

# **Fotodocumentalismo Contemporáneo: del registro directo a la intervención del autor.**

Leticia Rigat.

Cita:

Leticia Rigat (2017). *Fotodocumentalismo Contemporáneo: del registro directo a la intervención del autor. XII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-022/1>

Título de la ponencia:

**Fotodocumentalismo Contemporáneo: del registro directo a la intervención del autor**

Autora: Leticia Rigat

Eje Temático: 1. Cultura, significación, comunicación.

Nombre de la mesa: Fotografía, sociología y ciencias sociales.

Institución de pertenencia: Facultad de Ciencia Política y RR.II. Universidad Nacional de Rosario / CONICET.

E-mail: [letirigat@hotmail.com](mailto:letirigat@hotmail.com)

Resumen:

El surgimiento de las tecnologías digitales y su impacto sobre las prácticas fotográficas basadas en el soporte químico, despertó el debate en torno a la credibilidad de la imagen fotográfica y del género documental como representación fiel de lo real. Un problema que se relaciona por un lado con el advenimiento de los Nuevos Medios de comunicación con base en Internet, que dan lugar a nuevas prácticas sociales; y por el otro, con los cambios en otras esferas de la praxis humana, como el caso del arte y la pérdida de su especificidad, que nos llevan a revisar las categorías analíticas que sirvieron para el estudio de la fotografía.

En este sentido, nos proponemos reflexionar sobre los modos de representación en el fotodocumentalismo actual, en el que puede observarse un cambio en el estilo del registro directo (que caracterizó a las producciones del siglo XX) hacia la intervención manifiesta del autor. Un estilo al que podemos denominar Contemporáneo y que se caracterizaría por la introducción de elementos ‘ficcional’ en el nivel de la representación o/y de lo representado, que ponen de manifiesto la presencia del autor y a los acontecimientos como representación / interpretación de lo real.

Palabras claves:

Fotografía – Documentalismo – Contemporáneo

## Introducción

En el presente trabajo comentaremos en rasgos generales algunas reflexiones que desarrollamos en el marco de la tesis para el Doctorado en Ciencias Sociales (UBA), en torno a los cambios en los modos de representación en el fotodocumentalismo en la actualidad, titulada: “Fotodocumentalismo contemporáneo: del registro directo a la intervención del autor en la fotografía argentina actual”.

La práctica documental surge en las primeras décadas del siglo XX, suele haber un cierto consenso en considerar que el término fue acuñado por el crítico cinematográfico John Grierson en la década de 1920 para caracterizar una formación discursiva que buscaba diferenciarse de las ficciones y las vistas de actualidades de la época. Desde aquel momento inicial, el documental se fue consolidando progresivamente como un sistema de referencias para los productores y un marco de expectativas para los espectadores, en base a ciertos presupuestos.

En primer lugar, la clasificación de un tipo de imágenes en oposición a las ficciones, a partir de lo cual la representación de la realidad social debe realizarse a partir del registro directo del acontecimiento y prescindiendo de mediaciones. Un punto crucial que se relaciona con la presencia de un dispositivo técnico de producción de imágenes (icónico-indiciales), y el conocimiento de su funcionamiento, al que Jean-Marie Schaeffer (1990) denomina saber del archè, y a partir del cual la imagen es interpretada como la inscripción de lo real en un material foto-sensible. En el caso del documental se presupone que la realidad pre-existente coincide con el mundo registrado por la imagen, un efecto reforzado por el estilo realista de representación, que ha ido variando según diferentes modalidades en las que a veces se ha buscado reivindicar una absoluta neutralidad, y otras veces en cambio poner de manifiesto el rol del documentalista en el registro de los acontecimientos y/o el nivel de la representación.

En cuanto a la definición del documental, Gustavo Aprea (2015) distingue dos grandes posturas: una que considera al documental como un género autónomo, y otra que por el contrario lo caracteriza como un conjunto complejo. Esta última implica pensar la producción, la circulación y el reconocimiento<sup>1</sup> de la imagen como un proceso de producción de sentido que se estructura a partir de un efecto documentalizante, a partir del cual, ciertos aspectos ficcionales pueden ser adaptados y resignificados al documental.

---

<sup>1</sup> Verón, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa, 1998.

Esta última concepción nos permite reflexionar sobre el documentalismo en la etapa actual, en el que es posible observar cambios en los modos de representación a partir del surgimiento de obras cuyas imágenes no son creadas a partir del registro directo del acontecimiento (un estilo que caracterizó las producciones en el siglo XX) sino en la construcción de testimonios visuales que introducen elementos ficcionales, ya sea en el nivel de lo representado y/o en el nivel de la representación<sup>2</sup>, produciendo una dimensión crítica sobre determinados contextos o problemáticas sociales, a partir de la intervención manifiesta del realizador<sup>3</sup>.

A fin de reflexionar sobre dichas transformaciones en los modos de representación resulta importante considerar algunas cuestiones. En primer lugar, el surgimiento de las nuevas tecnologías digitales y su impacto sobre las prácticas fotográficas basadas en el soporte químico, que despertó el debate en torno a la credibilidad de la imagen fotográfica y del propio documentalismo como género. En efecto, ya desde los años 1990, algunos teóricos comenzaron a anunciar ‘la muerte de la fotografía’ y que estábamos entrando en la era de la posfotografía<sup>4</sup>. Muchos de estos argumentos se sostenían afirmando que la producción de imágenes por ordenador y la digitalización de los dispositivos venían a anular el estatuto de la fotografía como *representación fiel de la realidad*. En segundo lugar y en un marco más general, el problema aquí planteado se relaciona con las profundas transformaciones por las que atraviesan los Medios Masivos que caracterizaron el siglo XX a partir del advenimiento de los Nuevos Medios con base en Internet, y los cambios en otras esferas de la praxis humana, como el arte (y la pérdida de su especificidad), que nos llevan a revisar las categorías analíticas que sirvieron al estudio de los lenguajes. Veamos ahora cómo podemos pensar estas cuestiones en lo que respecta a la imagen fotográfica y al fotodocumentalismo.

---

<sup>2</sup> Distinción tomada de Metz, Christian *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós, (2001 [1974]).

<sup>3</sup> En los últimos años, en los estudios cinematográficos distintos autores han comenzado a señalar un cambio en el estilo documental que tiende cada vez más a poner en evidencia la presencia y la intervención del realizador, estableciendo el giro de la primera persona como la característica principal del documental cinematográfico contemporáneo. Entre estos debates encontramos a Raúl Beceyro, Rafael Filippelli, Hernán Hevia, Martín Kohan, Jorge Myers, David Oubiña, Santiago Palavecino, Beatriz Sarlo, Silvia Schwarzböck, Graciela Silvestri y Emilio Bernini. Dichos autores participaron en el año 2004 en un debate que organizó la Revista Punto de Vista en donde se abarcaron tópicos formales y estéticos generales, y el papel crucial que toma la primera persona en las tendencias actuales del documental. La síntesis de dicho debate fue publicada por Sarlo en el N° 81 (abril 2005) y el N° 82 (Agosto, 2005) bajo los títulos: “Cine documental. El realismo en Cuestión” y “Cine Documental: primera persona”, respectivamente. No obstante, no parece suceder lo mismo en el caso de la fotografía, en donde la mayoría de los análisis se centran en el estudio de la fotografía en relación a sus prácticas y sus usos, pero no sobre los modos de representación (aún cuando en este trabajo consideramos que ambos abordajes no son excluyentes sino por el contrario complementarios).

<sup>4</sup> Algunos de ellos: Rosler, 1992; Fontcuberta, 2010; Ritchin, 2010; Mitchell, 1992; Robins, 1997.

## **Fotodocumentalismo**

Por su génesis técnica<sup>5</sup>, la fotografía 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 se recibía como una evidencia de los acontecimientos, unida esta idea a la mediación de un dispositivo técnico y a una serie de instituciones y disciplinas que la adoptaron entre sus prácticas. Podría decirse que antes de la utilización del término Documental (en relación a una modalidad discursiva), que como hemos señalado comenzó a utilizarse a mediados de 1920, la fotografía estuvo unida al concepto de Documento: como imagen popular (retratos), uso estatal (identificación), registros de los cambios por los procesos de modernización, y modo de observación en las ciencias.

El desarrollo de la categoría documental relacionada a las imágenes fotográficas que reúnan determinadas propiedades y en base a ciertas dualidades, es un fenómeno del siglo XX relacionado a un determinado campo discursivo y a la emergencia de los medios masivos de comunicación. De esta manera, la fotografía como *fotodocumental*, comenzará a ser interpretada a partir de una determinada relación con el referente: al que no modificó, ni alteró, sino que lo asumió desde su autenticidad y singularidad.

Es posible reconocer distintos momentos en el pensamiento sobre la fotografía en general y del fotodocumentalismo en particular a lo largo del siglo XX y principios del XXI, etapas que podemos diferenciar como: moderna – posmoderna – contemporánea<sup>6</sup>.

Precisamente, el primer momento –el moderno- nos permite delimitar algunas constantes que se establecieron como 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) y que es recepcionada desde la idea de autenticidad y en relación al conocimiento de lo que es una imagen fotográfica (mediación del dispositivo técnico). En cuanto a la representación, se impone la técnica y el estilo realista, en la búsqueda de crear un efecto-verdad, de tal manera que el

---

<sup>5</sup> Entre los autores que destacan esta característica como el diferencial de la fotografía de otros medios de representación encontramos a: André Bazin, Roland Barthes, Susan Sontag, Rosalind Krauss, Philippe Dubois, Jean-Marie Schaeffer.

<sup>6</sup> Diferenciación que en el cine se realiza como: clásico, moderno y contemporáneo.

referente se muestra como verificable y observable (diferente a la ficción, en la que se impone la verosimilitud).

El documental (moderno) se va estableciendo así en base a determinadas dicotomías, y diferenciándose de la denominada foto creativa, apoyada ésta primero en su intento de aproximarse a la pintura (pictorialismo) y luego en la experimentación con el propio medio (la nueva visión), y en la puesta en escena, el montaje, y la intervención. En las primeras décadas del siglo XX, hay una transformación en el pensamiento sobre la fotografía y su relación al arte, que había estado sesgada hasta el momento por el pictorialismo, se produce un giro hacia el realismo, resaltando los valores y los mecanismos propios del medio. Con ello, se ponía en primer lugar la importancia de la mediación del dispositivo técnico y el acercamiento directo (sin manipulaciones) como una forma de incorporar a la fotografía definitivamente al movimiento moderno.

El documental, en cambio, se basa en la búsqueda de la verdad, y la idea de objetividad, a través de: fotografía directa y sin intervenciones; es decir, la sustitución del referente a través la imagen.

En cuanto a la conformación del documentalismo, ya en las primeras décadas del siglo XX algunos fotógrafos comenzaron a centrar su mirada en la cuestión social (por ejemplo Jacob Riss retratando los barrios pobres, o Lewis Hine el trabajo infantil). Fue un proceso progresivo de formación de una conciencia del alcance de la fotografía y la labor de los fotógrafos. En este punto, el 'registro' fotográfico deja de verse como un mero resultado del dispositivo para dar lugar a la singularidad del autor y la cuestión de lo social. Dos concepciones que parecen contrapuestas, puesto que mientras el autor de la imagen va cobrando importancia (tanto en el arte con la idea de originalidad y genio, como en el documentalismo en cuanto a la confianza), la fotografía se valoraba por su neutralidad (en relación a la mediación de un dispositivo técnico).

Lo que se conoce como Documentalismo Social comenzó precisamente en esta época y se centró en el registro fotográfico de situaciones de desigualdad social, pobreza, injusticia, en otras palabras: de aquello que iba quedando en los márgenes de la modernización, la contracara de lo que fue el centro de interés de los registros fotográficos hacia fines del siglo XIX y principios del XX.

En lo que respecta a los modos de representación documental, se establece como canon la idea de un registro directo (sin la intervención del autor sobre el acontecimiento, ni sobre la fotografía) a través de recursos formales como: nitidez,

frontalidad, encuadres simples (fotografía exacta o llana), y la idea de neutralidad. Surgen en este contexto, la Nueva Objetividad, la Candid Photo, la Street Photo, entre otras; a partir de la idea de la observación ‘sin participación’: tomas urbanas y de personajes anónimos, donde la cámara pasa desapercibida y la imagen parece sacada de *lo vivo*, sin poses<sup>7</sup>.

Tras la segunda Guerra Mundial se radicaliza en el arte el discurso del modernismo, y en el documentalismo se pasa del fotodocumentalismo social a una fotografía de corte humanista, en donde se prioriza el retrato y el hombre como centro de atención. Así, a partir de los años 1950 el fotodocumentalismo se alejó progresivamente de esta idea de fotografía como un medio para el cambio social, un espíritu que había caracterizado al documental desde los años 1930, dando un paso de la exterioridad a la interioridad<sup>8</sup>, del cambio social a los valores universales, la subjetividad y la representación de grupos sociales específicos considerados como ‘desviados sociales’. Una idea de ‘contrarretrato’ que dominó principalmente la escuela neoyorkina de fotografía por estos años, con antecedentes en los años 30, solo que ahora el sujeto del contrarretrato ya no es el proletariado ni el sujeto burgués, sino la “desfiguración grotesca de la subjetividad en la virtud de las políticas sociales de desatención y abandono resultante de las crecientes desigualdades de las clases en la historia estadounidense de la posguerra”<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> En estos años, se crea en Alemania la Photo League, conformada por fotógrafos y cineastas (con las influencias de Stieglitz, Strand, Abbott y Weston) que buscaba destacar la ‘función social’ que podía cumplir la fotografía en el contexto de crisis, y la Neue Sachlichkeit bajo los principios de Albert Renger Patzch y su fórmula ‘fotografía fotográfica’ que proclamaba un ‘realismo casi ontológico’, afirmando que la fotografía podía ser arte precisamente por sus cualidades técnicas que permiten una representación realista; concepción que se oponía a la “Nueva Visión” de Moholy Nagy en el ámbito del arte, y su idea de fotografía como ‘nueva visión’, en la que a partir de las dimensiones técnicas, ópticas y químicas de la fotografía se buscaba una utilización <autorreflexiva del medio> que permitiera ampliar la visión, aclamando la naturaleza de la máquina y con ella, la modernidad.

En estos mismos años en Estados Unidos, se perfila el documentalismo fotográfico a través del registro de la Gran Depresión norteamericana en la década de 1930. Año en que se conforma la Farm Security Administration (FSA), creando un departamento de fotógrafos bajo la dirección de Roy Stryker, con el objetivo de registrar el sector rural acechado por la crisis de 1929. Los fotógrafos de la FSA –con sus diferencias de estilos– sostuvieron una estética similar a la de la nueva objetividad: un estilo directo, literal, con claridad compositiva, encuadre simple, frontal y centrado. Según Margarita Ledo, el caso de la FSA puede tomarse como la primera generación gresoniana en fotografía (Ledo, 1998: 56), un estilo que el propio Stryker denominaba ‘realismo humanitario’ (Krauss, 2006) y que proyectaba un mensaje de supervivencia y redención. A la FSA se le criticó, años más tarde, su espíritu propagandístico y utilitario, su búsqueda de mostrar el ‘antes y el después’ de la crisis y los beneficios y el progreso de la New Deal. Pero aun así, la FSA marco una diferencia en la fotografía norteamericana de la época, a partir de una manifiesta voluntad de transformación social, aun cuando fuera acorde a los ideales liberales y los nuevos programas sociales del gobierno.

<sup>8</sup> Tal como lo promulgaba desde el MoMa John Szarkowski, dando relevancia retrospectivamente a figuras como Robert Frank, Albert Renger Patzsch, August Sander, Eugène Atget, y nuevos fotógrafos como Lee Friedlander, Garry Winogrand y Diane Arbus (Escuela de Nueva York) (un ícono de esto puede considerarse la exhibición *The Family of Man* del año 1955) (Buchloh, 2006: 428)

<sup>9</sup> En Foster, Hall; Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Aka, 2006: 429

No obstante, a partir de los años 60, y principalmente en la década de 1970, se produce un giro en el pensamiento sobre la fotografía (y la representación en general), unida a una crítica hacia las concepciones modernas. En el arte esto se vio reflejado en lo que se conoce como “*el debate posmoderno de la fotografía*”, en el que se ponía en entre dicho los pilares sobre los que se había desarrollado la fotografía artística y documental en las últimas décadas.

En torno a esto, Jorge Ribalta (2004) delimita algunos aspectos que pueden considerarse comunes a la práctica posmoderna de la fotografía. El primero es la búsqueda de alternativas al ‘formalismo institucionalizado tardo moderno’, una crítica al canon del arte moderno que se había institucionalizado tras la Segunda Guerra Mundial con 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 política 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. Y finalmente, la influencia de las fuentes teóricas relacionadas al marxismo (Althusser, Gramsci, la Escuela de Frankfurt), con sus repercusiones en teóricos de la posmodernidad (Fredric Jameson, Andreas Huyssen o David Harvey); el posestructuralismo (principalmente Barthes, Foucault, Deleuze y Derrida); el psicoanálisis (Lacan); el feminismo; y los Estudios Culturales (Stuart Hall y Raymond Williams).

Pese a los rasgos comunes que compartían, las diferencias de la práctica fotográfica posmoderna pueden hacerse notar en la materialización de las producciones, en tanto aparecen diversas combinaciones de imágenes y textos, se revitaliza la producción documental combinando el registro directo y la puesta en escena (Cindy Sherman), imágenes en secuencia o series (Víctor Burgin/ Bárbara Kruger), pueden destacarse también prácticas como la apropiación (Sherrie Levine), y las referencias a los estereotipos mediáticos.

El uso de las grandes puestas en escena se manifestó como una crítica a la idea del realismo fotográfico en oposición al canon moderno (en el que se reprimían las ficciones y las escenificaciones), y para poner de manifiesto que la elaboración, circulación y recepción de la imagen fotográfica corresponde a una elaboración cultural.

En este mismo contexto, hay una revalorización del documental social por parte de fotógrafos y teóricos como Allan Sekula, Jo Spencer y Martha Rosler, quienes plantean una crítica al documentalismo (de corte humanista) que se había instituido tras la Segunda Guerra Mundial, buscando recuperar algunas tradiciones que la modernidad había dejado relegadas, como el documental reformista o las prácticas vinculadas a los movimientos sociales, intentando revitalizar el papel histórico-político del documental. Con ello se buscaba redefinir un arte representativo crítico y una práctica documental que permita una comprensión crítica del mundo social y cómo las imágenes contribuyen a dar forma a qué es lo real y qué es lo normal. Se manifiestan abiertos a las puestas en escena, el montaje, el uso de textos (para anclar, contradecir, reforzar, subvertir, complementar, particularizar o trascender los significados que ofrecen las propias imágenes), y destacan el uso de la fotografía por grupos de activistas, de movimientos sociales y de artistas que buscaban cambiar los discursos para producir un desplazamiento en los significados culturales en torno al trabajo, los trabajadores, la sexualidad, el género, la militancia, etc.

No obstante, el documental en la fase de la crítica posmoderna, no implicó tanto una ruptura con las formas del documental moderno (aun cuando se manifiesta abiertamente la labilidad del realismo al incluir las escenas montadas y la relación imagen-texto) sino una revisión de su historia que permita devolverle su dimensión social de cambio. Muchas de estas cuestiones abiertas en la posmodernidad, tanto desde el arte como desde el documentalismo, pueden pensarse como puntos iniciales de un gran número de transformaciones que hoy podemos ver en las *prácticas fotográficas contemporáneas*.

### **Documentalismo fotográfico contemporáneo.**

Como señalamos al principio, en la actualidad pueden reconocerse cambios en los modos de representación en el documentalismo, 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 en el nivel de lo representado y/o en el nivel de la representación) que rompe con el binomio documental/ficción que sirvió para el establecimiento del documental como una modalidad discursiva. Las imágenes se presentan con escenas construidas, inscripciones de los autores, textos, elementos colocados ex profeso junto a los retratados, la (re)utilización de imágenes de otros

fotógrafos y obtenidas en otros contextos históricos o en relación a otros usos de la imagen, etc. Una modalidad que podríamos denominar *contemporánea*.

Dichas características pueden ser observadas en obras de muchos fotógrafos argentinos contemporáneos<sup>10</sup>. Por ejemplo, Julio Pantoja y su obra “Las Madres del Monte” (2007), en la que el autor retrata a mujeres que en el norte argentino luchan por la conservación de tierras que están siendo asechadas por los desmontes para la plantación de soja transgénica. En dicha obra el autor *interviene la imagen* a partir de la utilización de un telón blanco de fondo que separa a las retratadas de su entorno natural. Otro caso que podemos nombrar es el de Res y su trabajo “NECAH/1879. No entregar el Carhué al Huinca, Calfucurá, 1873” (1996), en que hace referencia a la expropiación de tierras de los pueblos originarios en la llamada Campaña Militar “La Conquista del Desierto” encabezada por el Gral. Julio A. Roca, y repitiendo las tomas que Antonio Pozzo había realizado como fotógrafo de ‘la conquista’. Una serie de dípticos en los que se *incluyen imágenes de Pozzo* y las imágenes en color creadas por Res repitiendo dichas tomas; y un grupo de 24 fotografías en blanco y negro en las que el autor interviene los espacios con letras que forman la consigna del Cacique Clafucurá: “No entregar Cahué al Huinca”, *fotografías intervenidas* por el autor con grandes letras blancas que flotan en los espacios, en cada imagen una letra, que en su conjunto componen la consigna atribuida al Cacique Calfucurá: “no entregar Carhué al Huinca”, en donde ‘Carhué’ identifica a una zona de la provincia de Buenos Aires a donde se dirigían las tropas de Roca, y ‘Huica’ significa en mapuche “El que viene de afuera”. En este grupo de imágenes el propio autor se hace presente con su sombra reflejada en el piso y en un espejo mientras se realiza un autorretrato con su propio rostro intervenido por una letra.

Podemos hacer mención también de muchos casos en los que se trabaja la cuestión de los desaparecidos en la última dictadura cívico-militar argentina iniciada en 1976, en los que los fotógrafos hacen aparecer la primera persona en la rememoración de los desaparecidos (muchos de ellos familiares), como así también la inscripción sobre la imagen, la articulación con el texto, la escenificación, y la reutilización de imágenes de otros, en las que se resignifican fotografías creadas para otros usos sociales de la imagen, como el álbum familiar y el archivo policial: Julio Pantoja, Marcelo Brodsky, Gustavo Germano, Gerardo Dell’Oro, entre otros.

---

<sup>10</sup> Cuyas imágenes pueden ser consultadas en las páginas web de los autores que se indican al final del presente trabajo.

En este sentido, buscamos caracterizar a la modalidad contemporánea en el documentalismo, refiriéndonos a *lo contemporáneo* no como una categoría meramente temporal, según lo cual todo lo realizado en el presente es contemporáneo, sino indagando sobre las posibles formas de pensar el momento actual y los cambios en el fotodocumentalismo en relación a las transformaciones en la sociedad.

Hemos señalado al principio que un momento de inflexión sin precedentes en el pensamiento sobre la fotografía fue, sin duda, la digitalización de los dispositivos y el surgimiento de los Nuevos Medios de Comunicación con base en Internet, no obstante, una mirada retrospectiva sobre la historia de la fotografía (tanto en el arte como en el documentalismo) nos permite observar que los cambios en torno a los modos de representación comienzan a generarse anteriormente, en las últimas décadas del siglo XX.

Podemos ubicar dichas transformaciones en los años 1960 y 1970 con el debate posmoderno, que tomaba las características propias de la imagen fotográfica (serialidad, reproductibilidad, técnica, etc.) para cuestionar los fundamentos modernos del arte (del discurso que sostenía su autonomía respecto a otras esferas de la praxis humana), para dar respuesta 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 buscaban pensar la propia identidad por fuera de los valores establecidos, las estigmatizaciones y lo que suponía una naturaleza intrínseca del hombre (con la emergencia de los discursos poscoloniales, el feminismo, los grupos de diversidad sexual, etc.) con lo que se buscaba desnaturalizar ciertos significados y formas en que se representa y con ello se construyen determinados significados en torno a la naturaleza humana.

Toda una serie de transformaciones y cuestionamientos que tienen lugar en la posmodernidad y que sientan las bases del Arte Contemporáneo, un momento al que Arthur Danto (2009 [1997]) se refiere como Arte Poshistórico (el arte después de la Era del Arte) en el que el arte se libera de los aprioris y da lugar a un conjunto de prácticas que caracterizan al arte contemporáneo. O podríamos decir también, en base a Terry Smith (2012), la posmodernidad considerada como un momento de transición que supuso un cambio de conciencia y de referencias 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, que tomo 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.

En cuanto a las reflexiones teóricas, se pasó de un pensamiento sobre una imagen analógica continua basada en soportes 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, hacia un cambio cultural que alcanza a nuevas formas de pensar el mundo, las representaciones, la verdad, lo real, el conocimiento, etc. Lo que ha cambiado son los modos de vida, hay nuevas relaciones con el espacio y el tiempo (donde los espacio se acortan y el presente se impone como categoría temporal por excelencia), nuevos sujetos interrelacionados productores de mensajes, nuevas formas de acceso a la información, nuevas maneras de configuración de lo privado y lo público, nuevas maneras de pensar lo real y su relación con las imágenes<sup>11</sup>; todas estas y otras, son características de nuestra contemporaneidad y se hallan intrínsecamente relacionadas a las nuevas formas de mediatización, dando lugar a nuevas formas de representación.

Lo que está cambiando es la sociedad, las formas en las que se construye el sentido, y con ello nuestra relación con las imágenes y la forma que las entendemos en relación a lo real, relación que ya no puede comprenderse a través de binarismos. Una concepción sobre lo real que se definió en la modernidad y que en fotografía se ha relacionado con la necesidad del registro como forma de eternizar lo que deviene muerto, lo que irremediamente ha sido y ya no retorna.

Aquel ideal moderno que buscaba ‘capturar’ lo que nos rodea a partir de artefactos técnicos va cediendo a nuevas configuraciones. En las últimas décadas esa idea de lo real comenzó a tener ciertas grietas, fisuras generadas por las ideas de artificio y construcción, con lo que se buscaba poner de manifiesto esa dimensión de *representación* de la imagen, eso que tiene de ‘*artificial*’ a través de toda una serie de estrategias como la serialidad, el texto, la intervención, el montaje y la puesta en escena. Desde el documentalismo se buscó derrocar los binarismos y se planteó la necesidad de una revisión de la historia del documental que permitiese una arte representativo crítico,

---

<sup>11</sup> En donde cada vez más los sujetos productores de imágenes pueden modificarlas, retocarlas, a través de toda una serie de ‘opciones’ que tanto los dispositivos fotográficos (incluidos incluso en los teléfonos celulares) como los programas de edición les dan. Un nuevo conocimiento que se adhiere a nuestra concepción de la imagen, hoy todos somos productores de imágenes y editores de las mismas (una cuestión que anteriormente se relegaba al conocimiento especializado de unos pocos).

que fuera más allá de un espejo del *otro* que busca representar, hacia una práctica de transformación social.

Comienza a aparecer asimismo lo autobiográfico, articulando la primera persona, y rompiendo con el uso generalizado de la tercera persona como la forma ideal del registro documental a través de la mediación del dispositivo técnico indicial. Un dispositivo que tras su digitalización abandona su parte analógica fotoquímica que le daba sus propiedades indiciales, sosteniendo -a través de la parte del artefacto que sobrevive- la semejanza, sus cualidades icónicas. Un cambio de concepción sobre lo fotográfico que permite comprender que la fotografía pierda esa caracterización social que ganó con la modernidad de ser un medio de registro.

Bajo estas nuevas formas, se va redefiniendo el binomio documental- ficción, al menos en el sentido en que lo ficcional se ha relacionado a las imágenes fotográficas artísticas. Lo que se redefine es el realismo y la intervención ya no es un distanciamiento de lo real, sino una forma de testimonio que ya no se oculta detrás de la no persona.

En este contexto, a partir de los años 90 es posible observar cambios en el documentalismo fotográfico, en cuanto al estilo moderno del registro directo, y que incorpora ciertas prácticas que vienen del campo del arte (muchas de ellas con origen en la modernidad y reactualizadas en la posmodernidad), y que son incluidas en el documentalismo (efecto documentalizante) produciendo una redefinición del binomio documental-ficción. Advenimos a nuevas formas de entender a los lenguajes por fuera de los axiomas que hacían de la foto un *espejo de lo real*.

Dicha inclusión de elementos pueden relacionarse a la intervención de los autores, pero no ya como una búsqueda de aproximar la fotografía al arte sino como una inscripción de la propia interpretación de los hechos y de la representación del acontecimiento. Tal como advierte Margarita Ledo (1998) actualmente advenimos a un giro hacia la autorreferencialidad, a partir de lo cual la foto se va convirtiendo en una representación/interpretación de lo real.

En el documentalismo en su modalidad contemporánea, pese a la introducción de elementos ficcionales en la representación, no se pierde el componente documental (en su sentido canónico) en cuanto a la producción de conocimiento, enunciados que parten del presupuesto de que el enunciador dice la verdad y es capaz de constatar los acontecimientos, y un hecho o referente que se presupone representado de acuerdo a lo que es. En otros términos, se sostiene ese contrato de credibilidad apoyado en un saber

del documental que presupone que aquello que la imagen nos muestra realmente sucede o ha ocurrido. Muy por el contrario, en el documental contemporáneo la introducción de elementos ficcionales convierte a la imagen fotográfica en una representación – interpretación de lo real, una interpretación que se manifiesta a través de dicha intervención y no como una figura que hay que descubrir detrás de la imagen a partir del estilo propio y la originalidad del autor.

Se van incorporando recursos que tienen sus bases en el arte, como la escenificación y el retoque, pero no ya desde la lógica de legitimar a la fotografía como arte. Asimismo, se pueden observar prácticas como la recontextualización y la utilización de imágenes del pasado o pertenecientes a otros campos discursivos, una práctica que podría asociarse a la *apropiación*, pero que en la actualidad adquiere otra lógica en cuanto ya no se piensa desde una forma de ruptura con la autonomía del arte sino que esta recontextualización se utiliza como una forma de resignificación de las imágenes desde el presente, desde sus connotaciones en el momento actual, un rasgo que según Andrea Giunta (2014), es propio del arte contemporáneo.

En ello también, es posible observar una relectura de las prácticas fotográficas decimonónicas, de ciertas formas de representación del *otro*, una forma de revelar las tramas de significación, y resignificar los discursos que venían dados desde arriba como ‘la verdad’<sup>12</sup>.

Aparece la primera persona, rompiendo con la despersonalización que se buscó en el documentalismo en sus orígenes. Pero una primera persona que excede al autorretrato y la representación de lo íntimo como vimos en los años 1950, sino una primera persona que testimonia y deja su huella como un lazo con lo viviente, con la experiencia, una experiencia que no rompe con lo real en cuanto a lo imaginario sino con la forma en la que históricamente se buscó representarlo, como bien advierte Gonzalo Aguilar: “podemos pensar la encrucijada actual como una lucha entre la tercera y la primera persona en la que unos organismos vivos cualesquiera intentan dejar su huella: la cámara misma se transforma en un organismo, en una prótesis, porque ya no vivimos fuera de la imagen y todos somos hacedores de imágenes digitales”<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Un rasgo que podríamos relacionar a las nuevas formas de producción de los mensajes en los nuevos medios de comunicación con base en Internet, donde los mensajes que vienen desde ‘arriba’ son constantemente resignificados por los usuarios de dichos medios. Un forma de producción de sentido claramente caracterizada por Mario Carlón (2014) como ‘ascendente’ y ‘descendente’ que ha cambiado la lógica de los Medios Masivos de Comunicación que caracterizaron el siglo XX.

<sup>13</sup> Aguilar, Gonzalo. *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015: 78.

En la actualidad la fotografía está dejando de ser considerada únicamente como medio (o arte) del registro tal como se definió en la modernidad (un derrocamiento que vino ya a anunciarse en la posmodernidad), esto se relaciona con fenómenos más amplios, que implican transformaciones tanto en el arte como en los medios de comunicación; en donde diferenciar qué es arte ya no posible a partir de los viejos parámetros establecidos para definir su autonomía, y lo mismo sucede con los medios de comunicación, que habilitan nuevas formas de construcción del sentido a partir de las redes.

En este sentido, podemos decir que la representación en el documental contemporáneo más que como un espejo de lo real se produce a partir de su intervención. Una intervención que ya no es una forma de reproducir el binarismo del documento y el arte, sino como una huella de la interpretación del autor. Un autor que se manifiesta como creador de la imagen, de una imagen que es una construcción que articula estructuras de significación, voces y representaciones que la anteceden. Una rearticulación y recontextualización de formas de representación y de discursos que se manifiestan en el presente a través de una lectura crítica del propio tiempo. Un tiempo caracterizado por la implosión del presente, un presente atravesado por nuevas prácticas sociales, nuevas formas de entender lo real y su representación. Una representación que más que un registro o captura, se propone como una forma de participación e intervención. Prácticas y concepciones sobre la imagen y los discursos sociales que transforman los modos de producción de sentido y que van caracterizando la época actual: lo contemporáneo.

### **Bibliografía**

- AGUILAR, Gonzalo. *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- APREA, Gustavo. *Documentales, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial, 2015.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, 2005 [1980].
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2004 [1945].
- CARLÓN, Mario “¿Del arte contemporáneo a una era contemporánea?” En *Estado actual de las investigaciones sobre mediatizaciones*. Florencia Rovetto y María Cecilia Reviglio (compiladores) Centro de Investigaciones sobre mediatizaciones UNR. Rosario: UNR Editora, 2014.

- DANTO, Arthur. *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós, 2009 [1997].
- DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca, 2008.
- FONTCUBERTA, Joan. *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- FOSTER, Hall; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006.
- GIUNTA, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación Arte BA, 2014.
- LEDO, Margarita. *Documentalismo Fotográfico. Éxodo e identidad*. Madrid: Cátedra, 1998.
- METZ, Christian. *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós, (2001 [1974]).
- MITCHELL, William. *The reconfigured eyes: visual truth in the post-photographic era*. Cambridge: Mass Mit Press, 1992.
- RIBALTA, Jorge (Ed.) *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- RITCHIN, Fred. *After Photography*. WW Norton & Co, 2010.
- ROBINS, Kevin. “¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?” en Lister, M. (Comp.) *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós, 1997.
- ROSLER Martha. “Simulaciones de imágenes, manipulaciones por ordenador: algunas consideraciones”, en *Fotografía y activismo*, Marzo Jorge Luis (ed.). Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Cátedra: Madrid, 1990 [1987].
- SMITH, Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- SONTAG, Susan. *Sobre la Fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara, 2006 [1973].
- VERÓN, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa, 1998.

### **Páginas Web**

- Brodsky Marcelo <http://www.marcelobrodsky.com/>
- Germano, Gustavo <http://www.gustavogermano.com/>
- Pantoja, Julio <http://www.juliopantoja.com.ar/>
- RES <http://www.res.com.ar/>