

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional



De lo fotográfico a la fotografía digital contemporánea

Leticia Rigat

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e175>

Recibido: 30-03-2019 Aceptado: 17-09-2019

## De lo fotográfico a la fotografía digital contemporánea

### From the photographic to contemporary digital photography

**Leticia Rigat** [letirigat@hotmail.com](mailto:letirigat@hotmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-4761-7142>

Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales; Universidad Nacional de Rosario  
(Argentina)

#### Resumen

En el presente trabajo nos proponemos un estudio teórico sobre los cambios en la fotografía a partir de la digitalización de su dispositivo y el advenimiento de los nuevos medios de comunicación con base en internet. En primer lugar, nos abocamos al análisis de distintas teorías sobre la fotografía, particularmente en aquellas que plantean la especificidad de la imagen fotográfica a partir de su carácter indicial, el funcionamiento del dispositivo y la representación de lo real. En relación a lo anterior revisamos los debates que a partir de la década del noventa, con el advenimiento de las tecnologías digitales y los nuevos medios de comunicación, plantearon la muerte de la fotografía y la era de la post fotografía. Finalmente,

Question, Vol. 1, N.º 63, julio-septiembre 2019. ISSN 1669-6581

Instituto de Investigaciones en Comunicación | Facultad de Periodismo y Comunicación Social | Universidad Nacional de La Plata  
La Plata | Buenos Aires | Argentina

Página 1 de 15



proponemos algunas reflexiones e interrogantes sobre la etapa actual del pensamiento sobre la fotografía digital contemporánea, las transformaciones en las prácticas fotográficas, y en los modos de representación, a partir de los cuestionamientos a la credibilidad de la fotografía (basada en la dimensión icónico-indicial y el registro directo de lo real).

**Palabras clave:** Fotografía; post fotografía; nuevos medios de comunicación.

### **Abstract**

This paper seeks to reflect on the changes in the photography with the emergence of digital technologies and the new media based on the Internet. Firstly, we focused in the analysis of different theories about photography, particularly those that explain the photographic image specificity from its indexical nature, the functioning of the photographic device and the representation of the real. Taking these theories into consideration, we revised the debates that, since the 1990s, with the emergence of the digital technologies and the new media, suggested the “death of photography” and “the era of post-photography”. Finally, we propose some reflections and questions about the current stage of thinking about contemporary digital photography, the transformations in photographic practices, and the changes in representation ways, from the questions about photography credibility (based on the index and icon dimension and the register of the real).

**Keywords:** Photography; post-photography; new media.

En las últimas décadas se ha abierto la discusión en torno a los efectos que el advenimiento de las tecnologías digitales generaría sobre las prácticas fotográficas basadas en el soporte químico, cuestionamiento que ponía en duda la credibilidad de la imagen fotográfica y de su capacidad de ofrecernos una representación directa de lo real. Se anunció la muerte de la fotografía, el fin de los medios masivos, y que estábamos entrando en la era de la post fotografía y a un nuevo sistema de mediatización.

El Sistema de los Medios Masivos (Carlón, 2009) basados en dispositivos icónico-indiciales, vinieron a modificar profundamente la relación que el hombre mantiene con el mundo; los nuevos medios digitales han producido cambios sustanciales en dicha relación, como así también con los medios masivos que caracterizaron la mediatización en el siglo XX.



La digitalización ha generado transformaciones en la fotografía, tanto en la naturaleza de la imagen resultante por el dispositivo de producción, como de sus prácticas y usos sociales. Como medio de representación y de producción de imágenes ha proliferado como nunca antes, de la misma manera que las prácticas y las esferas donde se la utilizaba siguen vigentes -y creemos en un campo en expansión-, no obstante las transformaciones en el dispositivo fotográfico producen un punto de inflexión para poder pensar el lugar de lo fotográfico en la esfera contemporánea y las nuevas concepciones en torno a la imagen.

En este punto, se torna necesario analizar los cambios en la fotografía y en su prácticas sociales, en relación a las modificaciones generales en las nuevas mediatizaciones y en las transformaciones que todo esto supone en los modos de vida en la actualidad, con la emergencia de nuevas relaciones con el espacio y el tiempo; sujetos productores de mensajes, interrelacionados entre sí; nuevos accesos a la información y formas de generarla, etcétera.

En las últimas décadas del siglo XX, los estudios sobre la fotografía alcanzaron un desarrollo sin precedentes, entre ellos, la semiótica se ocupó de identificar lo que la diferencia de otros medios de producción de imágenes, centrando su interés en la noción de dispositivo de producción de significaciones sociales; y a partir del concepto de lo fotográfico (la semiosis de la fotografía). Tras los cambios en el dispositivo fotográfico con su digitalización, la desmaterialización de la imagen y la emergencia de nuevos medios de comunicación social, dichas conceptualizaciones se pusieron en debate. En este sentido, en el presente trabajo, nos proponemos revisar ciertos planteos teóricos en torno a lo fotográfico, y los debates sobre el advenimiento de lo digital, a fin de establecer un puente que permita reflexionar sobre la situación actual del estatuto semiótico de la imagen fotográfica.

### **Sobre lo fotográfico**

Al mirar retrospectivamente la historia y los estudios sobre fotografía es posible observar una constante revaluación de su estatuto y de sus usos sociales. Debates que han girado en muchos casos en torno a ciertas dicotomías: dispositivo – medio, técnica de registro – medio de expresión, documento – arte, entre otras. En esta oportunidad no podemos profundizar en cada una de estas contraposiciones, ni en los debates y teorías que las sustentaron, revisaremos a grandes rasgos algunos casos paradigmáticos de las reflexiones surgidas en la década de 1980 –un período de gran auge en las teorías sobre fotografía- que centraron la reflexión en la especificidad de la imagen fotográfica a partir de su dispositivo técnico-indicial y el concepto “lo fotográfico”, como objeto teórico.



Se trató de un período marcado por el posestructuralismo, el posmodernismo, y el régimen de visualidad que dejaba atrás el modelo del texto que había caracterizado los estudios sobre las imágenes en las décadas anteriores, buscando pensar lo que diferencia a la fotografía de otros medios de producción de imágenes.

El primer antecedente de este tipo de reflexiones es sin duda Roland Barthes, quien a fines de los 1970 se interrogaba por la especificidad de la fotografía: “Me embargaba, con respecto a la fotografía, un deseo *ontológico*: quería, costase lo que costase, saber lo que aquella era *en sí*, qué rasgo esencial la distinguía de la comunidad de imágenes” (Barthes, 2005: 27). Es en *La cámara lúcida* donde declara que lo específico de la fotografía, su noema, es el *esto ha sido*, afirmando con ello la posición realista y constatativa de la imagen, la foto es literalmente una emanación del referente, al que define como “la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía” (Ibídem: 135).

En su obra Barthes no hace referencia de manera directa a la teoría semiótica de Charles S. Peirce, pero como podemos observar el *esto ha sido* mantiene una relación directa con la idea de que la imagen fotográfica es un índice en el sentido peirceano. El noema de la fotografía refiere a que 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.

Posteriormente, Rosalind Krauss publica *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*, un conjunto de ensayos en los que plantea la necesidad de diferenciar el estudio de lo fotográfico del estudio sobre la fotografía como objeto estético, histórico o sociológico, y conceptualizarlo como objeto teórico. En dicho trabajo, la autora hace referencia a las condiciones de producción de la imagen, poniendo en primer lugar –aún cuando no utilice la categoría de manera explícita- el dispositivo técnico indicial de la fotografía: “en la medida en que la fotografía forma parte de la clase de signos que tienen con su referente relaciones que implican una asociación física, forma parte del mismo sistema que las impresiones, los síntomas, las huellas, los índices” (Krauss, 2002: 15).

En 1987 Jean-Marie Schaeffer publica *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico* en el que propone un estudio pragmático de la fotografía. Retomando la definición de signo de Peirce (1987), advierte que no debemos olvidar que la fotografía se constituye mediante la combinación de tres dimensiones: representamen, interpretante y objeto; según 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.

Al modo en que se obtiene una fotografía, Schaeffer lo denomina *arché fotográfico*, y precisamente al conocimiento del *arché* le adjudica la fuerza autoidentificatoria de la fotografía.



De esta manera, aclara, la identidad de la imagen no puede ser captada más que considerando su génesis. Es a partir de esta noción que explica que la distancia temporal 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: 75). Así, Schaeffer propone que lo específico que permite distinguir el ícono fotográfico es su función indicial, y esto es lo que lo distingue de otros íconos analógicos.

En conjunción a estos autores, Philippe Dubois (2008) también destaca a la fotografía como huella de lo real (como índice y referencialidad). Afirma con ello que la imagen fotográfica y el acto que la definen son indiscernibles, la fotografía es, en sus términos: una imagen-acto, y aclara al igual que Krauss, que sus reflexiones no se basan en un análisis de fotografías, es decir, de la realidad empírica de los mensajes visuales, sino de lo fotográfico como dispositivo teórico.

Partiendo del concepto de André Bazin (2004) sobre la génesis técnica de la fotografía, Dubois afirma que desde el comienzo de la reflexión en torno a lo fotográfico se encuentra el dispositivo y la idea de traza. Relaciona así la definición canónica de la fotografía con el noéma de Barthes y sitúa a la fotografía dentro de la categoría de lo que Peirce define como *index*, es decir:

signos que mantienen o mantuvieron en un momento determinado del tiempo, con su referente (su causa) una conexión real de contigüidad física, de co-presencia inmediata, mientras que los íconos se definen más bien por una simple relación de semejanza temporal y los símbolos por una relación de convención general (Dubois, 2008: 56).

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 de 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. No obstante, advierte, 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; el principio de la ‘génesis automática’, que funda la naturaleza de la fotografía como huella debe ser limitado a un solo momento, en el análisis, nunca habrá que olvidar que antes y después de ese



momento de inscripción natural hay procesos culturales que dependen de decisiones humanas individuales y sociales.

Estas teorías, por las que hemos pasado muy resumidamente, permiten pensar algunas cuestiones claves que caracterizaron a la fotografía desde el siglo XIX hasta por lo menos las últimas décadas del XX. Se trata de ciertas concepciones sociales que hacían de la fotografía una forma de certificación, de constatación de un acontecimiento o de la existencia de una entidad. Es decir, la fotografía era considerada principalmente un medio de registro, sustentado por las características formales de lo documental (basado en la separación documento-ficción) y en el dispositivo técnico-indicial, que llevaba a interpretar a la imagen como una huella de lo que representa. Una concepción de la fotografía que se pone en cuestionamiento en la última década del siglo XX a partir de la digitalización del dispositivo y con ello la desmaterialización de la imagen. Repasemos brevemente dicho debate.

### **La revuelta digital**

En los años noventa, y principalmente tras el cambio de siglo, comenzaron los debates en torno a las nuevas tecnologías digitales. En este contexto, cobraron forma los discursos extincionistas que desde distintos ámbitos iban anunciando la muerte de los medios técnico indiciales que caracterizaron la mediatización del siglo XX (Carlón y Scolari, 2009). Discursos todos ellos de diagnóstico que interrogándose por la repercusiones de los cambios tecnológicos, abrieron el debate sobre el estatuto actual de dichos medios (televisión, prensa gráfica, radio, cine, etcétera).

En el caso de la fotografía, estos discursos estuvieron intrínsecamente relacionados a los cambios en el dispositivo, que como hemos señalado en el apartado anterior representó un factor clave en la interpretación y teorizaciones de la imagen fotográfica. Con el proceso de digitalización el pensamiento sobre la relación de la fotografía con una representación directa de lo real se vio modificada, por lo cual la reflexión pasó de considerar a una imagen analógica basada en materias foto-sensibles y procesos físico-químicos a la reflexión sobre una imagen digital constituida por impulsos electrónicos que se traducen en clave numérica.

En cuanto a los debates sobre los cambios tecnológicos en los modos de producir imágenes, Martín Lister (1997) describe dos perspectivas, la primera centrada en cómo los nuevos procedimientos tecnológicos socavan una forma de representación visual esencial en la experiencia de las culturas modernas: la fotografía, y a partir de lo cual se teme por la posible desaparición de las habilidades, la función artesanal, y el rol social del fotógrafo. Y una



segunda postura que agrupa reflexiones en torno a cómo el paso de la imagen fotomecánica a construcciones digitales inmatrimiales produce transformaciones en la cultura visual, equiparables a cambios como el paso de los esquemas y símbolos de las imágenes medievales a la perspectiva realista del Renacimiento y desde lo autográfico a lo fotográfico al principio del siglo XIX. De esta manera, se afirma que al igual que en esos cambios históricos, lo que se pone en juego en la actualidad es mucho más que un cambio tecnológico en el modo de crear las imágenes, se trataría de un cambio de Era, con nuevas formas de pensar el mundo y representarlo (Lister, 1997).

Esta convergencia de pensamiento en torno a las tecnologías y una nueva cultura visual puede verse claramente en autores como Mitchell (1992), Mirzoeff (2003), Ritchin (2010), Robins (1997) y Fontcuberta (2012), quienes plantean el fin de la fotografía y la entrada a una nueva Era, la de la postfotografía, asociada ésta a la emergencia de una nueva cultura de la imagen y el nacimiento de nuevos medios de comunicación que modifican radicalmente los modos de producción, circulación y recepción de las imágenes.

En este sentido, Mirzoeff (2003) plantea que la reivindicación de la fotografía como reflejo de lo real ya no puede sostenerse a partir de las transformaciones del medio fotográfico. Por su parte, Robins afirma que la muerte de la fotografía y la llegada de la postfotografía “representa una respuesta al desarrollo de la nueva tecnología electrónica digital para la grabación, manipulación y almacenamiento de imágenes” (Robins, 1997: 49). De esta manera, los cambios en la cultura de la imagen se asocian y se interpretan en términos de revolución tecnológica, y muchos observan estos cambios en términos de mayor flexibilidad y libertad para la creación de imágenes, a partir de lo cual, la fotografía se liberará de su inherente automatismo y realismo (Ibídem: 50).

Los discursos sobre la postfotografía se apoyan en la idea de un profundo cambio en las concepciones de la realidad, el conocimiento y la verdad, a partir del cual se cae el *velo* a través del cual se creyó en la representación fiel de lo real, y las distinciones entre imaginario y real.

En el contexto de los discursos del posmodernismo, muchos autores han señalado que la revolución cultural y tecnológica de la imagen es el centro de la transición de la condición de modernidad a la posmodernidad, en este sentido Mitchell (1992) afirma que la imagen digital se adapta oportunamente a los proyectos de la era posmoderna, en los que se cuestionaban la primacía del mundo material sobre la imagen, y la propia existencia del mundo real: el mundo de la simulación y de los simulacros (Baudrillard, 2001), erosión del principio de realidad: *tecnoesferaposreal*, la denomina Robins (1997).



A este nuevo *paradigma* de la fotografía, Ritchin propone denominarlo *hiperfotografía*, que sería más que *post*, un campo en expansión en donde la representación de lo visible puede ahora transmitirse, recontextualizarse, fabricarse y modificarse:

puede pensarse en ella como una fotografía que no requiere ni la simultaneidad ni la proximidad del que ve y de lo que es visto, y que considera como su mundo cualquier cosa que exista, existió, existirá o podría llegar a existir, visible o no; en resumen, cualquier cosa que pueda sentirse o concebirse (2010: 129).

En un sentido similar, Joan Fontcuberta afirma que hay es necesario abandonar la idea arraigada en la sociedad -desde su invención- de que la fotografía es el resultado de un procedimiento natural, automático, espontáneo y de que puede copiar la naturaleza con la máxima precisión y fidelidad sin dependencia de las habilidades de quien la realiza, 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 (Fontcuberta, 2007: 26).

Fontcuberta advierte que la necesidad de creencia en la fotografía, fundamentada en la génesis técnica del dispositivo, se vio corrompida con el advenimiento de las tecnologías digitales, y en base a esto sentencia que asistimos a la muerte de la fotografía y a un cambio de paradigma que supone el paso de lo analógico a lo digital, en el que la fotografía digital ha asumido las antiguas aplicaciones de la fotografía tradicional. Así, los valores de lo documental (registro, verdad, memoria, archivo, identidad, etcétera) 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).





De esta manera, Fontcuberta 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 digital es la pantalla. Esto produce un cambio en el contrato visual, puesto que en este proceso de desmaterialización, la imagen pasa a depender de un programa de tratamiento para visualizarse, por lo tanto siempre está retocada o procesada.

En este sentido vemos aparecer nuevas reflexiones sobre las fotografías digitales contemporáneas que subrayan estas cuestiones. Es el caso de Concha quien plantea que bajo esta nuevo lenguaje universal numérico-binario se

elimina la calidad de mero ente de la fotografía: es por esto puro lenguaje, pura abstracción, pura conceptualización, puro juego de presentaciones de la experiencia del hombre en el mundo. No es la posibilidad de manipulación lo relevante aquí, como generalmente se ha pensado, sino su posibilidad de mostrar como existente algo que nunca lo ha sido (Concha, 2011: 224).

En un sentido próximo Rodrigo Zúniga afirma: “lo fotográfico se abre completamente tras el desplome de la hegemonía indicial; lo fotográfico no implica tanto la copia de un referente real como la liberación, en la imagen del campo de lo posible (...)” (2003: 90).

Asimismo, Dubois reflexiona sobre los cambios que la digitalización trajo al pensamiento sobre la fotografía y afirma que desde el momento en que la fotografía ya no es definida como una captación de lo real, es necesario centrar la reflexión sobre la fotografía digital contemporánea como la posibilidad de una representación que puede no corresponder a una cosa real, sino con un mundo posible (la imagen como ficción), a partir de lo cual propone la siguiente hipótesis:

Parto da ideia que tal imagem (a imagem fotográfica digital contemporânea, também chamada de “pós-fotográfica”) pode ser pensada como representação de um “mundo possível” - e não de um “ter-ali-estado” necessariamente real. Isso significa que as “teorias dos mundos possíveis” me parecem, hoje, a melhor maneira de apreenderteoricamente o estatuto da imagem fotográfica contemporânea [...] Uma imagem pensada como um universo de ficção e não mais como um “universo de referencia (Dubois, 2017: 45).

Como podemos ver, los cambios tecnológicos que comenzaron en la década de 1990 van modificando las prácticas fotográficas y con ello se abre el debate en torno a las nociones mismas que sirvieron para pensar la especificidad de la imagen fotográfica. Nos hallamos



ahora ante la necesidad de reflexionar y abrir nuevos interrogantes sobre la fotografía digital contemporánea, reconsiderando la naturaleza de su dispositivo y su cualidad de medio, en la actual esfera de las mediatizaciones, intentando establecer ciertas distinciones en su estatuto semiótico, que permita distinguir la fotografía de otras imágenes digitales.

## Reflexiones finales

Como hemos podido observar hasta aquí, desde mediados de la década de 1990, los debates sobre los efectos que las tecnologías digitales traerían en las prácticas fotográficas basadas en el soporte químico han rondado principalmente en relación al cambio en el dispositivo fotográfico y a la desmaterialización de la fotografía, a lo que podríamos sumar la cuestión de las técnicas de edición y creación de imágenes digitales, y las consecuencias que esto generaría en la credibilidad de la fotografía.

La fotografía analógica inauguró las imágenes técnicas, adoptando el proyecto visual moderno que establecía a la perspectiva como norma de representación, su gran novedad fue la posibilidad de inscribir la luz en una sustancia fotosensible. En esta conjunción la fotografía recibía dos cualidades respectivas, la semejanza y la huella, lo icónico y lo indicial. Pero con la digitalización dicha materialidad de la huella queda eliminada, esto ha llevado a replantear nuevamente el estatuto de la imagen fotográfica, donde parecería persistir 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 en el centro del debate, a partir de ser negada o desplazada al acto de producción de la imagen y a lo performativo.

Habiendo explorado ciertos conceptos y teorías en torno a *lo fotográfico* podemos ver el lugar insoslayable que ha ocupado el dispositivo en la reflexión sobre qué diferencia a la fotografía de otros medios de representación. Este punto nos parece crucial puesto que la digitalización generó un cambio radical en el foco de las teorías de la fotografía en cuanto pensamiento de su naturaleza, especificidad u ontología, basadas como hemos visto en la reflexión sobre la relación de la imagen con el referente real, donde el dispositivo permitía transformar la luz que reflejaba dicho referente en materia, es decir, en imagen. Hoy la pérdida de materialidad nos confronta a nuevos interrogantes, no sólo en relación a las teorías sino lo que esto implica socialmente, qué cambios trae esta transformación en la naturaleza en las prácticas sociales, en los modos de representación, y en las concepciones sobre la fotografía en su relación con lo real.



Por su mecánica de realización y el conocimiento generalizado del funcionamiento del dispositivo fotográfico (*archè*), la fotografía se ha interpretado durante mucho tiempo como una evidencia de lo que en ella se nos muestra necesariamente ha existido, de que la imagen se crea sin la necesidad de modificar el material pre-fotográfico (Ledo, 1998), sin la mediación directa de la mano del hombre, como sí sucede en las artes plásticas, y sin intervenciones (más allá de lo que refiere a la selección, encuadre y adaptación a las condiciones de iluminación). En otras palabras, una forma de interpretar a la fotografía a partir de su dispositivo que motivó determinadas prácticas y normas de representación, que hoy están en una espiral de mutaciones.

Las diferencias entre la fotografía digital y la analógica son muchas y van transformando las prácticas sociales. Las imágenes digitales resultan de una secuencia registrada, de información matemática en código numérico-binario y no ya como el efecto de la luz que viene a modificar un material fotosensible. No obstante, ello no cambia el acto mismo de fotografiar, no elimina el registro de lo que se halla delante del objetivo. Lo que sí se ha modificado es la distancia temporal entre el acto de la toma y la visualización de la imagen, como así también las posibilidades de retocar o editar la fotografía y ponerla en circulación en los nuevos medios de comunicación con base en Internet.

Un aspecto crucial que se puso en juego en el debate de los efectos de la digitalización fotográfica fue el de las posibilidades de editar y manipular la fotografía. En incontables casos cuando se refieren a los cambios en la credibilidad de la imagen digital, se hace referencia al conocimiento de las técnicas de edición de la imagen que los usuarios han adquirido, como así también sobre la existencia de imágenes creadas por programas de procesamiento de imágenes.

Podríamos decir que la pérdida de la credibilidad de la imagen se adjudica, entre otras razones, a un nuevo saber que viene a sumarse al saber del *archè* (Schaeffer, 1990). Se trataría de un saber intuitivo, pero práctico de las múltiples técnicas de manipulación de la imagen. Sabemos que en la fotografía analógica las posibilidades de edición 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 e invitan a generar cambios en la imagen, a partir de las cuales los usuarios pueden manipular sus fotos de manera sencilla utilizando ciertas opciones que le proporciona el artefacto.

En este punto, consideramos que las reflexiones actuales en torno a la fotografía digital deben realizar ciertas distinciones. Entre ellas que la indicialidad no queda totalmente eliminada de la fotografía, sí se ha desmaterializado la imagen (la huella foto-química), pero el registro que



realiza el dispositivo digital continua motivado por el referente que se halla delante del mismo. El registro no ha quedado eliminado del acto - toma fotográfica. La fotografía se define por la referencialidad, de esta manera, el carácter de índex-icónico, propio de la fotografía analógica, se aplica a la fotografía digital, aun cuando el registro luminoso del referente no se realice en la película fotosensible, sino en el sensor digital.

En este sentido, Mario Carlón plantea que en muchos casos podemos seguir hablando de fotografías contemporáneas de registro, es decir, indiciales, pero se trataría de una indicialidad débil:

(...) como vivimos en una época de fin de la inocencia y de crisis de la indicialidad, donde toda fotografía puede ser editada y alterada, la que los internautas han consagrado es una indicialidad débil, siempre a punto de ser puesta en discusión (2016: 49).

El registro de la escena es lo que define a la fotografía, por lo tanto parece necesario revisar el ímpetu que algunos autores ponen en la clasificación de imágenes creadas por programas de edición y procesamiento, que tienen apariencia fotográfica, pero que al no ser el resultado de un registro, no son fotografías, por muy verosímiles que sean. Por lo tanto, las ideas que plantean la imagen fotográfica digital como ficción, resultan de una tergiversación de las categorías.

El registro fotográfico, como hemos advertido anteriormente, no habla de la falsedad o verdad del acontecimiento representado, tampoco refiere a la significación de las imágenes; pero si no hay registro no podemos hablar de fotografías, como en muchos casos se argumenta. Hay fotografías ficticias, registros de puestas en escenas, fotografías editadas, manipuladas, que no son un registro fiel del acontecimiento, pero sí son un registro de lo que se halla delante del dispositivo.

Un aspecto que queríamos destacar y que a nuestro entender es crucial para las teorizaciones actuales sobre la fotografía digital, es el de los cambios en la circulación. 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 presencia en las redes sociales.

Considerando las nuevas lógicas de los medios de comunicación digitales, es posible reparar en algunas cuestiones. La primera es el predominio del presente como categoría temporal, un punto no menor que modifica la producción, la circulación y la recepción de las imágenes.



Durante la modernidad, donde el futuro predominaba, el registro fotográfico permitía la continuidad visual de un entorno que cambiaba aceleradamente por las ansias del progreso y la modernización, como así también permitía la continuidad visual de familias que se separaban en los grandes éxodos del campo a la ciudad o entre países y continentes.

Hacia fines del siglo XX con la ruptura de las grandes promesas de la modernidad y el desencanto que aquel progreso había traído a la humanidad, el pasado y la memoria se impusieron rápidamente en la cultura de Occidente (Huysen, 2007). 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 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.

Otro punto importante que surge de la pérdida de materialidad de la fotografía es que hoy las imágenes digitales pueden estar presentes en simultáneo en diferentes “espacio”, donde se diluye la idea de un original, en relación a ello José Pablo Concha afirma: “(...) lo importante es que se encuentra en la red y esto significa que está en el lenguaje que unifica toda acción humana contemporánea” (2011: 222), haciendo referencia con ello al lenguaje numérico-binario.

Esta pérdida de materialidad permite pensar también otras cuestiones, entre ellas que en la fotografía analógica el acto fotográfico parecía estar en general reservado a registrar (y si se quiere a consagrar) los acontecimientos importantes (ya sean públicos o privados). La fotografía digital contemporánea se ha transformado hoy en una parte imprescindible de la vida cotidiana, cada instante por más insignificante es fotografiable y merecedor de estar en las redes.

En este sentido, podemos observar una especie de impulso autobiográfico, articulando la primera persona, y rompiendo con el uso generalizado de la tercera persona como la forma ideal del registro fotográfico a través de la mediación del dispositivo técnico indicial. 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 afirma 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 (2015: 78).

La fotografía se abre en la actualidad a una multiplicidad de posibilidades que ha generado su expansión en la sociedad como parte constituyente de las experiencias. Modificada, retocada, recortada, compartida, comentada, cuestionada; la fotografía es hoy una parte imprescindible de las nuevas formas de comunicación en los medios digitales.

En este sentido, en la esfera contemporánea es menester continuar pensando a la fotografía en torno a la nueva naturaleza de la imagen numérico-binaria, es decir, qué implica este cambio de naturaleza de las imágenes en los modos de representación, en la relación que los sujetos tienen con dichas imágenes en las nuevas formas de comunicaciones a través de Internet, que modifican profundamente tanto la producción, la circulación y el reconocimiento de los mensajes (Verón, 1998).

## Bibliografía

- Aguilar, G. (2015). Documentales: entre la primera y la tercera persona, entre lo real y la ficción. En *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Baudrillard, J. (1983). La precisión de los simulacros. En Wallis, B. (2001). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.
- Barthes, R. (2005). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.
- Bazin, A. (2004). Ontología de la imagen fotográfica. En *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Carlón, M. (2015). Público, privado e íntimo: el caso chicas bondi y el conflicto entre derecho a la imagen y la libertad de expresión en la circulación contemporánea. En Castro, P. C. (organizador). *Dicotomía público/privado: estamos no camino certo?* Maceió: EDUFAL.
- Carlón, M. (2016). Registrar, subir, comentar, compartir: prácticas fotográficas en la era contemporánea. En Corro, P. y Robles, C. (Eds.). *Estética, medios y subjetividades*. Santiago: Universidad Pontificia Católica de Chile.
- Carlón, M. (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. En Carlón, M. y Fausto Neto, A. (comps.). *La Política de los internautas*. Buenos Aires: La Crujía.
- Carlón, M. y Scolari, C. (eds). (2009). *El fin de los medios masivos*. Buenos Aires: La Crujía.



- Concha, J. P. (2011). *La desmaterialización fotográfica*. Santiago de Chile: Edición Metales Pesados.
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca.
- Dubois, P. (2017). Da imagem-traço à imagem-ficção: o movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias. *Discursos Fotográficos*, 13(22). Recuperado de <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/30295>
- Fontcuberta, J. (2007). *El Beso de Judas. Fotografía y Verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2012). *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Huyssen, A. (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ledo, M. (1998). *Documentalismo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- Lister, M. (comp.). (1997). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mitchell, W. (1992). *There configured eyes: visual truth in the post-photographic era*. Cambridge: Mass Mit Press.
- Peirce, C. S. (1987). *Obra lógico semiótica*. Madrid: Taurus.
- Ritchin, F. (2010). *After Photography*. Nueva York: WW Norton & Co.
- Robins, K. (1997). ¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía? En Lister, M. (comp.) *La imagen fotográfica en La cultura digital*. Barcelona: Paidós.
- Schaeffer, J. M. (1990). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- Verón, E. (1998). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa.
- Verón, E. (1997). De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía. En Veyrat-Masson, I. y Dayan, D. (eds.). *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- Zúñiga, R. (2013). *La extensión fotográfica. Ensayos sobre el triunfo de lo fotográfico*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.