

Qué culpa tiene la huella: la emergencia de la fotografía digital y los usos de la teoría.

Pérez Fernández, Silvia.

Cita:

Pérez Fernández, Silvia (2011). *Qué culpa tiene la huella: la emergencia de la fotografía digital y los usos de la teoría. XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-071/484>

XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia
San Fernando del Valle de Catamarca
10, 11, 12 y 13 de agosto de 2011

Mesa 74:

Fotografía e investigación histórica

Coordinadoras:

Dra. Tell, Verónica

Dra. Yujnovsky, Inés

Título:

Qué culpa tiene la huella: la emergencia de la fotografía digital y los usos de la teoría

Autor:

Pérez Fernández, Silvia

Facultad de Ciencias Sociales, UBA

DNI 18290909

Correo electrónico: sperezfernandez@sion.com – silviapf@sociales.uba.ar

AUTORIZO PUBLICACIÓN EN EL CD DE LAS JORNADAS

Punto de partida

En 1971 Michel Foucault daba a conocer “Nietzsche, la genealogía, la historia”, un texto con el cual ponía un ladrillo más a la construcción teórico-epistemológica que estaba virando desde los análisis “arqueológicos” hacia la genealogía.¹ En rigor, la noción de genealogía venía a aportar una perspectiva que complementaba el abordaje arqueológico. Este último se organizaba a partir de una pregunta básica: ¿cuáles son las condiciones que hacen posible que cierto discurso emerja en una determinada época y en un determinado lugar, y no en otros? A la vez, la misma noción de “discurso” empleada por Foucault abría otro frente de discusión, puesto que delimitaba y se oponía al uso que daban los antagonistas enrolados en la lingüística estructural de matriz saussureana, revitalizada por cierta semiología de los años '50 y '60. En Foucault, los discursos son analizados por las consecuencias y no por las regulaciones que ordenan sus elementos: los *efectos de discurso* refieren a las acciones concretas desencadenadas por las palabras sobre los cuerpos y las relaciones sociales. Ello implica, entre otras cosas, comprender que los discursos son portadores de una fuerte carga histórica, en tanto emergen de una determinada relación de fuerzas y actúan sobre ellas.

¹ Foucault, Michel: “Nietzsche, la genealogía, la historia”, en *Microfísica del poder*. La Piqueta, Madrid, 1992.

La idea de genealogía es recuperada por Foucault luego de su lectura de la obra de Nietzsche. A través de la misma, propuso una perspectiva de análisis y un método de trabajo que apuntaban a la construcción de lo que denominó “historia efectiva”, contrapuesta a concepciones de la Historia como disciplina que habían sido hegemónicas hasta entrado el siglo XX. El proyecto foucaultiano daba una vuelta de tuerca sobre dos planteos precedentes: por un lado, el de la Escuela de los *Annales*; por otro, la filosofía de la ciencia de Canguilhem y Bachelard². Ambas propuestas se oponían a aquellos abordajes totalizantes, los que intentaban subsumir debajo de grandes rótulos que aludían a épocas, nociones o personajes, la producción de un período. Renacimiento, positivismo o era victoriana daban por sentado, en esos enfoques, la coherencia de todos los elementos por ellos abarcados. Como correlato de tal punto de vista, dice Foucault, hay una búsqueda permanente del *origen*, cuyo despliegue continuo y permanente es explicación causal del presente. En ese marco, los conceptos tienden a ser usados de modo inmutable. Es precisamente allí donde la historia efectiva propone la reconstrucción genealógica, y en lugar de nociones centrales elusivas de la diversidad, intenta la indagación de ideas-problemas en su despliegue temporal. Así, tanto la observación de los discursos “oficiales” acerca de determinado tema, cuanto –y casi fundamentalmente– de aquellos que fueron silenciados, permite indagar en las grietas del discurso que permanecían invisibilizadas por los relatos totalizantes. En el método genealógico los documentos no son empleados como mero respaldo, “prueba” *a priori* de verdades tributarias del sentido que se quiere construir; se trata de no hacerle decir al documento aquello que él mismo no contiene. Desde luego, esto no se contrapone con la idea de un historiador que asume con mayor o menor grado de explicitación la carga subjetiva e ideológica con que desarrolla de su tarea.

Este breve esbozo constituye el marco desde el cual se intentará, en primer lugar, una aproximación a la idea de *la fotografía como huella* desde la genealogía. A continuación, dicha noción será revisada a la luz de algunos cuestionamientos elementales surgidos con la fotografía digital. Finalmente, se plantearán algunas interrogantes relativas al uso de la fotografía en la investigación socio-histórica actual, cuando median procesos de digitalización.

² Al respecto, puede consultarse Murillo, Susana: *El discurso de Foucault.: Estado, locura y anormalidad en la construcción del individuo moderno*. Oficina de publicaciones del C.B.C.-Universidad de Buenos Aires, 1996.

I. Una genealogía de la huella³

Entre las primeras experimentaciones proto-fotográficas y las actuales aplicaciones de la tecnología digital han transcurrido casi 200 años. Cerca del 90 % de la historia de la fotografía se enmarca en la denominada etapa “analógica”, mientras que poco más del 10 % se corresponde con la “digital”. Sin embargo, este último período ha venido desencadenando desafíos de distinta índole en prácticas, teoría(s) y discursos, puesto que el cambio tecnológico puso en duda numerosas cuestiones, entre ellas, el supuesto técnico sobre el cual han girado diversas interpretaciones y se fundamentaron casi la totalidad de los usos de la fotografía: la indicialidad.

La concepción de la fotografía como huella se tornó hegemónica en la década de 1980 a través del pensamiento de autores como Philippe Dubois⁴, Roland Barthes⁵ y Rosalind Krauss⁶, entre otros. Cada cual, desde recorridos teóricos particulares, se proponía como síntesis final –y, sobre todo, irrefutable– de la definición del medio: ¿Quién podía objetar que, *antes que nada*, la fotografía era una huella? (Dubois) ¿Que toda explicación científica es insuficiente a la hora de dar cuenta de lo que *a uno* le sucede frente a la fotografía de un ser desaparecido? (Barthes) ¿O que la relación indisoluble entre el referente y su imagen ya estaba implícita en la atmósfera cultural de los orígenes de la fotografía? (Krauss). El problema residió en postular *la huella* como un concepto-solución a los problemas que la semiología estructural había dejado latentes⁷. Pero aún en ese sentido, ya en la etapa analógica, el concepto de huella había dado sobradas muestras de insuficiencia. De alguna manera, volvía a repetir el error, al pretender erigirse en interpretación aplicable a todo trabajo con fotografías, aún desde las ciencias sociales. No es la propuesta de este trabajo reforzar dicotomías poco fértiles como “huella sí” o “huella no”. Por el contrario, se intentará problematizar las aperturas y cerrazones anudadas al concepto.

³ He trabajado sobre temas abordados en este apartado en “De la fotografía analógica a la fotografía digital: apuntes provisionales para una teoría en transición”, en Sel, Susana; Pérez Fernández, Silvia y Armand, Sergio: *Recorridos. Del analógico al digital en el campo audiovisual*. Editorial Prometeo, Buenos Aires, en prensa, y en “Un programa conservador. Apuntes sobre teoría y prácticas fotográficas de los '80”, en Sel, Susana (comp): *Imágenes, palabras e industrias de la comunicación. Estudios sobre el capitalismo informacional contemporáneo*. La Tinta Ediciones, Buenos Aires, 2008.

⁴ Dubois, Philippe: *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós, Bs. As., 1994.

⁵ Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Paidós, Buenos Aires, 2ª ed., 1992.

⁶ Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

⁷ Eliseo Verón se ha referido a los límites del abordaje semiológico en “De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía”, en Isabel Veyrat-Masson y Daniel Dayan (comps): *Espacios públicos en imágenes*. Gedisa, 1997.

En las prácticas discursivas de los '80 todo podía discutirse, menos *la huella*. Pocas fueron las voces que se colaron entonces en medio de tan amplia coincidencia intelectual. Es muy probable que los citados autores no tuvieran siquiera en la imaginación la posibilidad de otra forma de registro fotográfico que no fuera producto de la ligazón indisoluble entre la existencia de un referente real, la radiación por él emitida o reflejada y la alteración material de los haluros de plata de la emulsión fotosensible. Lo que sí estos abordajes eludieron a sabiendas fue el ejercicio genealógico. Para ser más rigurosos, podría decirse que hicieron un recorte coherentemente selectivo en la construcción del discurso de la huella como *origen*.

Rosalind Krauss probablemente constituya la apuesta más audaz. Como lo expresa Hubert Damish, “más que escribir *sobre* la fotografía, la autora está tentada de escribir *contra* ella: en realidad no contra la fotografía sino contra una cierta manera de escribir sobre ella y, sobre todo, de escribir su historia”⁸. Luego Damish modera su posición, para entender que Krauss más bien escribe *a partir de* la fotografía. En su texto, Krauss –que también habla de “genealogía”– desarrolla un análisis sobre la teoría de los espectros contenida en la obra de Balzac, según la mención que de él hiciera Nadar en sus memorias redactadas hacia 1900⁹. El interés del escritor francés por la cuestión de los espectros estaba influenciada por el contexto, en dos vertientes: en tanto hecho científico (la teoría corpuscular de la luz) y en tanto hecho para-científico (las concepciones fisiognómicas). La alteración material producida en los haluros de plata por la luz era entendida por Nadar como “de *nada* hacer una *cosa*”; sin embargo, no se trataba exactamente de eso en el esquema de la fisiognomía. En este caso, el referente iba perdiendo gradualmente algo de su interioridad (invisible) paralelamente a la transformación provocada en la placa fotosensible. Este *origen* que Krauss encuentra de *la huella* no es, sin embargo, su apuesta más fuerte. Hacia el final de “Tras las huellas de Nadar”¹⁰, la autora formula su hipótesis central. En la interpretación de dos fotografías (una tomada por Adrien Tournachon en 1854, en la que un mimo posa junto a una cámara fotográfica, y otra de unos estantes de biblioteca con libros, perteneciente a William Henry Fox Talbot) cada elemento analizado es forzado para integrar la huella al tejido semiológico de la imagen, a una manipulación consciente por parte del fotógrafo. Así, la huella se convierte, casi, en un desarrollo conceptual de mitad del siglo XIX que poco o nada se distingue del uso que 100 años después habrían de hacer artistas enrolados en el conceptualismo fotográfico. Es significativo, por otro lado, que Krauss omita que casi cinco

⁸ Damish, Hubert: “A partir de la fotografía”, en Krauss, R., *op. cit.* Pgs. 7-8.

⁹ Nadar (Gaspard-Felix Tournachon): *Quand j'étais photographe*, Editions du Seuil, París, 1994.

¹⁰ Se trata del primer capítulo de *Lo fotográfico...*, *op. cit.*

décadas antes Walter Benjamin había hablado de la teoría de los espectros, de Balzac, de Nadar y del conocimiento que de todo ello tuvo a raíz de su intercambio con Gisèle Freund¹¹. Secundariamente, también podría mencionarse que Krauss se hacía eco de cierta sobrevaloración de Balzac en relación a su supuesto conocimiento de la ciencia, cuando otras interpretaciones se han ocupado de distinguir la notable condición de novelista, de sus posiciones política y “científica”, las cuales reproducían ideas más bien reaccionarias de su época¹². En síntesis, en su construcción conceptual, Krauss evita recordar toda reflexión que desde Benjamin en adelante, y desde el campo del marxismo en sentido amplio, han nutrido el pensamiento sobre la fotografía.

Philipp Dubois, al igual que Krauss, también repone la teoría semiótica de Peirce cuando afirma que “La foto es *ante todo índice*. Es sólo *a continuación* que puede llegar a ser semejanza (ícono) y adquirir sentido (símbolo)”. Es sintomático el lugar ocupado por la técnica: “La consecuencia de este estado de hecho es que la imagen indicial únicamente remite a *un solo* referente determinado: el mismo que la ha causado y del cual es resultado físico y químico. De ahí la *singularidad* extrema de esta relación”.¹³

Circunscribiendo la discusión al campo de la semiótica, en la producción de los '80 estaba operándose el abandono definitivo de los enfoques estructuralistas de base lingüística que habían sido hegemónicos en Francia durante los '60. Los trabajos de Barthes encuadrados en esta corriente¹⁴ no desconocían en absoluto el fenómeno físico de formación de la imagen; en todo caso, lo daban por sentado para discutir, a partir del mismo, las instancias de codificación de la imagen. Lo mismo ocurría con el otro polo teórico-académico de los '60, la sociología de Pierre Bourdieu y su equipo. Robert Castel, en el capítulo que funcionó como conclusión de la publicación del trabajo del grupo, no se distanciaba demasiado de lo que había sostenido Barthes unos años antes, cuando afirmaba que: “El intermediario químico permite quemar una etapa en el proceso de reproducción y justamente la etapa intencional. La intención fotográfica se sitúa *antes* (la intención de tomar tal foto desde tal ángulo, etc.) y *después* (en su encuadre, su utilización, su presentación en tal contexto, etc.). Pero la fijación

¹¹ Benjamin, Walter: “La fotografía”, en *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2004, fragmentos seleccionados de *La Obra de los Pasajes*.

¹² Gramsci, Antonio: “Balzac y la ciencia”, en *Literatura y vida nacional*, Las cuarenta, Buenos Aires, 2009.

¹³ Dubois y Van Cawenberge, *op. cit.*, página 50.

¹⁴ “El mensaje fotográfico” y “Retórica de la imagen”, publicados en *Communications* N° 1 y *Communications* N° 4, París, 1961 y 1964, respectivamente.

fotográfica misma es un proceso no intencional puesto que es un proceso químico”¹⁵. A la par de invertir el peso relativo del componente técnico, Dubois cataloga los análisis de Barthes, Castel/Bourdieu y otros, como “ideológicos”, induciendo a presentar el propio, en consecuencia, como emergente “no ideológico”, haciendo un uso del término ideología que llama la atención por su precariedad, habida cuenta de los numerosos debates que rebasaron el campo del marxismo desde 1845 en adelante. Así, la vuelta al referente y la huella está cargada de significaciones y efectos, aplanando y uniformizando el volumen que adquirieron en la década de los '60 las disputas entre los polos semiológico y sociológico. La semiología estructural de Barthes y la sociología de Bourdieu fueron englobadas por Dubois en un culturalismo que ahora quedaba desplazado por una definición filosófica que reposaba en la técnica y se desentendía del lugar de la historia en toda producción cultural.

El Barthes de *La cámara lúcida*¹⁶, por el contrario, llega al concepto de huella (con el sentido de “esto *ha sido*”) como única certeza a la que puede adherir, después de encontrar que ninguna explicación teórica –aún la propia– ha sido capaz de dar cuenta de lo que *a él* le sucede frente a *una* fotografía. La fotografía en *La cámara lúcida* recupera el lugar frente a *lo fotográfico*. Ante la ductilidad de *lo fotográfico* como modelo para pensar la obra de arte posmoderna¹⁷, Barthes vincula la huella con la experiencia aurática antes que con el fundamento técnico. Por otro lado, al igual que Castel, entiende que sociología y psicoanálisis son indisolublemente necesarios para comprender *una* fotografía (ya no *la* fotografía ni *las* fotografías).

II. Indicialidad, temporalidad y fotografía digital

La tecnología digital, desde que comenzó a aplicarse a mediados de la década de 1980, no cesó de abrir debates en fotógrafos y teóricos. Fueron numerosas las modificaciones que se introdujeron en las prácticas, en los aspectos técnicos y, consecuentemente, en el modo de percibirlos y pensarlos. Pero la prolongación en el tiempo de rupturas y continuidades es terreno en permanente fluctuación. La distancia histórica habilita tan sólo a una serie de especulaciones, las cuales no sólo es necesario formular en términos de comprensión, sino

¹⁵ Castel, Robert. *Op. cit.*, p. 322.

¹⁶ Barthes, Roland: *La cámara lúcida*. Paidós, Buenos Aires, 1992.

¹⁷ Ver Ribalta, Jorge: “Para una cartografía de la actividad fotográfica posmoderna”, en Ribalta, J. (ed.). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

también en función del trabajo que se desarrolla desde diversos campos del saber con y a partir de fotografías.

Tal como fue expuesto brevemente en el apartado anterior, la indicialidad ha sido definida como *la* cualidad intrínseca de la fotografía, trasvasando el empleo del concepto los contornos de la semiótica e impregnando el discurso de diversos actores. Pero la supuesta fortaleza argumental sobre la que giró el pensamiento hegemónico de los '80 constituyó el núcleo de su actual debilidad, cuando la fotografía ha sido integrada al mundo de las imágenes digitales. En ese movimiento, la certeza en la existencia de un referente real fue puesta en cuestión, generándose una escisión entre las cualidades inherentes de una fotografía y las de una imagen “fotográfica” digital. Hay quienes sostienen esta división de modo tajante, cuando ponen en el centro de la reflexión una propiedad específicamente ligada a la digitalización, la reversibilidad. Esta es la posibilidad –iniciando el camino de forma inversa– de generar una imagen “fotográfica” referencial de un referente inexistente. En tal sentido, y de acuerdo a una serie de variables (modo de producción y de almacenamiento, rol del productor, naturaleza de las imágenes, medios de transmisión, relación de las imágenes con el mundo, rol del espectador), Sylvain Maresca propone clasificar las imágenes en pre-fotográficas (dibujo, pintura), fotográficas (fotografía, cine, televisión) y post-fotográficas (imágenes virtuales)¹⁸.

Una de las características de la actual fase tecnológica es que, como en todo período inaugural, poco se sabe acerca de la estabilidad o transitoriedad en el comportamiento de determinados rasgos técnicos, sobre los cuales a su vez interactúan permanentemente relaciones sociales de diversa índole (económicas, ideológicas, etc.). Ante esta relativa incertidumbre –pero sobre todo oponiéndose a posiciones que apostaban por una teleología indefinida del progreso como las de Fred Ritchin y William Mitchell, entre otros– Kevin Robins planteaba, hace ya más de quince años, dos cuestiones. Primero, si había alguna novedad en el modo en que las imágenes digitales aportaban a nuestro conocimiento del mundo; segundo, y a propósito de ello, si no era necesario repensar (rescatar) el componente moral y político con que las fotografías nos habían permitido aproximarnos a la realidad¹⁹. En otros términos, Robins se preguntaba si la virtualidad era radicalmente novedosa como muchos sostenían (a lo que respondía negativamente, postulando que, en un sentido, se trataba

¹⁸ Maresca, Sylvain: “Les nouvelles formes d’images”, disponible en <http://culturevisuelle.org/viesociale/966>

¹⁹ Robins, Kevin: “¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?”, en Lister, Martin (ed): *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Paidós, Barcelona, 1997.

de un fenómeno tristemente repetitivo que prolongaba desarrollos culturales del posmodernismo) y si acaso habían aparecido usos sociales distintos de los tradicionales. En este último caso, Robins consideraba que mientras las fotografías digitales continuaran siendo utilizadas como las analógicas, cumpliendo las mismas funciones sociales, no podía hablarse de “revolución” digital.

No obstante, los desarrollos de Maresca y Robins bastan para intuir que hay una gran cantidad de imágenes que están “en el limbo”: aquellas que surgen de emplear la cámara fotográfica digital del mismo modo que la analógica –en cuyo caso podría decirse que la única modificación sustantiva reside en el soporte de almacenamiento– y las que habiendo nacido analógicas luego son digitalizadas, tal como ocurre con los archivos institucionales, personales y comerciales. Según Maresca, unas y otras no son fotografías, puesto que a partir de los archivos digitales es posible desencadenar procesos imposibles en las fotografías analógicas, como por ejemplo obtener colores de tomas realizadas con película blanco y negro.

Pero hay otro cambio verdaderamente importante que se ha introducido con la tecnología digital. El proyecto Camera 2.0 desarrollado en la Universidad de Stanford, Palo Alto, California, que fue presentado al gran público en la tradicional feria de la industria fotográfica Photokina en 2010, asociaba una serie de modificaciones importantes en relación a las continuidades que las cámaras digitales intentaron preservar respecto del dispositivo tradicional²⁰. Uno de los más trascendentes, por las connotaciones y consecuencias de diversa índole que acarrea, fue la incorporación de un programa informático a través del cual la imagen final obtenida es la resultante de tres exposiciones diferentes, de acuerdo a una serie de juicios técnico-estéticos determinados por el fabricante. Así, surge otro elemento que se suma a la confusión: referentes reales han generado una imagen digital que a su vez no se corresponde con ningún estado real del referente en su totalidad. Esta fotografía “compuesta” no responde a ningún corte en el tiempo, a ningún *esto ha sido*.

Más allá de la incitación a la imaginación teórica a la que invitan los nuevos desarrollos, algo parece innegable: estamos transitando una época de la historia de la fotografía en la cual la tecnología ha desencadenado cambios técnicos cualitativamente sustantivos y cuantitativamente extendidos, pero en la que aún no es posible mensurar sus

²⁰ Puede consultarse acerca del proyecto en: <http://graphics.stanford.edu/projects/camera-2.0/>

efectos en las *creencias* de los distintos actores insertos en otros tantos estratos y ámbitos socioculturales. En términos exclusivamente prácticos resulta imposible el abordaje y procesamiento del volumen de información visual contenido en las imágenes fotográficas digitales, respecto de los modos de trabajo con que habitualmente se procedía respecto de las fotografías analógicas²¹. La explosión numérica inédita de imágenes obtenidas y circulantes obliga a la toma de posturas teóricas, con sus correspondientes decisiones metodológicas.

III. Fotografía digital e investigación histórica

Las cuestiones brevemente señaladas dejan entrever que, al iniciarse los '90, se producía la confluencia de dos hechos: por un lado, y aparentemente de modo irreversible, la tecnología digital iba ganando espacio sobre la industria de productos analógicos; por otro, el comienzo de la metamorfosis del objeto fotografía y de los “mundos de la fotografía”²² particulares (fotografía de prensa, familiar, científica, etc.).

El uso de la fotografía como fuente para la investigación histórica ha partido, en sus formulaciones clásicas, de una serie de supuestos: la fotografía como resto de algo acontecido —en la línea de la huella—, como expresión del deseo y voluntad de un individuo que opera cierta tecnología para el registro de un tema en un determinado espacio y tiempo; en tanto artefacto, como portadora de la doble dimensión física e imagética. En la construcción de la fotografía como documento, el historiador ha venido indagando en ambas instancias, identificando técnicas de producción y formulando interpretaciones acerca de la imagen de

²¹ Una reciente nota de divulgación periodística difundía los resultados de un estudio llevado adelante por investigadores de la CEPAL y de las Universidades de California del Sur (EEUU) y Catalonia (Chile), publicado en la revista *Science*. El mismo intentó mensurar el volumen de información circulante a partir de la incidencia de las tecnologías digitales. Vale la pena citar que: “El estudio, que acomete la tarea de inventariar cuánta información podemos almacenar, comunicar y procesar, llega a la conclusión de que en 2007 guardamos una cantidad de bits que equivaldría a algo así como 315 veces el número de granos de arena de todas las playas del planeta. Que enviamos (a través de la TV, la radio, los GPS...) 1,9 zettabytes: más o menos la información que se reuniría si cada persona leyera 174 diarios por día. Y que ese año todas las computadoras del mundo computaron una cantidad de instrucciones que si se hubieran ejecutado a mano hubieran requerido nada menos que 2200 veces el tiempo transcurrido desde el Big Bang.”. Bär, Nora: “El planeta, ahogado en información”, diario *La Nación*, Buenos Aires, 11 de febrero de 2011. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1349045-el-planeta-ahogado-en-informacion>

²² La referencia remite al concepto de “mundo de arte” desarrollado por el sociólogo norteamericano Howard Becker en *Los mundos del arte, sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 2008.

acuerdo a un marco de posibilidades relativamente abordables en relación a espacios de producción, circulación y recepción²³.

A partir de la introducción y generalización de los procesos de digitalización, la experiencia de trabajo del investigador –y, desde luego, no sólo del historiador– ha cambiado cualitativamente. A los cambios mencionados en el apartado precedente, pueden citarse otras cuestiones: la hiperproducción de imágenes fotográficas de variado tipo, el incremento y diversificación de los dispositivos de captura, la ruptura de la alineación entre cámara y ojo²⁴, la tendencia a la des-diferenciación tanto del trabajo de los productores en el ámbito profesional cuanto de los mismos productos. El artefacto ha devenido cuasi inmaterial y ha perdido, además, la especificidad del soporte –archivos con extensiones comunes a gráficos, ilustraciones, textos o fotografías son grabados en medios de almacenamiento universales. Los metadatos y bases, a la vez que facilitan la obtención de información, requieren de un tratamiento continuo de conservación y migración. La “realidad del documento” se ha convertido, en muchos casos, en algo difícil de precisar y alcanzar. Y la información que a partir de la manipulación del documento fotográfico pueda extraerse de aquí en más con la aplicación de programas informáticos, en un terreno aún más incierto²⁵.

Frente a estas transformaciones, una posibilidad es pensar que, una vez creada cierta tecnología, luego incide y modifica hábitos y costumbres. Pero como ha reflexionado Raymond Williams a propósito del análisis de los cambios sociales vinculados al surgimiento de la televisión, la cuestión es más bien a la inversa: un complejo entramado de relaciones económicas, políticas, ideológicas, científicas y culturales pre-existentes ha hecho posible que la innovación tecnológica impulsada por el poder económico se orientara hacia determinados fines y productos, y no hacia otros²⁶. Compartiendo este punto de vista, la comprensión del cambio tecnológico y de la forma de apropiación de sus productos en general debe asociarse al estudio del sustrato social, a las continuidades, modificaciones y rupturas de relaciones sociales en determinado momento histórico. En tal sentido –y es la propuesta que el presente

²³ Esta breve síntesis ha sido formulada a partir de Kossoy, Boris: *Fotografía e historia*. La Marca, Buenos Aires, 2001, cuya edición original en Brasil es del año 1989.

²⁴ En relación a este tema son interesantes las aproximaciones de Jonathan Crary (citado por Robins, *op. cit.*) y de Sara Kember (“¿La nueva visión de la medicina?”, en Lister, M., *op.cit.*). En este último trabajo, la autora analiza el pasaje de una concepción de ciencia inscrita en el paradigma observacional (sobre la cual se montó el dispositivo fotográfico) a una práctica que opera a partir de lo que “no se ve” con el ojo.

²⁵ Baste mencionar la aplicación de tecnología 3D sobre fotografías bi-dimensionales digitalizadas y su posterior modelización para programas de divulgación general en la televisión pública de Argentina.

²⁶ Williams, Raymond: “La tecnología y la sociedad”, en *Causas y Azares* N° 4, Buenos Aires, 1996. Traducción de Gabriela Resnik.

trabajo somete a consideración– la investigación histórica del presente, cuando la casi totalidad de los documentos fotográficos ya son o han sido digitalizados, se encuentra en un momento sumamente crítico, donde el desafío no es solo teórico y metodológico, sino fuertemente político. Kevin Robins respondía a quienes sostenían que la racionalización de la visión era algo inevitable con que el peligro era “olvidar lo que queremos hacer con las imágenes, por qué queremos mirarlas, cómo nos sentimos ante ellas, cómo reaccionamos y respondemos a ellas”²⁷. En otros términos, que mientras los usos sociales de la fotografía digital continúen más o menos por las mismas sendas que los de la fotografía analógica, entonces el conocimiento y el vínculo con el mundo no habrán cambiado de modo sustantivo. Desde otro costado de la argumentación, puede decirse que los cambios en las relaciones sociales, los imaginarios y la ideología son más lentos que la carrera tecnológica. Para la práctica de la investigación no significa otra cosa que, *en este momento de transición*, la construcción del documento fotográfico desde la historia deba recurrir, más que antes, a teorías y métodos de otras disciplinas. Marshall Berman señalaba que “el público moderno del siglo XIX puede recordar lo que es vivir, material y espiritualmente, en mundos que no son en absoluto modernos. De esa dicotomía interna, de esa sensación de vivir simultáneamente en dos mundos, emergen y se despliegan las ideas de modernización y modernismo”²⁸. Cuando los cambios impulsados por la modernización del siglo XIX avanzaban, estaba surgiendo la sociología. Si bien entre los fundadores hubo una tendencia a tomar las ciencias naturales como modelo de la nueva disciplina, muchos otros pensadores intentaron sumergirse en las grietas que el estudio de los hechos sociales generales relegaron de los análisis, sea por decisión teórica o por incapacidad de pensarlos y abordarlos como tales. Algunas de estas indagaciones, que intentaron desentrañar verdaderos jeroglíficos sociales que no eran objetos válidos para teorías y métodos tradicionales, fueron ignoradas o directamente repelidas por la academia de entonces; en algunos casos, fueron recuperados muchos años después. *En este momento de transición*, como decía Benjamin, “existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra”²⁹. En la base de la historia materialista hay un principio constructivo, donde “no sólo el movimiento de las ideas, sino que su detención forma parte del pensamiento”³⁰. La lucha ideológica implícita en la teoría de la fotografía que fue hegemónica a partir de los '80 supuso un fuerte recorte del contenido crítico y de la potencialidad teórica

²⁷ Robins, K.: *op. cit.* Pg. 61.

²⁸ Berman, Marshall: “La modernidad: ayer hoy y mañana”, en *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI, Buenos Aires, 1999. Pg. 3.

²⁹ Benjamin, Walter: “Tesis sobre filosofía de la historia”, parágrafo 2. Ediciones varias.

³⁰ Benjamin, Walter: *op. cit.*, parágrafo 17.

del pensamiento de Benjamin y de concepciones que aludieran a términos como dialéctica, contradicción, conciencia histórica, politización, estetización, entre otros, los que fueron sesgados o sencillamente silenciados. *El actual momento de transición* invita a repensar el documento fotográfico como un fragmento de lo nuevo viejo, tal vez con el costo circunstancial de no ser suficientemente fieles a la reconstrucción historicista, pero con la posibilidad de seguir especulando dialécticamente qué de las viejas fotografías subyace en los actuales documentos virtuales. Como también decía Berman, “Apropiarse de las modernidades de ayer puede ser a la vez una crítica de las modernidades de hoy y un acto de fe en las modernidades –y en los hombres y mujeres modernos– de mañana y pasado mañana”³¹.

³¹ Berman, Marshall: *op. cit.* Pg. 27.