una forma de hacer entrar a la fotografía al *movimiento moderno*.

ISSN impreso 1578-4223. ISSN digital 2462-7259.
Depósito Legal B.3146-2001 Universidad de Rosario (Argentina) Versión electrónica: designisfels.net

2. Diferencia que establece Metz (1974) en "Ficciones de teatro, ficciones de cine" en donde afirma: "En la base de toda ficción está la relación dialéctica entre una instancia real y una instancia imaginaria, dedicada la primera a imitar a la segunda: hay representación, que incluye materiales y actores reales, y hay lo representado, que incluye propiamente lo ficcional".
3. Para un análisis en profundidad de la reconfiguración de estas instancias discursivas 'ascendentes' y descendentes' son interesantes los análisis de Mario Carlón sobre la televisación de la votación en el Senado argentino por el matrimonio igualitario, en donde los medios adquirieron diferentes estrategias enunciativas haciendo públicos los comentarios de los usuarios de las redes (Carlón, 2012). Sobre esto Carlón (2015) advierte: "Estos medios son distintos de los masivos que establecían una dirección comunicativa desde 'arriba hacia abajo', *descendente*, y construían a todos en públicos, audiencias, etcétera. Son multidimensionales: habilitan el desarrollo de comunicaciones *horizontales* entre internautas semejantes. Y, por sobre todo, *ascendentes*, porque les permiten a quienes no podían hacerlo, *amateurs* excluidos de la circulación discursiva, publicar, comentar, compartir, apropiarse de discursos *mainstream*, difundirlos, burlarse de ellos, etcétera. Es decir, formar parte de la nueva arena comunicacional. Y sus discursos no son todos iguales: su diversidad es amplia y las redes de comunicación en las que participan complejas" (Carlón, 2015: 45).
4. Para plantear esta segunda forma de indicialidad parten de la teoría del discurso de Austin (1955) elaborada a mediados de los años '50 en los que se centra en el análisis de ciertos actos del lenguaje que no pueden explicarse mediante teorías del lenguaje que centran su análisis en frases conocidas como 'constatativas' (frases que parecerían describir un acontecimiento o un hecho). Los fenómenos lingüísticos que le interesan a Austin –a los que denominó performativos- podrían interpretarse como acciones, por lo tanto, más allá de nuestras formas de utilizar el lenguaje para transmitir información o hacer afirmaciones sobre el mundo, también lo usamos para hacer cosas, tal como ocurre cuando hacemos preguntas o promesas, damos órdenes, pedimos disculpas. Estas ideas produjeron cambios profundos en las teorías sobre la naturaleza del lenguaje y en la lingüística en la segunda mitad del siglo pasado. A partir de ellas Green y Lowry plantean que existe un paralelismo en cómo pensamos a la fotografía como un tipo de constatación que parece describir un suceso, pero que más allá de la idea de inscripción constatativa de lo real, la fotografía puede entenderse como una señal, una designación de lo real.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**Barthes, R.** (1980 [2005]) *La cámara lúcida*, Buenos Aires: Paidós.
**Baudrillard, J.** (1983 [2001]) "La precisión de los simulacros" en Wallis, B. (Ed.) (2001) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.
**Bazin, A.** (1945 [2004]) "Ontología de la imagen fotográfica" en ¿Qué es el cine? Madrid: Rialp.
**Carlón, M. y Scolari, C.** (Eds) (2012) *Colaborarte. Medios y artes en la era de la producción colaborativa*, Buenos Aires: La Crujía.
**Carlón, M.** (2015) "Registrar, subir, compartir. Prácticas fotográficas en la era contemporánea" en *Actas V Simposio Internacional de Estética: estética, medios y subjetividades*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica.
— (2012) "En el ojo de la convergencia. Los discursos de los usuarios de Facebook durante la transmisión televisiva de la votación de la ley de matrimonio igualitario" Carlón, Mario y Fausto Neto, Antonio (Comp.) (2012) *La Política de los internautas*. Buenos Aires: La Crujía.
**Danto, A.** (1997 [2009]) *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.
**Dubois, P.** (1990 [2008]) *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca.
**Fontcuberta, J.** (1997 [2007]) *El Beso de Judas. Fotografía y Verdad.* Barcelona: Gustavo Gili.
— (2012) *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo

Gili.
**Green, D.** (Ed.) (2007) *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili.
**Ledo, M.** (1998) *Documentalismo Fotográfico. Éxodo e identidad*. Madrid: Cátedra.
**Metz, C.** (1974 [2001) *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
**Mitchell, W.** (1992) *The reconfigured eyes: visual truth in the post-photographic era*. Cambridge: Mass Mit Press.
**Peirce, C.** (1897 [1986]) *La ciencia semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
**Ribalta, J. (Ed.)** (2004) *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
**Robins, K.** (1997) "¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?" en Lister, M. (Comp.) *La imagen fotográfica en La cultura digital*. Barcelona: Paidós.
**Schaeffer, J.M.** (1987 [1990]) La *Imagen precaria: del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
**Smith, T.** (2012) ¿Qué es el arte contemporáneo? Buenos Aires: Siglo XXI.
**Verón, E.** (1997 [1992]) "De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía" en *Espacios públicos en imágenes*, Veyrat-Masson, I. y Dayan, D. (Ed.), Barcelona: Gedisa.

Atribución-NoComercial-CompartirIgual
CC BY-NC-SA

ISSN impreso 1578-4223. ISSN digital 2462-7259.
Depósito Legal B.3146-2001 Universidad de Rosario (Argentina) Versión electrónica: designisfels.net