

CAPÍTULO 1

La fotografía como campo de estudio de la imagen visual

Ricardo López-León

Universidad Autónoma de Aguascalientes

INTRODUCCIÓN

La fotografía es uno de los campos que más ha crecido en cuanto a los estudios que se realizan desde una perspectiva multidisciplinar. Debido a que desde su origen se le ha asociado con el registro de la realidad, el estudio de la fotografía como objeto documental es amplio. Sin embargo, la perspectiva de la fotografía como mero registro de la realidad es cada vez más cuestionada y surgen nuevas perspectivas y rutas de reflexión en torno a ella (Botticello, 2016). En este capítulo se recuperan algunas reflexiones en torno a la fotografía de tres pensadores del siglo XX. Cada uno, desde un contexto y tiempo distinto, ha contribuido a destacar la importancia del estudio de la fotografía como un campo de estudio de la imagen visual, es decir, un objeto producto de un proceso de representación perceptible a través del sentido de la vista.

La base de las reflexiones que aquí se presentan parten de la estadounidense Susan Sontag, una pensadora multidisciplinaria que se desempeñó

en distintos campos como la literatura, el cine y la docencia. Su pensamiento en torno a la imagen, y particularmente a aquellas imágenes generadas a través de dispositivos fotográficos, abordan campos diversos, recalcando en conjunto que la fotografía es un campo de estudio con numerosas aristas. A partir de su pensamiento, este capítulo identifica puntos de encuentro con la perspectiva de otros dos pensadores. Joan Fontcuberta es uno de ellos, artista español que ha enfocado su obra principalmente a difuminar los bordes entre la realidad y la ficción. Es uno de los artistas que más ha insistido en la capacidad para mentir de la fotografía, advirtiendo el advenimiento de una nueva era: la de la postfotografía. Finalmente, se recupera el acto fotográfico del escritor belga Philippe Dubois, quien insiste en no perder de vista los aspectos indiciales de la imagen fotográfica, pues siempre hay alguien que se planta y dispara. En conjunto, en este capítulo se discuten tres perspectivas en torno a la fotografía: su relación con la realidad, sus posibilidades de apropiación de la experiencia, y su capacidad como herramienta de pensamiento.

No está demás mencionar que, para mantener fidelidad con las expresiones de los pensadores anteriormente mencionados, en este texto se incluyen un gran número de citas textuales. La omisión de la paráfrasis en cuanto a estilo de citación es intencional, puesto que se busca reflejar lo más posible el pensamiento de cada uno de los autores. Sus ideas, serán contrastadas entre sí, y con otras fuentes de información, correspondientes al momento de la publicación original, como también se incluyen algunas otras más actuales. Al final de este capítulo se plantean algunos cuestionamientos luego de observar los debates y reflexiones que han surgido del estudio de la fotografía, que podrían motivar la reflexión y provocar nuevos cuestionamientos en torno al diseño, disciplina hermana de la fotografía en tanto creadora de mensajes visuales.

EL CONCEPTO DE FOTOGRAFÍA

El campo de la fotografía, a pesar de que alcanzó su auge apenas en el siglo XX, ha avanzado tanto que definirla como concepto requiere una visión minuciosa. El caso es similar a la definición de diseño de John Heskett en la que busca destacar la polisemia del concepto. En su obra en la que introduce el concepto de Diseño, Heskett (2002) declara que: Diseño es diseñar un diseño para producir un diseño. En esta definición están implicadas la disciplina, la acción, la planeación y el producto. Asimismo, la fotografía también sufre de polisemia debido a su evolución. La palabra fotografía puede referir a toda la disciplina, así como a un solo objeto, es decir, la imagen que resulta del proceso fotográfico. Además, la palabra fotografía puede ser usada como verbo para referirse a la acción, la diferencia de este ejercicio con la definición de diseño quizá es que en este caso se cuenta también con la cámara fotográfica, es decir, el instrumento con el que se produce la imagen. Si quisiéramos destacar la polisemia del concepto de la manera en que Heskett lo hizo con las disciplinas del diseño, podríamos decir que, fotografía es fotografiar algo para producir una fotografía.

En este laberinto de significados, conviene revisar la etimología de la palabra. Fotografía viene del griego φωτός (phōtós) que significa luz, y γραφή (graphé) que significa impresión, representación por medio de líneas o dibujar, es decir, dibujar con luz. Durante mucho tiempo la fotografía tuvo una relación directa con el registro de la luz. Los procesos fotográficos implicaban distintas formas de registrar la luz. Dubois (1986) insiste en que la fotografía implica un doble índice en el sentido de Peirce (1974), además de contar con el atributo icónico, pues a fin de cuentas la imagen establece una relación de semejanza con su referente. Primero, es índice del acto fotográfico, una imagen es en realidad una huella de una acción de alguien que se plantó en un punto determinado y disparó la cámara. La fotografía no es sólo imagen, sino que se trata en realidad de un “ac-

to-icónico” (Dubois, 1986). El antes y el después también están implícitos en la imagen, tanto la acción del fotógrafo, como la percepción de quien la mira. Segundo, hay una relación de huella de la luz sobre una superficie fotosensible que registra aquello que tiene de frente, una conexión física con el referente. El segundo es un aspecto que con el surgimiento de la fotografía digital se ha perdido. Es por esta razón que Foncuberta declara que estamos en la era de la postfotografía, pues las prácticas fotográficas actuales se han desprendido por completo de sus referentes objetuales, de esa impresión de luz sobre película fílmica.

Debido a su origen como proceso de registro, la fotografía durante mucho tiempo ha sido la forma hegemónica de documentación. Por ello y por su aparente registro de la realidad, disciplinas como la historia consideran a las imágenes fotográficas como documentos históricos innegables. Es una prueba incontrovertible, en palabras de Sontag, de un hecho específico. Incluso una imagen fotográfica por más abstracta que sea siempre tendrá un grado de semejanza con algo que en realidad existió (Sontag, 2006). Gran parte de la historia del siglo XX y de eventos de alcance global los conocemos a través de imágenes fotográficas diversas, como los horrores cometidos durante la Segunda Guerra Mundial.

El protagonismo de las imágenes en distintas esferas sociales ha provocado el discurso del “giro visual” (Martínez-Luna, 2024), es decir, un cambio en la actitud y en la manera en que los investigadores en ciencias sociales y humanidades adoptan recursos visuales en sus proyectos (Bedi y Webb, 2020). La fotografía es uno de los recursos que ha encontrado en las ciencias un campo fértil para su desarrollo, pues al entrar en contacto con técnicas de investigación se producen nuevas formas híbridas de indagación como la foto-voz (Smith et al., 2022) y la foto-elicitación (Moliner, 2024); además de su desarrollo como herramienta para la investigación educativa (Vellanki, 2022) y su rol en los procesos de aprendizaje.

Asimismo, la fotografía como objeto de estudio también ha contribuido al surgimiento de subdisciplinas como la antropología visual, dando origen a diversos propósitos. Se destacan principalmente dos, uno que toma la cámara como una herramienta del quehacer etnográfico, es decir, más allá de una simple herramienta que el antropólogo lleva en su mochila sino como una forma de acercarse al sujeto, pues “la imagen no es únicamente un instrumento para la documentación etnográfica, sino un auténtico vehículo de conocimiento; representa una forma distinta de observar, de abordar y analizar la cultura y la sociedad” (Zirión, 2015, p.48); y otra más compleja, en la que las imágenes producidas a través de la cultura son tomadas como testigo de diferentes comportamientos de grupos sociales y por lo tanto también como la puerta de entrada hacia los mismos (SVA, 2007). A esta segunda también se le llamó “antropología de la imagen” y según Hans Belting, uno de sus precursores, se enfoca en estudiar las formas en que se crean y se usan las imágenes (Museo Reina Sofía, 2014).

El valor documental de la fotografía no se detiene ahí. La adoptan también disciplinas como la medicina para el registro de distintas patologías y su manifestación en el cuerpo humano. Además, potentes microscopios nos permiten tener acceso a seres invisibles al ojo humano y registrarlos. También a la inversa, el ser humano cada vez invierte en lentes más potentes para poder observar y fotografiar el espacio exterior.

Cabe destacar que previo a la fotografía, la pintura había asumido esa labor de registro. Durante varios siglos fue la técnica de representación ideal para mimetizar el mundo, para inmortalizar gobernantes y hasta para narrar grandes batallas, hasta que la fotografía la liberó de sus funciones miméticas (Bazín, 1999). La fotografía fue entonces un villano que vino a sustituir en muy poco tiempo la función que había sido principal en la práctica pictórica, el sentido de su existir. Pero también fue héroe, pues

“al apropiarse de la tarea de retratar de manera realista, otrora monopolizada por la pintura, la fotografía liberó a la pintura para su gran vocación moderna: la abstracción” (Sontag, 2006, p. 137).

Dubois identifica tres discursos en torno a la fotografía que se debatían en su recorrido evolutivo: el discurso de la mimesis, que vislumbraba la fotografía como un espejo de lo real; el discurso del código y la deconstrucción, como respuesta a esa mimesis, que enfatizaba la capacidad culturalmente transformadora e interpretativa de la fotografía; y el discurso de la referencia, que de alguna forma recuperaba ambas, una huella, sí, de lo real, pero una construcción también cultural de aquello que se miraba (Dubois, 1986, pp. 20-21).

En la línea de tiempo de la fotografía es posible observar “la pugna entre dos imperativos diferentes: el embellecimiento, que proviene de las bellas artes, y la veracidad” (Sontag 2006, p. 127). Parecería que ambos conceptos se encuentran en extremos opuestos, pues mientras se buscaba alejarse de los discursos que sometían a la fotografía al campo de la búsqueda de la veracidad, se acercaba a procesos experimentales y artísticos. Sin embargo, a la luz de los discursos actuales en los que las dicotomías han sido superadas e imperan las interrelaciones entre los elementos, habría que estudiar la posibilidad de que ambos, arte y veracidad, pudieran estar vinculados en una sola perspectiva, así como provocando el surgimiento de otras, como se verá en los apartados siguientes.

LA FOTOGRAFÍA COMO NUEVO CÓDIGO VISUAL POR ADOPTAR

Para acercarnos a la fotografía es necesario comprender su irrupción en el ámbito pictórico. Como invención tecnológica representaba una forma más rápida y precisa de representación, que al mismo tiempo, proponía un nuevo código visual distinto a la pintura. La captura de la luz a través

de materiales fotosensibles no era nueva para cuando la fotografía emergió en el mundo occidental, pero sí la precisión y la nitidez en la calidad de la representación. La fotografía introdujo formatos específicos para la reproducción de la imagen, es decir, la misma tecnología implicaba nuevos códigos visuales que en un principio eran inseparables de sus posibilidades técnicas. Lo visual era una extensión de lo tecnológico. Además, dada la complejidad y los costes de la nueva tecnología, la fotografía nace con un atributo intrínseco respecto al contenido de la imagen: era más importante el tema, aquello que se fotografiaba, que el estilo visual del resultado.

Según Sontag, “al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión” (Sontag, 2006, p.15). Es decir, si alguna escena o persona aparecía en una fotografía es porque se trataba de algo o alguien que merecía la pena mirar. La fotografía imprime un valor jerárquico sobre los demás en cada imagen que reproduce. Dicho valor forma parte de su código visual. En su compilación de trabajos “Sobre la fotografía”, la autora realiza un comparativo constante respecto a los atributos de la fotografía y los de la pintura. Sontag identifica una diferencia en cuanto a las cualidades formales del estilo, pues destaca que mientras que las características formales son un aspecto fundamental en la pintura, en la fotografía tienen importancia secundaria, pues ello reside en qué es lo fotografiado (Sontag, 2006).

Aunque al principio representaba un código visual distinto, para el cual era necesario conocer su código tecnológico, la fotografía logró abrirse camino en la sociedad a partir de los temas que le interesaron, pues se mantuvo en expansión hasta inmiscuirse en lo más íntimo de la vida cotidiana. Se ha convertido en una tecnología que existe en la mesita

de noche junto a la cama. Para comprender la adopción y dominio del código visual que representaba, existen diversos enfoques que permiten estudiar el proceso en que una tecnología se vuelve parte del día a día de una sociedad. Los enfoques son similares en cuanto al fondo con ligeras variaciones. Discutiremos primero el concepto de domesticación de la tecnología. De acuerdo con Sandoval (2022), uno de los precursores de este modelo fue Roger Silverstone (2005) y se basa principalmente en observar cómo un objeto pasa de la esfera pública a la privada, igual que cómo una tecnología lleva a cabo su proceso de mercantilización. En su momento, la televisión fue uno de los aparatos tecnológicos más estudiados. Podríamos rastrearlo desde la aparición del cine, que luego entró al hogar en forma de aparato televisivo, a las salas y estancias de los hogares, el espacio aún público de la casa, para luego formar parte de las recámaras, es decir, el espacio más privado del hogar. Lo mismo puede observarse en la fotografía, que pasa de ser un objeto público y de estar en un lugar al que las familias acudían, hasta el momento en que los aparatos fotográficos entraron en el hogar. Por supuesto que para que una sociedad logre incorporar a su vida cotidiana un aparato tecnológico existen otras variables como puede ser el acceso a la tecnología dadas sus condicionantes económicas. Es decir, no hay que perder de vista que en un inicio la fotografía era un objeto de lujo, tanto acudir a un lugar especializado para la captura de la imagen como también adquirir un aparato para hacerlo, hasta que el proceso de mercantilización la coloca al alcance de todos.

También existe el Modelo de Apropiación Tecnológica, que supone un intercambio entre tecnología y usuario en dos direcciones de manera que la tecnología modifica las actividades del usuario, así como éstas también transforman a la tecnología (Celaya, Lozano y Ramírez, 2010). Las necesidades de los usuarios de la fotografía pronto fueron transformando la misma, pues requerían de un aparato que incrementara

su portabilidad, que fuera ligero, que se pudiera transportar en el bolsillo. Después vinieron los aparatos automáticos y las cámaras instantáneas hasta hoy en día en que la cámara es un atributo obligatorio de los dispositivos móviles.

Por último, cabe mencionar el Modelo de Aceptación Tecnológica de Davis y Granic (2024) que aunque tiene más de treinta años, propone que los elementos clave para el estudio de la aceptación tecnológica siguen siendo principalmente dos: percepción de utilidad y percepción de facilidad de uso (Davis y Granic, 2024). No es casualidad que la publicidad de numerosos aparatos tecnológicos insista en su facilidad de uso. Esloganes que declaran que basta con presionar un botón para obtener los beneficios, o que un aparato es capaz de realizar una tarea en pocos minutos abundan en los anuncios publicitarios. La fotografía, como tecnología que buscaba un lugar en la vida cotidiana, insistió a través de la publicidad en su facilidad de uso, y durante las primeras décadas del siglo XX pregonaba lo sencillo que era capturar una imagen fotográfica (López-León, 2011). “La fotografía, como el arte pop, tranquiliza a los espectadores asegurándoles que el arte no es difícil” (Sontag, 2006, p.186). Familiarizar a la sociedad con el código tecnológico de la imagen, así como con el código visual de las imágenes que produce, fue una actividad en la que la publicidad desempeñó un rol fundamental. Los anuncios promovieron qué fotografiar, cómo fotografiar, y que la fotografía era una práctica valiosa y necesaria para la vida cotidiana.

Asimismo, también entran en juego todas las imágenes que dicha tecnología produce. Es decir, la inserción de la fotografía en la vida cotidiana no sólo comprende el aparato tecnológico, sino también sus prácticas de consumo, su uso, y las imágenes mismas que resultan. Así, el conocimiento sobre qué fotografiar y cómo fotografiarlo, además de la publicidad, también se construye a partir del conocimiento compartido entre

diferentes grupos sociales, conocimiento que se transmite de generación en generación mediante procesos de transferencia del conocimiento o través de mirar las imágenes mismas. Años y años de mirar imágenes fotográficas en álbumes familiares, revistas, libros, periódicos, nos han ido enseñando también dónde mirar y cómo mirar. “Lo que antes sólo veía un ojo muy inteligente ahora lo puede ver cualquiera. Instruido por fotografías, cualquiera es capaz de visualizar ese concepto [...] por ejemplo, fotografiar una mujer embarazada de manera que el cuerpo parezca un montículo, o un montículo de manera que parezca el cuerpo de una mujer embarazada” (Sontag, 2006, p.145). La cámara fotográfica como una extensión del cuerpo ahora en los dispositivos móviles nos ha traído también el aprendizaje de cuándo y cómo sacar una fotografía a través del mar de imágenes que se difunden día con día en redes sociales.

Tener en cuenta el proceso de apropiación tecnológica nos ayuda a comprender el concepto de alfabetización visual, es decir, el aprendizaje y el desarrollo de habilidades para comprender y para crear imágenes (Debes, 1968). Sin duda la interacción constante con cámaras fotográficas nos ha llevado a manipular mejor los aparatos para el desarrollo de imágenes con comunicados más complejos, aunque de acuerdo con Sontag, es casi imposible sacar una mala imagen, pues “la fotografía está condenada a la belleza, incluso una instantánea funcional sin pretensiones puede ser visualmente tan interesante, elocuente y bella como las fotografías artísticas más aclamadas” (Sontag, 2006, p.149). Mirar a través del lente implica adoptar una mirada preformateada, mirar a través de un recuadro que nos obliga a tomar decisiones sobre aquello que se queda fuera del marco. “Las cámaras implantan una mirada estética de la realidad por ser juguetes mecánicos que extienden a todos la posibilidad de pronunciar juicios desinteresados sobre la importancia, el interés, la belleza” (Sontag, 2006, p.246).

Por eso las cámaras fotográficas han desempeñado un papel fundamental en el desarrollo de la alfabetización visual en las sociedades contemporáneas y su misma apropiación tecnológica ha colaborado en una apropiación estilística o estética, en la adopción de un lenguaje visual común a todos.

LA FOTOGRAFÍA Y LA FALSA PROMESA DE LO REAL

Entre las grandes discusiones teórico-filosóficas de la fotografía está la relación que establece con la realidad. Para Fontcuberta, la fotografía estuvo condenada desde que fue concebida como una “tecnología al servicio de la verdad” (Fontcuberta, 1997, p. 17). Por su capacidad tecnológica de representación para, en palabras de Dubois, “la reproducción mimética del mundo” (Dubois, 1986, p. 26), la fotografía asume todas las funciones que hasta entonces le correspondían al arte pictórico. Pero la fotografía no se detuvo simplemente en una sustitución de dichas funciones, sino que continuó con su expansión capturando, además, el mayor número de temas posibles, algo que la pintura no había buscado, “la pintura jamás había tenido una ambición tan imperial” (Sontag, 2006, p.21).

La capacidad de la fotografía para representar la realidad pronto fue cuestionada. En un principio era concebida como un espejo de lo real, un objeto que imitaba la realidad, para luego verle como una interpretación de la realidad, pues cada imagen está siempre mediada por una cámara, por un encuadre que manipula el fotógrafo a su conveniencia. “Aun cuando a los fotógrafos les interese sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por los tácitos imperativos del gusto y la conciencia” (Sontag, 2006, p. 20). El proceso de capturar una fotografía es un proceso de toma de decisiones. Una imagen es incluso impositiva pues el fotógrafo nos obliga a mirar un objeto de una forma particular: “los fotógrafos siempre imponen pautas a sus modelos. Las fotografías son una interpretación del mundo tanto

como las pinturas y los dibujos” (Sontag, 2006, p. 20). Cada imagen viene mediada por una ideología, por ideas preconcebidas sobre la belleza, el arte, el sufrimiento. “En la fotografía también hay códigos culturales, sociales y estéticos” (Dubois, 1986, p. 33).

Incluso, Sekula (1982) afirma que una fotografía por sí sola, sin el conocimiento previo sobre la misma, no puede ser entendida. Su afirmación viene del trabajo del antropólogo Melville Herskovits con aborígenes, quienes al mirar una imagen fotográfica no comprendieron su contenido. Herskovits tuvo que explicar de qué se trataba aquello que miraban. Por lo tanto, Sekula concluye que el aparato fotográfico es un dispositivo culturalmente codificado (Sekula, 1982). Es decir, si la cámara y su producto, la imagen fotográfica, imitaran la realidad, las imágenes serían por sí solas comprensibles. Sin embargo, para el ojo inexperto es imposible reconocerlas. Es necesario explicar que existe un aparato capaz de capturar lo que se observa a través de la luz y que eso además luego se puede transferir en una hoja. Por tanto, la naturaleza mimética de la fotografía ha sido culturalmente construida. El aparato, o sea la cámara, y sus productos, es decir, las imágenes, han sido parte de la alfabetización visual que la fotografía ha llevado a cabo durante más de un siglo. Asimismo, dicha alfabetización visual ha sido también una labor de adoctrinamiento, fruto de un esfuerzo desmedido por el mercantilismo fotográfico que asoció las imágenes a la realidad, la insistencia en su registro, en la conservación de momentos, algo que hasta su llegada había sido imposible. “Las imágenes planas y en general rectangulares de las fotografías ostentan una pretensión de verdad que jamás podrían reclamar las pinturas” (Sontag, 2006, pp. 126-127).

Dicha pretensión de verdad ha sido recuperada y manipulada por artistas como Fontcuberta, quien afirma que toda fotografía “es una ficción presentada como verdad” (Fontcuberta, 1997, p.15). Por eso el filósofo

Guy Debord pronosticaba desde 1967 que nos habíamos convertido en una sociedad que difumina los bordes entre la realidad y el espectáculo: “la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sostén de la sociedad existente” (Debord, 1967, p.10). Insisto en destacar que estas declaraciones anteceden a la era de las redes sociales y el dominio de las interacciones a través de la imagen. Fontcuberta ha manufacturado a través de distintas obras, mundos alternativos y espectaculares: en *Herbarium*, para 1984, había plantas construidas de desechos industriales; en *Fauna*, para 1997, capturó seres inexistentes formados de partes de distintos animales a manera de alebrijes; y el mismo año, en *Sputnik* recuperó la historia, silenciada por un régimen opresor, de un cosmonauta perdido. La creencia de que las cámaras capturan una imagen neutral e imparcial fue reemplazada por la comprensión de que las fotografías no solo muestran lo que está presente, sino también la perspectiva de quien las toma, es decir, una imagen, “no son sólo un registro sino una evaluación del mundo” (Sontag, 2006, pp. 130).

Fontcuberta reclama el origen de la palabra fotografía y propone comprenderla desde otro punto de vista. Menciona que el prefijo *foto-* deriva de *fos*, que significa luz, pero hubiese sido más correcto deletrear “láos”. Con ello nos hubiésemos acercado a *faiein* y *fainein*, términos que deberían traducirse como “aparecer” y que son el origen de palabras como fantasmas o fantasía. Es decir, establece una relación semántica con ilusiones y apariciones. “Fotografía”, entonces podría ser entendida como una “escritura de las apariencias” (Fontcuberta, 1997, p. 165).

Con la llegada de la tecnología digital, el campo de la fotografía ha experimentado una gran transformación en las últimas décadas, dando lugar a una nueva era conocida como postfotografía, que, como se ha dicho, representa un cambio de la fotografía tradicional que tenía como base

una película fílmica, a la creación de imágenes digitales que comprende el uso de software y algoritmos en el proceso de edición. Este cambio ha difuminado los límites entre la fotografía como medio para captar la realidad y otras formas de arte visual que implican la manipulación digital. Además, la postfotografía ha cuestionado el concepto de fotografía como única representación de la verdad objetiva y la realidad al permitir la manipulación y alteración de las imágenes. “Si la fotografía ha estado tautológicamente vinculada a la verdad y a la memoria, la postfotografía fractura hoy esos vínculos” (Fontcuberta, 2016, p. 15). Ya había declarado Dubois (1986) que “la ontología de la foto no está en el efecto del mimetismo, sino en la relación de contigüidad instantánea entre la imagen y su referente. La idea de huella.” (Dubois, 1986 p. 32).

Por eso, según Fontcuberta (2010), el término «post» en postfotografía hace referencia al abandono, que significa el abandono de aquellos elementos que vinculan a la fotografía con un referente, a la fotografía como huella. Es decir, la postfotografía no se define por lo que es, sino por lo que ya no es. Fontcuberta declara que a finales de la década de 1990, cuando apareció el término postfotografía, los estudiosos centraron su definición en los nuevos atributos digitales de las imágenes, pero en realidad el ámbito digital significaba la muerte de la fotografía porque borraba el discurso del contacto con una superficie fotosensible. Las fotografías como trazos de luz parecían capturar rastros de lo real, y con el nacimiento de la fotografía digital, esa sensación de realismo se desvaneció (Fontcuberta, 2010). La postfotografía se refiere a “la era de la imagen inorgánica: un compuesto de información desperdigada, recopilada, ordenada, estratificada, enterrada, almacenada y desechada” (Moreiras, 2017, p. 56).

Hoy en día, al no tener en su ADN una relación con lo real mediante el registro, captura e impresión de la luz, la fotografía no puede ser concebida

como mimesis de lo real, sino como una máquina creadora de universos alternativos, una máquina para escribir apariencias. En otro trabajo hablé de la capacidad que tiene la imagen para construir mundos posibles, es decir, mundos alternativos que se parecen a lo real pero no son reales (López-León 2019).

LA FOTOGRAFÍA COMO COLONIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA

La fotografía se ha transformado en “uno de los medios principales para experimentar algo, para dar una apariencia de participación” (Sontag, 2006, p.26). Nótese que estas reflexiones Susan Sontag las publicó entre 1973 y 1977, es decir, más de treinta años antes del *boom* de las redes sociales y la democratización de las cámaras fotográficas. Pese a la idea generalizada de que los jóvenes de ahora sacan su teléfono celular para fotografiar o grabar ante la menor provocación con la intención de documentarlo todo, esta perspectiva nos invita a observar esa práctica con una intención distinta: la de sentirse partícipe del instante. Edward Weston (1996), uno de los fotógrafos más reconocidos del siglo XX, decía haber reconocido en la fotografía un modo de desarrollo personal, un medio para descubrirse a sí mismo, identificarse y relacionarse con el mundo que le rodea. Las miles de fotografías y videos que se graban en un concierto por distintos espectadores, sí apuntan al deseo de conservar el momento, aunque esos videos terminen en la memoria del dispositivo y nunca más sean consultados, pero también apuntan a comulgar de alguna forma con el evento. Estamos ante una tecnificación de los sentidos, es decir, dado que éstos no son suficientes para apropiarse del mundo, la tecnología fotográfica se ha convertido en una mediadora de la experiencia. Muchas veces no importa el estilo visual del resultado, sino el hecho de disparar la cámara.

Los dispositivos móviles permiten otras formas de apropiación de la experiencia, acercarse, alejarse, capturar, grabar y cortar en el momento que sea. Además de otras formas que han sabido comulgar con la cámara como es la transmisión en vivo. “El fotógrafo siempre está intentando colonizar experiencias nuevas o descubrir nuevas maneras de mirar temas conocidos” (Sontag, 2006, p.67) y los dispositivos móviles han traído al usuario precisamente eso, nuevas formas de mirar, de experimentar la vida. “La ulterior industrialización de la tecnología de la cámara sólo cumplió con una promesa inherente a la fotografía desde su mismo origen: democratizar todas las experiencias traduciéndolas a imágenes” (Sontag, 2006, pp. 21). “Las cámaras son el antídoto y la enfermedad, un medio de apropiarse de la realidad y un medio de volverla obsoleta” (Sontag, 2006, p. 150). Se vuelve obsoleta pues una vez fotografiada la escenapreciada no se vuelve a capturar con la cámara. La fotografía promueve experiencias que no se repiten, como si fuera una fotocopiadora que se va quedando sin tinta, un escenario de la realidad que va perdiendo valor si lo fotografía la misma persona. ¿Por qué habría de volver a tomar una fotografía que ya tengo en mi colección?

Muchas prácticas cotidianas han sufrido transformaciones con la democratización de la fotografía, y aún más hoy en día que tomar una fotografía no representa el mismo costo que antes pues ha prescindido del gasto de la película, el revelado y la impresión. Por eso ha ampliado sus temas y llega incluso ahora a incidir en otras prácticas, por ejemplo, en el ámbito culinario se privilegian aquellos platillos más visuales o se modifican para que sean más fotografiables, así como en el turismo se privilegian aquellos destinos más fotogénicos. “El viaje se transforma en una estrategia para acumular fotos” (Sontag, 2006, p.24) y, por lo tanto, las ciudades ahora invierten en mejorar sus espacios, transformar su aspecto escenográfico para atraer un mayor número de visitantes-lente que puedan encontrar esos entornos dignos de ser fotografiados. La ex-

perencia es ahora una mercancía que forma parte del espectáculo que se ha apoderado de toda la vida social, y “no solamente la relación con la mercancía es visible, sino que no se ve más que ella: el mundo que se ve es su mundo” (Debord, 1967, p. 24). Las imágenes mentales de las ciudades se configuran a partir de las representaciones visuales que se difunden gracias a la cámara fotográfica, y aunque Weston (1996) había afirmado que la fotografía nos daba la capacidad de vincularnos con el entorno, Sontag declara justo lo contrario, pues nos enajena en lugar de unirnos con él (Sontag, 2006, p. 141). Atravesar la experiencia cotidiana mediante una cámara fotográfica, al contrario, nos impide realmente acceder a la misma. Con esto volvemos al discurso de la escritura de las apariencias, de la cámara como una máquina creadora de realidades alternativas.

Ante la visión tradicionalmente romántica de Sontag en la que se castiga a la tecnología por enajenarnos del mundo e impedirnos acceder a la realidad, hay que recordar que quizá la realidad en sí es inaccesible pues ya viene mediada por nuestros sentidos. Es en una acepción similar a lo que Peirce (1974) afirmaba sobre la imposibilidad de acceder a la realidad pues ésta ya viene mediada por signos que nuestros sentidos interpretan. Algo como decir que no podemos conocer el pasto verde de un jardín, pues únicamente reconocemos la lista de sus características sónicas. El mundo es distinto para todos los seres vivos del planeta pues contamos con capacidades de percepción distinta. Accedemos sólo a lo que el biosemiólogo Thure von Uexküll llamó “mundo perceptible” (Heredia, 2021). Por lo tanto, la cámara nos permite percibir un mundo distinto mediado por el encuadre, la iluminación y la capacidad tecnológica del aparato. Lo mismo podríamos decir de cualquier dispositivo diseñado para transformar nuestra percepción, como pueden ser dispositivos químicos, físicos, biológicos, entre otros.

En la contemporaneidad de las redes sociales y el protagonismo de la imagen resulta más evidente lo que Sontag (2006) afirmaba: la fotografía "ha implantado en la relación con el mundo un voyeurismo crónico que uniforma la significación de todos los acontecimientos" (Sontag, 2006, p. 26). En ese sentido, se puede estudiar la capacidad colonizadora de la fotografía, pues la cámara es un aparato para homogeneizar la experiencia (Escobar, 2018). La práctica de homogenización significa que el aparato promueve una única forma de acceder a la experiencia: a través de la imagen fotográfica. De esta manera se ratifican como experiencias válidas sólo aquellas que están mediadas por la imagen, dejando, por oposición, como no-válidas todas las otras fuera de la imagen.

La autora ya hablaba de un ímpetu por poseer el mundo en forma de imágenes que representa "volver a vivir la irrealidad y lejanía de lo real" (Sontag, 2006, p.230), construir un mundo posible que se adecúe a nuestras aspiraciones. El pasado, nuestra historia personal, se puede reconstruir a través de imágenes y un presente que se nos antoje: "si las fotografías viejas completan nuestra imagen mental del pasado, las fotografías que se hacen ahora transforman el presente en imagen mental" (Sontag, 2006, p. 233), hecho que invita a indagar más sobre la relación que tiene la cámara fotográfica con la memoria, y de la cual surge la pregunta: ¿se recuerda la fotografía o la experiencia?

LA FOTOGRAFÍA COMO ARMA DE TRANSFORMACIÓN

La relación que hemos establecido como sociedad occidental con la fotografía se ha mantenido en evolución desde que apenas era una ciencia aplicada como forma de capturar la luz. Luego de concebirla como una máquina de registro de la realidad, y una máquina para interactuar con el entorno, hay quien asegura que es una máquina de transformación. Resulta que la idea del fotógrafo como un sujeto que objetivamente

observa y registra el entorno cada vez es más difícil de sostener. En el momento en que se planta frente a una escena y apunta el lente en una dirección en particular, el entorno también cambia. En primer lugar, porque se le confiere un valor jerárquico más importante a aquello que aparece dentro del marco sobre aquello que queda fuera. “Fotografiar es conferir importancia [...] no hay modo de suprimir la tendencia intrínseca que toda fotografía va a dar valor a sus temas” (Sontag, 2006, p. 49). Además, también está el hecho de que el lente es un objeto difícil de ignorar. El fotógrafo no puede caer en la ingenuidad de que podrá inmiscuirse en un grupo de nativos, sacar la cámara y pasar desapercibido. “El acto de fotografiar es algo más que observación pasiva. Como el voyerismo sexual, es una manera de alentar, al menos tácitamente, a menudo explícitamente, la continuación de lo que esté ocurriendo” (Sontag, 2006, p. 28). En ese sentido la fotografía comulga con la perspectiva de los estudios cualitativos desde la que se reconoce que es imposible que el investigador se acerque a estudiar la realidad sin afectarla y sin ser afectado por ella.

Hacer una fotografía es siempre un acto subjetivo, pues al otro se le mira desde una perspectiva muy particular. El fotógrafo no puede desestimar su ideología, sus cánones estilísticos y estéticos y mirar, objetivamente, al otro. Por ello hay algo de colonizador en la forma de mirar. De la misma manera que sucede el mirar al otro con objetivos de investigación, un aspecto en el que ha insistido Linda Tuhiwai (2017), una profesora maorí que advierte de los procesos de colonización en prácticas investigativas: “el término investigación está intrínsecamente ligado al imperialismo y colonialismo europeos. La palabra misma ‘investigación’, es quizás una de las más sucias del vocabulario indígena” (Tuhiwai, 2017, p.1). Investigación implica siempre convertirse en observado, sin saber desde qué ideologías se es observado. Lo mismo sucede con la palabra fotografía. “Hay algo depredador en la acción de hacer una foto. Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce

como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente” (Sontag, 2006, p. 31). En este punto es absurdo pensar que la fotografía puede ser una herramienta de registro de la realidad, podría ser, quizás, sí un registro, pero de la trayectoria del fotógrafo, de aquello que pensó que tendría más valor convertido en imagen, un índice de su ideología y de sus estándares visuales.

Asimismo, el fotógrafo no solo transforma aquello que captura con la cámara, sino que también él mismo es afectado por el acto fotográfico. Coats (2014) propone observar la práctica de la fotografía desde el concepto de arma nomádica, en la que el acto fotográfico es un encuentro afectivo. La autora toma el concepto de arma nomádica de Deleuze y Guattari (1987) y reconoce el acto fotográfico como un acto colaborativo y reflexivo que puede producir una ruptura en nuestros modos habituales de pensamiento.

Las implicaciones que tiene la práctica fotográfica en los patrones de pensamiento ha sido bien aprovechada por el campo de la investigación educativa, donde se promueve el uso de las cámaras en las actividades dentro el aula como forma de aproximarse a diferentes fenómenos, así como también a manera de herramienta para promover el desarrollo de habilidades que se pueden relacionar con el pensamiento crítico (Castro, Lalonde y Pariser, 2016; Eisen, 2012; López-León y Villa, 2017; Morán y Tegano, 2005).

CONCLUSIONES

La fotografía es un dispositivo tecnológico que llegó para quedarse. En la actualidad es casi imposible concebir la vida cotidiana sin la fotografía. Asimismo, su uso ha evolucionado y se ha diversificado. Ha incursionado en todos los campos que van desde lo solemne a lo coloquial, desde

lo científico a lo recreativo, y por supuesto lo artístico, lo cotidiano y hasta lo paranormal. Su misma evolución ha provocado el surgimiento de distintos cuestionamientos y enfoques para comprender su desarrollo y las implicaciones que éste tiene.

En este capítulo se contrastaron las ideas de tres pensadores y artistas que han colaborado en establecer la fotografía como un campo de estudio de la imagen visual. A través de las reflexiones Susan Sontag podemos identificar la capacidad legitimadora de las imágenes producidas a través de dispositivos fotográficos. Fotografar es dar importancia, otorgar voz, y no sólo eso, sino hacerlo a través de un código estético y estilístico casi imposible de ignorar. Mientras tanto, Joan Fontcuberta nos recuerda que ese mismo código confiere una noción de realidad que no debe ser tomada como tal, y en cambio, es necesario reconocer su capacidad fantasmal para construir ilusiones. Finalmente, Philip Dubois nos invita a levantar los velos y reconocer a los participantes del acto fotográfico, y las intenciones que hay en aquel que dispara la cámara a través de identificar dónde y cómo se coloca, así como el momento que elige para disparar.

Estudiar la fotografía podría también ayudarnos a reflexionar sobre las prácticas del diseño. Se presentan a continuación algunos cuestionamientos para motivar la reflexión en torno al diseño, a partir de lo que las ideas aquí presentadas nos permiten identificar. Primero, si también el diseño es una práctica legitimadora. Es decir, ¿puede el diseño visibilizar, conferir protagonismo y otorgar voz, de la misma manera que la fotografía? ¿En qué medida diseñar es también construir discursos? Segundo, sobre si el diseño también desdibuja los bordes entre la ilusión y la realidad. ¿Puede el diseño reinterpretar la realidad de la misma manera que lo hace la fotografía? ¿En qué medida diseñar es construir versiones alternativas de la realidad? Finalmente, si también en el diseño es necesario desenmascarar a los actores involucrados. ¿Es necesario identificar aquellos

que construyen los discursos del diseño? ¿En qué beneficia a la disciplina conferir autoría a los diseños generalmente anónimos?

Además, las reflexiones de estos tres actores nos permiten identificar tres perspectivas principales para comprender la fotografía y su relación con la imagen visual. La primera comprende las reflexiones sobre la relación que la fotografía establece con la realidad. En un principio se tenía la firme creencia que la fotografía podía capturar la realidad, que las imágenes fotográficas eran un espejo de la misma. Sin embargo, con el tiempo fue posible ver que se trata de una ilusión y que todo lo que la cámara produce son siempre interpretaciones de la realidad, que además de venir mediadas por la tecnología misma está también presente el punto de vista de quien captura la imagen. Si esta perspectiva la llevamos al diseño, en tanto productor de imágenes, podríamos cuestionarnos igual si el diseño como práctica también viene filtrado por la ideología del diseñador. Es decir, si podríamos cuestionar la idea del diseñador como mero productor de mensajes visuales al servicio de organizaciones, o si tendríamos que admitir que la ideología, los valores y los cánones estilísticos del diseñador son imposibles de ignorar aunque se trabaje para alguien más.

La segunda comprende la perspectiva que estudia el rol que tiene la fotografía como mediadora de experiencias. Hoy más que nunca somos testigos de cómo la cámara se ha convertido en una herramienta para mediar con el presente, una forma de participación. En todos los eventos ya es común ver una gran cantidad de teléfonos celulares que se activan en el momento en que inicia el evento y se vuelven parte del *performance*. Para motivar la reflexión sobre nuestra propia disciplina, convendría preguntarnos también si diseñar puede ser visto como una forma de apropiarse de distintas experiencias, o si el diseño es también una forma de participación social.

Por último, la tercera perspectiva comprende reconocer la capacidad de transformación de la fotografía. Este atributo refiere a cómo la cámara transforma aquello que observa, pero también cómo el mismo aparato es una herramienta de pensamiento. Por eso transforma a ambos, a lo fotografiado y al fotógrafo. Así, aunque sabemos que efectivamente también el diseño transforma a la sociedad, pues se diseñan dispositivos para cambiar algo en el entorno, también habría que preguntarnos en qué medida es también el diseño una herramienta de reflexión.

El diseño y la fotografía están vinculados como disciplinas visuales y creadoras de mensajes, y comparten una gran cantidad de atributos. Aquí se detallaron aquellas reflexiones y debates en torno a la práctica fotográfica con el objetivo de compartir elementos que promuevan otros acercamientos a la comprensión de la práctica del diseño. Estas tres perspectivas además de que nos invitan a mirar de forma distinta la fotografía y el rol que esta representa en las sociedades actuales, sirven también como puntos de partida para la reflexión del diseño, su comprensión y la creación de nuevos campos de estudio.

REFERENCIAS

- Bazín, A. (1999). Ontología de la imagen fotográfica. *¿Qué es el cine?* RIALP, 23-30.
- Botticello, J. (2016). From documentation to dialogue: exploring new 'routes to knowledge' through digital image making. *Visual Studies*, 31(4), 310-323. <https://doi-org.dibpxy.uaa.mx/10.1080/1472586X.2016.1246351>
- Castro, J. C., Lalonde, M., y Pariser, D. (2016). Understanding the (im)mobilities of engaging at-risk youth through art and mobile media. *Studies in Art Education*, 57(3), 238-251.

-
- Celaya, R., Lozano, F. y Ramírez, M. (2010). Apropiación tecnológica en profesores que incorporan recursos educativos abiertos en educación media superior. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 15(45), 487-513.
- Coats, C. (2014). Thinking through the photographic encounter: engaging with the camera as nomadic weapon. *International Journal of Education & the Arts*, 15(9), 1-23.
- Davis, F. y Granic, A. (2024). *The technology acceptance model. 30 years of TAM*. Springer.
- Debes, J. (1968). Some foundations of visual literacy. *Audio Visual Instruction*, 13, 961-964.
- Debord, G. (1967). *La sociedad del espectáculo*. Ediciones Naufragio.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. University of Minneapolis Press.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico*. Paidós.
- Eisen, D. B. (2012). Developing a critical lens: using photography to teach sociology and create critical thinkers. *Teaching Sociology*, 40(4), 349-359.
- Escobar, A. (2018). *Designs for the pluriverse*. Duke University Press.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de judas*. Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes*. Galaxia Gutenberg.
- Heredia, J. M. (2021). El concepto Uexkülliano de mundo circundante y sus desplazamientos. *Universitas Philosophica*, 38(76), 15-47 <https://doi.org/10.11144/Javeriana.uph38-76.cumc>
- Heskett, J. (2002). *Design. A very short introduction*. Oxford University Press.

López-León, R. (2011). *Tópicos en la publicidad gráfica en la prensa mexicana de 1920-1968: la sociosemiótica como herramienta de análisis visual*. [Tesis doctoral. Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco] <https://repositorio.xoc.uam.mx/jspui/handle/123456789/22712>.

López-León, R. (2019). La imagen como mundo posible. *Mas allá de la imagen* (pp. 91-114). Universidad Autónoma de Aguascalientes.

López-Léon, R., Villa, G. (2017). El aula de diseño como escenario de exploración entre alfabetidad visual y pensamiento crítico. *Kepes*, 14(15), 173-194.

Martínez-Luna, S. (2024). A vueltas con el giro visual. Una revisión de algunos debates en torno a los estudios visuales y la filosofía de la imagen. *Eikón Imago*, 13, e90465. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.904651>

Moliner, M. M. (2024). ¿Quién puede fotografiar qué? Promesas y condicionantes en la entrevista foto-elicitada autoproducida. *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, (61), 173-198.

Morán, J.M. y Tegano, D. (2005). Moving toward visual literacy: photography as a language of teacher Inquiry. *Early Childhood Research & Practice*, 7(1), 1-21.

Moreiras, C. (2017). Joan Fontcuberta: post-photography and the spectral image of saturation. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 18(1), 57-77.

Museo Reina Sofía. (3 de febrero 2014). *¿Qué es la antropología de la imagen? Entrevista con Hans Belting* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=j8O9oTYBtDw&t=143s>

Peirce, Ch. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Universidad Complutense de Madrid.

Sandoval, L. R. (2022). Tecnologías y vida cotidiana: una revisión del modelo de domesticación. *Contratexto*, 37(037), 287-314. <https://doi.org/10.26439/contratexto2022.n037.5351>

Silverstone, R. (2005). Domesticating domestication: reflections on the life of a concept. En T. Berker, M. Hartmann, Y. Punie & K. Ward (Eds.), *Domestication of media and technology* (pp. 229-248). McGraw-Hill International.

Smith, E., Carter, M., Walklet, E. y Hazell, P. (2022). What are Photovoice studies? *Evidence-Based Nursing*, 25, 6-7.

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.

Sekula, A. (1982). On the Invention of Photographic Meaning. In: Burgin, V. (Ed.), *Thinking Photography. Communications and Culture* (pp. 84-109). Palgrave.

SVA. (2007). About the SVA. *Society for Visual Anthropology*, <https://www.society-forvisualanthropology.org/about>

Tuhiwai, L. (2017). *A descolonizar las metodologías*. Editorial Txalaparta.

Vellanki, V. (2022). Shifting the frame: theoretical and methodological explorations of photography in educational research. *Cultural Studies. Critical Methodologies*, 22(2), 132-142. <https://doi.org/10.1177/15327086211045976>

Weston, E. (1996). *The daybooks of Edward Weston: Mexico California*. Aperture.

Zirión, A. (2015). Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada. *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 78(36), 45-70.