

I. La reducción de la fotografía a su ser-como-representación

01. Existe cierta concepción sobre la fotografía, tanto desde el punto de vista del sentido común –de la *doxa*–, como desde la perspectiva de los profesionales –de sus dogmas–, que la identifica con ese pequeño objeto rectangular que actualmente circula sobre todo a través de internet y de las redes sociales, pero que aún lo hace también en revistas, periódicos, afiches e, incluso, en álbumes familiares. Al definir la fotografía como esa delgada superficie bidimensional que captura, duplica y reproduce representacionalmente bloques de espacio y tiempo mundanos, se limita su existencia a una entidad que no requiere ningún tipo de explicación porque su sentido sería autónomo y evidente. Esta concepción abstracta y reduccionista de la fotografía nos impide comprender la complejidad de lo que implica (*pliega*) en tanto objeto cultural.

(diapositivas 5-8)

02. Para esta concepción, el rasgo clave del fenómeno fotográfico es su carácter de *representación*. La fotografía sería, por tanto, un doble-del-mundo. A lo largo de la historia ha habido dos grandes versiones de esta definición, pertinentemente nombradas por el crítico y comisario del MoMA John Szarkowski como las fotografías-ventana y las fotografías-espejo. Estas categorizaciones han dado lugar a dos funciones y usos diferentes de la imagen fotográfica en tanto objeto representacional. Por un lado (diapositivas 9 y 10), la fotografía siempre ha sido entendida como un documento de la realidad (*ventana*) gracias a sus cualidades ópticas (icónicas) y químicas (indiciales). La imagen fotográfica es, en este sentido, la copia analógica, en la medida de lo posible, figurativa y realista de un referente situado en el mundo. Es muy fácil observar a lo largo de la historia del medio los distintos contextos en los que se han explotado estas

¹ Ponencia leída en el Coloquio sobre Filosofía POP: “Filosofía, cultura popular y las (post)humanidades”, organizado en el marco del Congreso internacional El conflicto de las facultades. Sobre la universidad y el sentido de las humanidades (5-8 de septiembre de 2017).

cualidades de la fotografía: en la producción de conocimiento científico, en la divulgación de información periodística, en el registro de acontecimientos extraordinarios en la vida ordinaria (matrimonios, bautizos, etc.).

03. Sin embargo, la fotografía también ha sido comprendida desde sus orígenes como expresión de una subjetividad (*espejo*) (diapositivas 11 y 12). Esta interpretación ha dado lugar, fundamentalmente, a los usos propios de la creación artística. Desde el momento en que la fotografía se entiende de esta manera abandona las obligaciones que la ataban al mundo externo y se convierte, por tanto, en representante de las dimensiones más profundas de la subjetividad humana. Según esta versión, la realidad es simplemente un elemento secundario y prescindible. Por ello, las exigencias de realismo, figuración, fidelidad, referencia, neutralidad, objetividad, etc., que siempre se consideraron aspectos esenciales de la fotografía-como-documento, pasaron a convertirse en aspectos accesorios. Este desplazamiento no significa, sin embargo, que la fotografía haya dejado de ser definida como representación. Incluso las fotografías espejo abstractas representan el caos de la vida interior del artista. La fotografía artística, entonces, ya sea figurativa o abstracta, tiende a entenderse en el sentido modernista como la expresión de la subjetividad más íntima de un autor, como una representación de su vida interior.

04. Este sentido común o dogmatismo acerca de lo que es o debería ser la fotografía ha sido hegemónico a lo largo de la historia. El peso de este predominio nos impide ver lo que está en juego en la fotografía, si es que la entendemos ya no simplemente como una representación (un universal abstracto), sino, más bien, como una entidad tecno-social compleja (una multiplicidad concreta). Como veremos, la fotografía es mucho más que ese débil objeto: es una práctica, una actividad, un movimiento productivo, de circulación y de consumo, es materialidad, es ideología, es instituciones, es historia, es, en fin, relaciones de poder, etc. La fotografía es, por tanto, un *agenciamiento* (diapositiva 13). Incluso su concepto es una multiplicidad compleja que ha ido transformándose con el paso del tiempo. Lamentablemente ambos –la fotografía como *acontecimiento* y como *concepto*–, se nos han mostrado a lo largo de la historia solamente desde una de sus dimensiones: aquella dominante que reduce la fotografía a una imagen representacional

en los dos sentidos antes descritos: el documento del mundo y la expresión de la subjetividad.

II. La fotografía más allá de la representación: el nacimiento de una máquina productiva

05. En los siguientes minutos centraré mi interés en indagar –desde una perspectiva histórica y materialista– qué descubriremos si recuperamos la fotografía de esa reducción. Para ello será necesario olvidarnos por un momento de la fotografía como representación y focalizarnos en sus marcos (pero, especialmente, en lo que está más allá de ellos). Lo primero que se hace evidente al realiza este ejercicio es que la fotografía es, ante todo, una máquina (diapositiva 14). Y, por tanto, que esta máquina, como todo ser existente, tiene una historia: surge en un momento determinado del tiempo y en un lugar específico del espacio. Debe responder, por tanto, a las necesidades, los ideales y los objetivos propios de su contexto de producción. Tal vez volver a ese momento de génesis fundacional nos ayude a alcanzar una visión más compleja de este fenómeno.

06. La máquina fotográfica se inventa a lo largo de un periodo de unos sesenta años: el lapso de tiempo que Geoffrey Batchen llama el “periodo profotográfico” (1780-1840). Este momento prehistórico de la fotografía se caracteriza por el intenso flujo a través de todo el campo social, fundamentalmente en Europa, de un irrefrenable deseo de fotografiar. Acompañado por una miríada de discursos en aquel entonces aún heterogéneos, fragmentarios, tentativos que no lograban por tanto constituir un campo disciplinar coherente, pero que, sin duda alguna, daban cuenta de la potencia impostergable de aquel deseo. Según dice Batchen, muchos inventores, científicos, artistas y filósofos realizaban incansables experimentos con el objetivo de dar a luz a aquella máquina alquímica que fuese capaz de reproducir y fijar automáticamente las imágenes del mundo.

07. ¿De dónde nace este anhelo? Sabemos que los deseos, ni los discursos, son producto autónomo ni exclusivo de la psicología de un individuo. Por ello mismo es absurdo atribuir la invención de la máquina fotográfica a una persona (aunque la historia haya tenido la tendencia a ver las cosas de esta manera). El deseo de fotografiar, la capacidad de ponerlo en palabras y de realizarlo en acciones concretas, por tanto, es el producto de

una *episteme* concreta: aquella que fundamentó la existencia del hombre europeo occidental entre los siglos XVIII y XIX.

III. La subordinación de la máquina fotográfica a los ideales de la Revolución industrial

08. En este sentido, la máquina fotográfica responde directamente a las necesidades, a los objetivos y a los ideales de la Revolución industrial (diapositiva 15). No es el momento de entrar en detalles sobre lo que le hizo esta revolución al mundo. Es algo que asumo que todos podemos, más o menos, imaginar. Pero sí me interesa enfatizar que la máquina fotográfica aparece como una entidad tecno-social en el mismo sentido que el telégrafo, el barco a vapor, el ferrocarril, la luz eléctrica, las máquinas de guerra, las máquinas médicas, y una serie de otros dispositivos que modificaron la relación del hombre con la naturaleza: sus capacidades físicas para intervenirla, explotarla, transformarla, aprovecharla y satisfacer así sus necesidades. Esto genera, por tanto una alteración radical de las nociones de espacio, tiempo, subjetividad, colectividad, historia, etc., y, por lo tanto, una mutación sustancial de las nociones mismas de mundo (objeto) y conocimiento (sujeto). Piensen, por ejemplo, cómo cambia la relación que tiene el hombre con las distancias gracias a la invención del barco a vapor y del ferrocarril; o cómo cambia la idea de la comunicación gracias al telégrafo; o cómo cambia la relación del hombre con el día y la noche a partir de la invención de la luz eléctrica; o cómo cambia sus ideas de la vida y de la muerte a partir de la invención de las tecnologías médicas.

09. Lo que me interesa remarcar, entonces, es que la fotografía es una máquina que nace en ese contexto y que responde a las necesidades de la sociedad burguesa emergente. Esta, hija directa del proyecto moderno y descendiente del pensamiento metafísico occidental, tiene un objetivo trascendental: conocer para controlar, es decir, para apropiarse del mundo y, gracias a ello, satisfacer sus necesidades. Para eso surge la máquina: para capturar algo de la naturaleza, transformarlo y crear así un producto útil para la sociedad. La fábrica es, claro está, el paradigma de esta lógica.

Es exactamente en este contexto que se inventa la fotografía. La gran pregunta que debemos hacernos, por tanto, es: ¿para qué?, ¿qué hace la fotografía? ¿Cuál era su necesidad? Ya Benjamin nos había advertido, en sus textos emblemáticos sobre fotografía de los años 30's del siglo XX, que durante 100 años habíamos discutido

equivocadamente sobre la fotografía. Durante este periodo de tiempo la discusión se había centrado en determinar si la fotografía era ciencia o arte, documento o expresión, si era un medio para otra cosa o un fin en sí mismo. Esta valoración, dice Benjamín, impidió que la fotografía fuese comprendida en su real dimensión: como una máquina producida para satisfacer necesidades propias de la nueva sociedad industrial. El giro que introduce Benjamin es el siguiente: la clave para comprender a la fotografía no está en determinar si es arte o no, sino en saber qué es lo que la fotografía le hace al arte. Si extendemos esta cuestión fuera del dominio del arte, entonces nuestra pregunta debería ser: ¿qué es lo que hace la máquina fotográfica con la sociedad y, en fin, con la realidad? Esta formulación del problema nos permite escapar de la concepción dogmática, reduccionista y abstracta de la fotografía, y nos permite considerarla como una entidad tecno-social arraigada en un contexto histórico y material concreto. Como un ser que afecta y es afectado.

IV. ¿Qué le hace la máquina fotográfica al mundo? Reproducirlo.

10. Y entonces: ¿qué es lo que hace la fotografía con el mundo? ¿Qué es lo que hace con el tiempo, con el espacio, con la subjetividad, con la identidad, con el *otro*, con el paisaje, con la historia, con el arte? ¿Qué es lo que hace en general con el ámbito del conocimiento humano? Esta forma de plantear el problema de la fotografía tiene una dimensión no esencialista, pues no nos preguntamos qué es la fotografía o si la fotografía es arte. No es una cuestión de *esencia* o de cualidad la que nos interesa, es decir, si la fotografía es tal o cual cosa, o si puede pertenecer a tal o cual categoría. Más bien, con esta forma de plantear el problema nos interesamos por la *potencia* de la fotografía. De esta manera, la consideramos desde una perspectiva pragmática y performativa. Lo que importan son sus efectos sobre el campo social: ¿qué es lo que hace entonces esa máquina? Benjamin decía que lo que la fotografía hacía era “matar el aura”: destruye la singularidad, lo irreplicable, la experiencia de lo único, el aquí y el ahora, pues, al reproducir el mundo mecánicamente genera una cantidad indefinida, por no decir infinita, de copias repetidas de lo mismo. De tal forma, partiendo de estas tesis, lo que quiero sostener ahora es que la máquina fotográfica hace dos cosas con el mundo: en primer lugar, lo captura en imágenes; luego, serializa dichas imágenes. Estas operaciones responden directamente a los imperativos de la sociedad industrial.

11. Esta operación doble –capturar y serializar– se ve muy bien graficada en la pelea que hubo, cuando recién se inventó la fotografía, entre Louis Daguerre y Henry Fox-Talbot (diapositiva 16). El proceso inventado por Daguerre daba como resultado copias únicas (positivos directos) muy fidedignas en su figura, por tanto, muy eficientes en su objetivo: representar el mundo (diapositivas 17 y 18). Sin embargo, estas imágenes no eran capaces de ser reproducidas, por ello a la larga no era lo suficientemente eficientes según los estándares de la sociedad industrial, dentro de los cuales primaba la reproducción de sus productos. En cambio, el proceso inventado por Fox-Talbot producía imágenes negativas que podían ser reproducidas indefinidamente al ser positivadas en otro soporte (diapositivas 19 y 20). De tal forma, si bien durante los primeros años el proceso de Fox-Talbot no gozó de la misma fama que el de Daguerre pues sus imágenes no tenían una alta definición, a la larga sería este proceso el que terminaría siendo el modelo para los posteriores desarrollos técnicos de la máquina fotográfica (diapositiva 21). No quisiera caer en un reduccionismo tecnológico, pero de ahí en adelante toda la historia de la fotografía puede entenderse como el mejoramiento del aparato fotográfico (y de su programa), con la finalidad de producir de forma más eficiente, menos costosa, más rápida y sobre todo más fácil y expandida, representaciones del mundo.

V. La revolución fotográfica: pasar el mundo a las imágenes.

12. El objetivo entonces de la máquina fotográfica es el siguiente –y es esto lo que llamo la revolución fotográfica–: hacer pasar las cosas a las imágenes. Desterritorializar los estados de cosas, los volúmenes, el mundo tridimensional, y reterritorializarlo en las imágenes técnicas. Esto tiene una función específica: hacer portable el mundo, o hacer del sujeto una entidad ubicua. Es decir, relativizar en su máxima expresión las nociones del espacio y del tiempo gracias a la reterritorialización de las cosas en las imágenes y a su reproductibilidad, su serialización y su desmaterialización. De hecho podríamos leer la historia de la fotografía como la historia de un proceso constante de desmaterialización, desde las primeras imágenes en daguerrotipos, pesadas, grandes, en cajas, hasta la fotografía convertida en códigos numéricos en la época digital (diapositiva 22). No solo ha habido una mayor posibilidad de reproducir el mundo en imágenes sino una mayor desmaterialización que ha permitido que las imágenes estén hoy en la nube, en todos los

lugares y en ningún lugar al mismo tiempo. Este es el objetivo de la revolución fotográfica iniciada en 1839 con Daguerre y Fox-Talbot.

13. Esta revolución se ha ido realizando paulatinamente en el tiempo a través de la mejora del aparato fotográfico, pero también a través de las alianzas que esta máquina ha establecido con diferentes actividades de la vida humana en sociedad. Es decir, a partir de los distintos usos y funciones que la máquina fotográfica ha tenido. No quiero detenerme extensamente en este punto, pero sí mencionar al menos un caso que muestra cómo un dominio de la experiencia humana se ha servido de la fotografía para alcanzar sus objetivos y cómo, en ese servirse de ella, ha hecho que las cosas pasen a las imágenes.

La primera gran alianza que establece la fotografía es con las ciencias. En el contexto del siglo XIX, todas las ciencias, dominadas de alguna manera por un ideal positivista, confían en las capacidades representacionales maquínicas de la fotografía, porque producía un tipo de imagen inédito hasta aquel entonces: la “imagen técnica”, según dice Flusser. Esta se diferencia de las imágenes artesanales porque estas están producidas por la mediatización de la subjetividad y, por tanto, porque no cargan con objetividad en su representación. Mientras que las imágenes técnicas al ser producidas por una máquina tienen esa objetividad. Esta creencia es lo que le permite a la fotografía en sus primeros años de existencia durante el siglo XIX tener una reputación social alta, y ser útil y eficiente para la revolución industrial. Y fue la ciencia la primera que aprovechó esto (diapositiva 23). La imagen fotográfica servía, entonces, para refutar hipótesis, documentar, registrar, archivar, comparar, tipificar, analizar, etc. Por ejemplo, algunas ciencias que se sirvieron de la fotografía son: la cosmología² (diapositiva 24), la arqueología, la geología y la topografía³ (diapositiva 25), la botánica⁴ (diapositiva 26) y la

² La cosmología fue una de las disciplinas que más provecho sacó de la fotografía, por ejemplo gracias al trabajo de John Adam Whipple, Lewis Morris Rutherford (**figura 4**) y Warren De La Rue.

³ Vale la pena mencionar a Timothy O’Sullivan (**figura 5**) y Aimé Civiale.

⁴ Anna Atkins (**figura 12**), Louis-Pierre Rousseau y Achille Devéria representan notablemente el uso de la fotografía en estos campos.

zoología, la fisiología⁵ (diapositiva 27) y la anatomía⁶ (diapositiva 28), la antropología y la etnografía⁷ (diapositiva 29), la criminología⁸ (diapositiva 30) y la eugenesia⁹ (diapositiva 31), la psiquiatría¹⁰ (diapositiva 32) y la fisiognomía y la frenología. Gracias a ello comenzamos a subjetivarnos, a construir nuestra mirada, nuestro imaginario y nuestro saber a partir del mundo que nos presentaban dichas imágenes. Ellas se convirtieron, entonces, en nuestras pantallas omnipresentes: nuestro acceso y obstáculo a la realidad (diapositiva 33).

14. De esta forma, la alianza con la ciencia poco a poco nos fue diciendo cómo era la locura, el extranjero, el delincuente, el micro-cosmos y el macro-cosmos, la naturaleza, los animales, el paisaje. Gracias a ello, amplió notablemente nuestro campo de visión y nuestro conocimiento, e hizo que el mundo sea *en* la imagen ya no solo *fuera* de ella. Podríamos identificar hitos en los que este desplazamiento se ha acelerado. Por ejemplo, cuando se establece la alianza entre la fotografía y la prensa a fines del siglo XIX, gracias a avances tecnológicos que permitieron reproducir imágenes en los periódicos. Esta unión contribuyó mucho en la realización del objetivo de la máquina fotográfica, debido a las características de la prensa: circulación diaria, bajos costos, alcance masivo, etc. A raíz de ello, el imaginario del pueblo que se construye en las noticias, en la información diaria, con pretensiones similares de objetividad que la ciencia, comenzó a efectuarse en las fotografías. También podríamos pensar en la invención de la cámara Kodak (diapositiva 34) y el nacimiento de la foto amateur. Luego aparece el cine, la imagen televisiva, la digital, etc.

⁵ Fueron Étienne-Jules Marey y Eadweard Muybridge (**figura 7**) quienes explotaron el uso de la fotografía para investigar la fisiología del movimiento (para ello inventaron la cronofotografía que sería, a su vez, precursora del cine).

⁶ Un caso interesante en la fotografía anatómica es el del médico Guillaume Benjamin Duchenne de Boulogne (**figura 8**) quien, junto con el fotógrafo Adrien Tournachon, estudió la electrofisiología muscular produciendo unos impresionantes retratos.

⁷ T. H. Huxley, John Lamprey, Carl y Frederick Dammann (**figura 11**) usaron la fotografía como una herramienta antropológica y etnológica para para observar y analizar la forma de vida de culturas no occidentales.

⁸ Alphonse Bertillon (**figura 9**) revolucionó la criminalística gracias a la invención del método antropométrico.

⁹ Sir Francis Galton (**figura 10**), influenciado por el evolucionismo de Darwin, ideó un método (fotomontaje) para establecer tipos humanos.

¹⁰ La psiquiatría recurrió enormemente a la fotografía. Destaca el trabajo de Jean-Marie Charcot quien, conjuntamente con los fotógrafos Désiré-Magloire Bourneville, Paul Regnard, Paul Richer, publicó la *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* (1876-1893). Destacan también Albert Londe (**figura 6**) y Hugh Welch Diamond.

15. Mi hipótesis es que la revolución fotográfica, iniciada en 1839, termina a mediados de los años 90's con el auge de la tecnología digital. Cuando digo que termina me refiero a que se realiza, *hegelianamente*, porque su objetivo se ha alcanzado (su esencia se ha efectuado). Se realiza finalmente entonces el devenir imagen del mundo. Esto quiere decir que las imágenes se terminan de convertir en el *mediatizador* por excelencia de todas las experiencias humanas. Esto genera una inversión metafísica en la que la imagen ya no es más el doble del mundo sino el lugar en el que se produce la realidad. Por lo tanto, la diferencia entre realidad e imagen se vuelve secundaria. La imagen es tan real como la realidad, y la realidad tan imagen como la imagen.

16. ¿Cómo se justifica esta hipótesis? Se podría decir que ha habido tres grandes momentos en esta historia universal de la fotografía: uno *protofotográfico*, caracterizado por el deseo de fijar la imagen y reproducirla, es el momento de la búsqueda de generar esta posibilidad tecno-social. Un momento *fotográfico*, en el que ese deseo se podía realizar. Aparece entonces como una posibilidad del ser, pero no como su esencia. Finalmente, con la aparición de internet –infraestructura de red–, de las redes sociales –entorno de interacción–, y del teléfono celular –prótesis computacional del organismo– hemos alcanzado el don/potencia de la ubicuidad: podemos estar en todas partes al mismo tiempo. Estos elementos hacen estallar las nociones de tiempo y espacio, la noción del sujeto como un individuo estable, substancial, ubicado en un punto del espacio y del tiempo, y le permiten gracias a esa ubicuidad y omnipotencia, des-subjetivarse como substancia y convertirse en parte de esta red, de esta multiplicidad planetaria. Devenir pura relación visual. Esto sucede porque estamos haciendo imágenes en tiempo real, reproduciendo el mundo en imágenes.

17. Esto significa, en última instancia, que la reproductibilidad técnica como la teorizó Benjamin, hoy en día ya no solo es posible –una virtualidad o potencialidad–. Sino, más bien, es un acontecimiento constante y efectivo: el mundo se está reproduciendo. Por ejemplo, tal vez ahora esta conferencia se esté pasando en video en vivo por la web, o alguien está grabando fragmentos con su celular y subiéndolos a Instagram. Como vemos, la realidad está produciéndose en las imágenes. Esto reafirma nuestra hipótesis: el fin de

la revolución fotográfica ha llegado porque se ha terminado la transición que nos llevó de un mundo que no se mediatizaba por imágenes a uno que se mediatiza y constituye en las imágenes. ¿Quiere esto decir que la historia de la fotografía ha llegado a su fin? Siguiendo esta idea, tal vez cobre más sentido el término que se usa para hablar de la práctica fotográfica contemporánea: la postfotografía.

18. No vamos a entrar en ello, lo dejare como enigma para la discusión. Gracias.