

Reflexiones en torno a la "muerte de la fotografía"

labra1957@gmail.com

por Antonio E. de Pedro
profesor en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Resumen

Este texto reflexiona en torno a la supuesta "muerte de la fotografía", partiendo de la tesis de que la impronta de la fotografía digital, basada en una *imagen-no-indicial*, no inaugura un "fenómeno postfotográfico", sino que, por el contrario, lo que de hecho ocurre es la "extensión" de *lo fotográfico*; un devenir no "hegemonizado" por la "huella" de la fotografía analógica. Esta nueva versión (Nelson Goodman) de la fotografía digital inscrita en *lo fotográfico*, está en íntima relación con el propio expansionismo capitalista y su acceso a una sociedad determinada por el consumismo, la pérdida de los referentes conceptuales anteriores y el advenimiento de un "nuevo espacio sensible" que afecta a toda la narrativa de la reflexión estética (Rodrigo Zúñiga).

Palabras clave: fotografía digital, imagen-no-indicial, extensión fotográfica.

Reflections on the "death of photography"

Abstract

This text reflects on the so-called "death of photography", starting from the thesis that the imprint of digital photography, based on a non-indexical image, does not inaugurate a "post-photographic phenomenon"; on the contrary, what actually happens is the "extension" of *the photographic*: A future not "hegemonized" by the "traces" of analog photography. This new version (Nelson Goodman) of digital photography inscribed in *the photographic* is closely related to the very expansionism of capitalism and its access to a society determined by consumerism, loss of previous conceptual referents and the advent of a "new sensitive space" that affects the entire narrative of aesthetic reflection (Rodrigo Zúñiga).

Keywords: digital photography, non-indexical-image, photographic extension.

Reflexiones en torno a la “muerte de la fotografía”

El lenguaje de las imágenes todavía no ha alcanzado su madurez porque nuestros ojos aún no están a su altura
Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*¹

Debo señalar, a modo de entradilla a este ensayo, lo siguiente: las reflexiones aquí vertidas son motivadas por la necesidad de tratar de comprender las bases teóricas sobre las que se asienta el debate internacional, desarrollado en el seno de la comunidad de fotógrafos y especialistas investigadores, desde finales del siglo XX, en relación con la supuesta “muerte de la fotografía”, tras la aparición de la llamada fotografía digital y su divulgación y popularización gracias al internet y las redes sociales.

Una serie de interrogantes han conducido estas reflexiones: ¿por qué se ha producido este debate adquiriendo, en muchos casos, tintes de “final apocalíptico” en relación con la fotografía analógica, cuando la tradición fotográfica desde su origen ha estado determinada por la impronta del desarrollo tecnológico? ¿Es cierto que se ha producido un quiebre sustancial en la tradición histórica de la fotografía? De ser así, ¿ese quiebre supone la aparición de un nuevo modelo de visualidad? Por el contrario, de no ser cierto, ¿en qué tipo de realidad fotográfica nos vemos inmersos? ¿Qué tipo de argumentación teórico-conceptual debemos desarrollar para acercarnos al estudio de lo fotográfico cuando vivimos tiempos que comparten una tradición anterior y la irrupción de un nuevo fenómeno?

1

En octubre de 2016, el brasileño Sebastião Salgado, uno de los fotógrafos más reconocidos a nivel internacional, declaró, en una entrevista recogida por la agencia de noticias española EFE, que:

¹ Esta cita está tomada de la edición que del texto realizó la editorial Pre-textos, bajo la tutoría y traducción de José Muñoz Millanes en el año 2013, y que agrupaba una serie de trabajos de Benjamin sobre la fotografía, bajo el título genérico: *Sobre la Fotografía. Walter Benjamin* (p. 108).

La fotografía está acabando porque lo que usted ve en Instagram o en el teléfono móvil no es fotografía. Fotografía es un objeto materializado que usted imprime, usted tiene, usted mira (...). La fotografía es algo intrínseco, que tú tocas. Hoy lo que existe es imagen. La imagen no es fotografía. Cambiamos el concepto de fotografía. Pasamos para otra cosa. Y estamos en un proceso de eliminación de la fotografía. (...) No creo que la fotografía viva más de 20 o 30 años. Vamos a pasar para otra cosa. Fotografía era una memoria, una referencia. Hoy la imagen es un lenguaje. Instagram es otra cosa. Lo que yo hago no es eso. Lo que yo hago es fotografía. Eso es imagen, que es otro concepto (Moreno, 2016: en línea).

Las declaraciones de Salgado invitan a la reflexión.² Efectivamente, a finales de los noventa del siglo pasado, el teórico William J. T. Mitchell,³ uno de los inauguradores del debate, anunciaba la aparición de una nueva etapa "postfotográfica" (Zuñiga, 2013: 7). Casi al mismo tiempo, el ruso residente en los Estados Unidos Lev Manovich, estudioso de los fenómenos de los *New Media*, proponía en un artículo de amplia circulación, titulado "The paradoxes of digital photography",⁴ que la tradición fotográfica había quedado atrás, abriéndose un nuevo proceso de comunicación. Por último, el británico Kevin Robins sostenía, a finales de la década, que se estaba abriendo paso un cierto "determinismo tecnológico" sustentado en tesis de carácter "progresista" sobre el

² Hay una gran variedad de autores y textos, en los últimos tiempos, dedicados al estudio y reflexión sobre estas cuestiones. Simplemente recojo aquí algunos que considero de relevancia para mis propias reflexiones, sin pretender con ello ofrecer un listado exhaustivo: Bajac, Quentin. *Après la photographie? De l'argentine à la révolution numérique*. París: Gallimard, 2010; Barboza, Pierre. *Du photographique au numérique. La parenthèse indicielle dans l'histoire des images*, París: L'Harmattan, 1996; Concha, José Pablo. *La desmaterialización fotográfica*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2011; Green, David (ed.). *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili, 2007; Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002; Lister, Martin (ed.). *The photographic image in digital culture*. Londres-New York: Routledge, 2009; Rancière, Jacques. *Le spectateur émancipé*. París: La Fabrique, 2009; Soulages, François. *Esthétique de la photographie. La perle et le reste*. París: Armand Colin, 2005; Wells, Liz. *The Photography reader*. Londres-New York: Routledge, 2009.

³ Véase su obra *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992.

⁴ El texto apareció en el catálogo de la exposición *Photography After Photography* celebrada en Munich, Alemania, en el año 1995.

avance imparable del fenómeno digital. Este “progresismo tecnológico”, destacaba Robins, era considerado como:

inquebrantable en la creencia de que el futuro es siempre superior al pasado, y firme en la convicción de que este futuro superior es consecuencia espontánea del desarrollo tecnológico (...). Se dice que, en el futuro, la habilidad para procesar y manipular las imágenes dará al fotógrafo un mayor control, mientras que la capacidad de generar imágenes (virtuales a través de ordenadores y, por tanto, de construir imágenes independientes de sus referentes del “mundo real”) ofrecerá una mayor “libertad” a la imaginación “postfotográfica”. Lo que se supone será superior en la postfotografía del futuro queda claro al contrarrestarlo con lo que se considera inferior y con un pasado fotográfico obsoleto (1997: 50; comillas mías).

Tratando de sobreponerse a esta contingencia, el mismo Robins nos proponía la elaboración de “una agenda más cultural y política” respecto a la cultura cambiante de la imagen (1997: 72). Enfatizando sobre “la importancia simbólica de las imágenes”, en un contexto de “tendencia contrarracionalista de la cultura moderna”, y “considerando la multiplicidad y diversidad crecientes de los modos de ver en el contexto de las nuevas maneras (posmodernas) de pensar en la vida política y democrática” (1997: 72).

Más recientemente, en 2016, el fotógrafo e investigador de la imagen Joan Fontcuberta ha publicado un libro sobre lo que él define como “fenómeno postfotográfico”.⁵ En esta interesante obra —una de las más importantes sobre esta temática aparecida en lengua castellana— recoge ideas desarrolladas en un libro anterior, editado por primera vez en el año 2010 y reeditado en el 2016, *La Cámara de pandora. La fotografi@ después de la fotografía*, así como el estudio de numerosos casos de la manifestación del nuevo tiempo postfotográfico.

⁵ Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.

En el ámbito latinoamericano, me gustaría resaltar el sugerente texto del chileno Rodrigo Zúñiga, *La extensión fotográfica. Ensayo sobre el triunfo de lo fotográfico*, editado por Metales Pesados en el año 2013, y cuya tesis fundamental es que no estaríamos ante la supuesta “muerte de la fotografía”, sino ante una “extensión de lo fotográfico” y que, sólo ahora, hemos podido acceder “en verdad, a lo fotográfico” (2013: 7). Pasando

de la foto análoga (imagen indicial) a algo como la *foto-síntesis* (imagen sintética no indicial): lo digital, la norma algorítmica del píxel, se correspondería, en tal caso, con la concepción de la imagen que se relaciona en propiedad con un modo *foto-sintético* y que, por otra parte, señalaría, sin ninguna duda, el advenimiento de un nuevo espacio sensible, de una nueva *episteme* estética (2013: 11).

El profesor español Javier Marzal, en un texto del año 2012, nos ofrece un pequeño resumen que recorre, de manera sintetizada, las distintas interpretaciones que se han dado en el actual debate. Marzal sostiene que existen cuatro tipos de consideraciones. Las primeras se sustentan en el hecho de que la fotografía digital “hace más visible o evidente, si cabe, el carácter subjetivo y artificial de toda la fotografía como “construcción icónica”, que cuestiona de forma definitiva la naturaleza indicial de la fotografía” (2012: 1492). Las segundas se agrupan en torno a la idea de que la “fotografía digital no instaura una nueva era de la imagen, conocida como “postfotografía”, que anuncia una forma de representación inédita en la historia de las imágenes, representando así una suerte de “certificación de la muerte” del medio fotográfico” (2012: 1492). Por el contrario, lo que realmente estaría ocurriendo es un proceso evolutivo continuado que llevaría a remontarnos a casi doscientos años atrás (2012: 1492). El tercer grupo de interpretaciones, según Marzal, tiene presente la “genealogía de las imágenes”, apoyándose en la idea de que la fotografía digital culmina “el proyecto de representación burgués, dirigido a desarrollar un sistema de representación fiel a la realidad, basado en la *mímesis*” (2012: 1492). De este modo, la

tecnología digital permitiría que este “proyecto burgués” —también proyecto ideológico— se insertase en el referente actual de la sociedad del espectáculo, “cuyos orígenes hay que relacionar, al menos, con el nacimiento de las sociedades urbanas, la revolución industrial y científica, así como la transformación política acontecida a finales del siglo XVIII y principios del XIX” (2012: 1492-1493). Por último, el cuarto tipo recoge las numerosas “tendencias creativas en los diferentes ámbitos de la producción fotográfica” (2012: 1493). En este sentido, se aprecia, afirma Marzal, por ejemplo con relación al periodismo gráfico, cómo las tecnologías digitales han marcado un auténtico hito en la mejora de los procesos de producción, “con una mayor rapidez en la obtención de las imágenes, mayor facilidad para su tratamiento y postproducción, mayor eficacia en el almacenamiento, identificación, localización y registro” (2012: 1493); lo que facilita su transmisión “desde cualquier punto del planeta a través del Internet” (2012: 1493). En el campo de la fotografía científica, por ejemplo, la imagen digital estaría al servicio “de la creación de imágenes muy atractivas, construidas para seducir el ojo del espectador” en su afán de divulgación científica (2012: 1493). Mientras que en el campo de la fotografía social (fotografías de eventos sociales como bodas, bautizos, comuniones, etc) se constataría “una auténtica explosión creativa” (2012: 1493) que apunta, siempre según Marzal, a la construcción “de una imagen-espectáculo, con notables consecuencias en la elaboración del imaginario social” (2012: 1493). Finalmente, en el campo de la fotografía artística, existiría un horizonte más complejo y heterodoxo. Las técnicas digitales se encuentran al “servicio de una concepción de la fotografía como vehículo de (auto)conocimiento de la realidad que nos rodea” (2012: 1494). Marzal concluye su apretado resumen destacando que lo relevante “ha sido y seguirá siendo, mientras no se demuestre lo contrario, la *mirada* del fotógrafo” (2012: 1494), conjuntamente con la observación del espectador, quien seguirá proyectando sus experiencias previas, sus “deseos, sentimientos e inteligencia” (2012: 1494).

2

Volviendo sobre las declaraciones de Sebastião Salgado, resalta por curiosa su afirmación de que “la imagen no es fotografía”.⁶ Que una fotografía, afirma el fotógrafo brasileño, es sólo aquella “que tú tocas” (Moreno, 2016: en línea).

Hace ya algún tiempo, Iuri M. Lotman se refirió —en uno de sus conocidos trabajos sobre la imagen— al proceso de “naturalización de las convenciones”.⁷ Señalaba el lingüista y semiótico ruso que ciertos contenidos, al transmitirse, son aceptados por el sujeto destinatario “como algo dado y adquieren la apariencia de normas “naturales”, no convencionales” (1998, vol. II: 239). Incluso, Lotman nos ponía sobre aviso del hecho de que la propia antítesis naturalidad vs. convencionalidad surgía principalmente “en una época de crisis culturales, de cambio brusco, cuando se mira el sistema desde fuera con los ojos de otro sistema” (1998, vol. II: 241).

Las afirmaciones de Lotman bien pueden servirnos para ilustrar las declaraciones del fotógrafo brasileño y de muchos otros críticos de la fotografía digital.⁸ Al parecer, Salgado observa el actual desarrollo de la fotografía digital “desde afuera” —empleando

⁶ Llevándolo al extremo podríamos pensar que Salgado, en su afirmación, estaría cercano a los planteamientos de Rodrigo Zúñiga cuando este investigador chileno, en su texto ya mencionado, nos propone la sugerente idea, a raíz de la lectura de *La Chambre claire* de Roland Barthes, de que posiblemente una imagen, que denominamos fotografía, “puede no ser fotografía”, recordando el texto del pensador francés cuando señala: “para cualquiera que tenga una foto en la mano, he ahí una “creencia fundamental”, una *Urdoxa* que nada podrá deshacer, excepto si se me prueba que esta imagen *no* es una fotografía”. Zúñiga señala que, bajo el actual panorama de la fotografía digital, “la frase “esto no es una fotografía” acompaña, casi como un mantra, nuestra relación con toda clase de verosímiles fotográficos”. Y hoy en día, perdida la *Urdoxa* de la fotografía indicial que resaltaba Barthes, nada aparece menos seguro que “una foto verdadera” (2013: 78).

⁷ Nos estamos refiriendo al texto “Uslonovnost’ v iskusstve”, que apareció en la revista, *Filosofskaia Entsiklopediia*, t. 5, Moscú, del año 1970, p. 287-288. Hemos utilizado la traducción española “La convencionalidad en el arte”, que ha parecido en la obra: Iuri M. Lotman. *La Semiosfera. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, vol. II. Edición de Desiderio Navarro, para Ediciones Cátedra, Madrid, 1998.

⁸ Otro de los grandes fotógrafos del siglo XX, Harvey Wang, también se ha unido a este “sentimiento catastrófico”. En su reciente obra, *From Darkroom to Daylight*, (editada por Amy Brost y Edmund Carson para Daylight Books, 2015) recoge opiniones en relación con la fotografía digital y sus procedimientos, de otros fotógrafos como Sally Mann, Elliot Erwitt, David Goldblatt, Jeff Jacobson, Gregory Crewdson, Susan Meiselas y Eugene Richards, entre otros. Todos ellos destacan que la fotografía digital, la “fotografía metralleta” como así la denominan, está acabando con la fotografía. Se puede consultar también el blog de este fotógrafo, en el que hay abundante información al respecto. Véase también una entrevista a Erwitt en la que plantea sus críticas a la fotografía digital.

la terminología de Lotman—, con “los ojos de otro sistema” (1998, vol. II: 241). Lo que tradicionalmente se ha denominado fotografía es un objeto compuesto de dos elementos: una imagen, y ésta adherida a un soporte. La gran diferencia entre este objeto y una imagen producida digitalmente —a la que popularmente se le sigue llamando fotografía— es que la imagen digital se presenta tan sólo como una imagen que excluye su corporeidad como objeto. Como afirma Fontcuberta, las fotografías digitales están compuestas por “datos visuales en estado puro”, sin materia física: “imagen sin cuerpo” (2016: 64).⁹

No obstante, y bajo esta denominación popular —no sostenible bajo preceptos especializados, aunque sí tiene presente una tradición histórico-fotográfica— se sigue denominando fotografías a ese tipo de imágenes producidas por los nuevos dispositivos tecnológicos (cámara, teléfono móvil, etc.). Hay que señalar que para esta denominación se obvia su origen: bien como resultado de la impresión fotosensible de una película, bien por la sensibilización luminosa de cientos de píxeles ubicados en el registro digital. ¿Por qué, entonces, se sigue denominando fotografía a lo que muchos especialistas catalogan tan sólo como imágenes? ¿Será acaso que “el gran público” no está familiarizado con lo que realmente es una fotografía, tras siglo y medio de su existencia? O, por el contrario, ¿ese “gran público” no encuentra diferencias conceptuales entre los distintos tipos de fotografías, más allá de entender que unas se hacen por procesos digitales y otras se hacen por procesos químicos; unas se pueden visualizar inmediatamente, mientras las otras requieren de conocimientos técnicos de revelado químico; unas se pueden subir directamente desde un teléfono móvil a internet, pero las otras requieren de otros procesos de reconfiguración informática para poder realizar este proceso?

Es evidente que lo que llamamos “el gran público” —en el contexto de la actual sociedad de consumo de imágenes, en la que todos ejercemos roles de consumidores y productores (Fontcuberta, 2016a: 32)— no suele valorar el origen de las fotografías en el

⁹ No obstante, la imagen digital puede adquirir una apariencia de objeto similar a la fotografía tradicional, en el momento que decidamos imprimir esta imagen sobre un soporte, de tal manera que la fotografía digital contempla las dos opciones.

proceso de producción de las mismas. Lo que sin duda se valora es el uso y los fines a los que van destinadas.¹⁰ Igualmente, y esto me parece reseñable, si bien “el gran público” entiende que los nuevos dispositivos digitales le facilitan su labor de tomar fotos en cualquier momento y en cualquier lugar, todas las que ellos quieran, pudiéndolas compartir con más gente en el mundo gracias a internet, también entienden que para realizar fotografías digitales todavía se debe proceder, en muchos aspectos, de manera similar a cuando se realizaban fotografías analógicas, es decir: se enfoca el objeto de su interés, se busca un encuadre que permita una imagen aceptable, y se tienen en cuenta aspectos relacionados con la luz y el tiempo de exposición. Es cierto que muchas de estas tareas ahora las ofrecen los dispositivos de manera automática, pero esta circunstancia tampoco es nueva. A lo largo de la historia de la fotografía indicial se han desarrollado procesos tecnológicos destinados a facilitar la labor del fotógrafo; por ejemplo, recordemos aquí el caso de la innovadora cámara Polaroid que, en el año 1947, presentaba al mundo la primera cámara capaz de producir lo que se llamó “fotos instantáneas”, pues revelaba y positivaba la imagen en tan solo sesenta segundos.

Es precisamente en este proceso de revelado de la imagen que los actuales artefactos digitales han marcado la diferencia con la tradición anterior. La instantaneidad de visualizar la fotografía que has tomado hace pocos segundos y decidir si la guardas o la borras ha producido una frontera tecnológica entre la fotografía indicial y la fotografía digital. Es más, entre el llamado fotógrafo profesional, a la antigua usanza, y un nuevo fotógrafo que debe saber mucho más de programas informáticos que de soluciones químicas.¹¹

¹⁰ Fontcuberta plantea que el aspecto funcional de una imagen es un instrumento válido para tratar de establecer diferencias entre lo que es una fotografía y lo que no lo es, aunque también señala que algunos de los rasgos comunes a toda fotografía están relacionados con una “ilusoria representación realista de los objetos incluyendo respeto a una reconstrucción de la escena basada en la perspectiva central, efecto de profundidad acentuado tanto por la proporción de las figuras en los respectivos planos como por la correlación adecuada de zonas claras y oscuras, riqueza de detalles, transposición natural de la gama de grises o de la traducción cromática, plasmación creíble de la luz (...) todo aquello que se acerca a nuestra propia percepción óptica, a un reflejo de espejo trasladado al papel, en definitiva, a una figuración realista convincente” (2016b: 120).

¹¹ El revelado fotográfico nunca fue una parte más del oficio del fotógrafo, sino su condición. Lo que convertía su trabajo en la labor de un profesional, o en la de un simple aficionado.

Ahora bien, los avances tecnológicos no sólo han sido bien recibidos por el gran público. En el año 1943, por ejemplo, el renombrado fotógrafo norteamericano Edward Weston soñaba con la posibilidad de que, con la inestimable ayuda de su herramienta fotográfica, el fotógrafo alcanzase mayores prestaciones de calidad. Weston era consciente de que cada medio de expresión “impone sus propios límites al artista, límites que son inherentes a los utensilios, los materiales o al proceso mismo que utiliza” (2003: 199); y de que la singularidad de la fotografía, respecto de otras artes, se debía a la instantaneidad de su proceso de impresión:

Al destapar su lente todos los detalles que se encuentran en el campo de visión son registrados en mucho menos tiempo de lo que tardan los ojos en transmitir una copia similar de la escena al cerebro (...).

La imagen impresionada de esta manera posee ciertas cualidades que se distinguen inmediatamente como fotográficas. Primero, la sorprendente precisión de definición, especialmente al registrar los pequeños detalles; y segundo, la secuencia ininterrumpida de la sutil gradación desde el blanco al negro. Estas dos propiedades constituyen las características esenciales de la fotografía; son propias de la mecánica del proceso y no pueden ser imitadas por ningún trabajo manual (2003: 201-202).

La posibilidad de que el fotógrafo pudiese simplificar el control que debe tener sobre su trabajo, visualizando el resultado final por adelantado, y así no tener que estar sometido a “una serie de afortunados o desafortunados accidentes mecánicos” (Weston, 2003: 202), fue un reclamo que la industria de la fotografía atendió con más y mejores avances tecnológicos: la creación de nuevas cámaras, mejores películas y el desarrollo de la fotografía a color.¹² Esta última inició su modernización con los trabajos de Leopold Mannes y Leopold Godowski en el año 1935, con el desarrollo del Kodachrome: un sistema basado en tres capas de emulsión sensible superpuesta sobre la misma película.

¹² El primer ensayo a color lo realizó el físico James Clerk Maxwell el 17 de mayo de 1861 cuando, junto con Thomas Sutton, obtuvo la primera fotografía a color, que llevó el título de *Tartan Ribbon*.

Sistema que, con sus mejoras posteriores, ha perdurado hasta nuestros días (Sougez, 1981: 303).

Con la aparición de la fotografía a color moderna hubo, entre la comunidad de fotógrafos internacionales, una particular sensibilidad frente a su competitividad frente a la, por entonces dominante, fotografía en blanco y negro. Durante el largo proceso de mejoras tecnológicas de la fotografía a color se produjeron posicionamientos a favor o en contra, tanto de su uso como de sus aportes creativos, en el desarrollo de la fotografía artística. El mismo Edward Weston se manifestó al respecto, en 1947, frente a los críticos de la fotografía en color, señalando que quienes “opinan que el color sustituirá algún día a la fotografía en blanco y negro no están en lo cierto. No tiene por qué competir una forma con otra. Son dos medios distintos cuyos fines son diferentes” (cit. en Sougez, 1981: 304).

Otros fotógrafos, como el reconocido Henri Cartier-Bresson, manifestaron sus reservas: “La fotografía a color trae consigo un sinnúmero de problemas que aún hoy es difícil resolver y hasta prever, debido a su complejidad y a su relativo corto desarrollo” (año de 1952) (cit. en Fontcuberta, 2003: 230). La lentitud de las películas a color ocasionaba problemas en el momento de captar objetos en movimiento, reduciendo, a su vez, la profundidad de campo. Asimismo, los tintes y el papel tenían un “comportamiento caprichoso” y, sobre todo, los “fondos borrosos a color”, para Cartier-Bresson, eran “francamente desagradables” (cit. en Fontcuberta, 2003: 231).

En la década de los sesenta el debate continuaba. El alemán Otto Steiner aventuraba que el fotógrafo “del futuro”, debería considerar como elemento creador “la escala de tonos de la fotografía a color” (cit. en Fontcuberta, 2003: 276). En una época en la que el color fotográfico del revelado químico no había alcanzado su plenitud, y en que muchos la veían con recelo, Steiner recomendaba que los fotógrafos se convirtiesen en “pioneros del mañana”, haciendo de la fotografía a color un instrumento creativo similar a la fotografía en blanco y negro; puesto que el color les permitiría “un amplio campo para discusiones y experiencias innovadoras” (cit. en Fontcuberta, 2003: 276).

3

Queremos acercarnos al debate en relación con la “muerte de la fotografía” desde unos presupuestos que no observen el problema desde una interpretación posicionada en la idea de un solo mundo. Para ello, nos apoyaremos en el marco teórico propuesto por la teoría de la construcción plural de mundos, desarrollada por el filósofo norteamericano Nelson Goodman.¹³ Desde este posicionamiento podemos afirmar que la fotografía digital es para la historia de la fotografía indicial una *versión*. Una versión, según Goodman, “consiste en gran parte, aunque no sólo, tanto en separar como en conjuntar, y ello a veces al mismo tiempo” (Goodman, 1990: 25). Así, se procede a “crear un mundo nuevo” cada vez que separamos dos cosas o cuando volvemos a unir otras, “esta vez de manera diferente”; es decir, que los mundos pueden ser “diferentes, si no todo lo que pertenece a uno de ellos pertenece también al otro” (Goodman, 1990: 26).

según los géneros que son en cada caso pertinentes y que cada uno de ellos incluye; y digo “pertinentes en cada caso” y no “naturales” por dos razones: en primer lugar, porque “natural” es un término inadecuado si se pretende abarcar con él no sólo las especies biológicas sino también otros géneros artificiales, como pudieran ser las obras musicales, los experimentos psicológicos o los tipos de máquinas [yo agregaría distintos géneros de imágenes] y, en segundo lugar, porque el término “natural” parece sugerir una prioridad absoluta de orden categorial o psicológico, y los géneros a los que nos referimos son más bien del orden de los hábitos y las tradiciones, o son géneros que acaban de ser ideados para un propósito nuevo (Goodman, 1990: 26-28; corchetes míos).

Además, hay que tener presente que no se pueden construir los mundos que queramos, verbales o no, si no es construyéndolos a partir de otros ya existentes: “la construcción de mundos, tal y como la conocemos, parte siempre de mundos preexistentes” (Goodman, 1990: 24). La fotografía digital existe conceptualmente como

¹³ Hemos manejado la versión española: *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Balsa de la Medusa/Visor, 1990, traducida de la versión en inglés por Carlos Thiebaut: *Ways of worldmaking*, Hackett Publishing Company, 1978.

fotografía en la medida en que *La Fotografía*, como técnica y disciplina, ha sido capaz de construir un relato histórico sobre su origen y desarrollo, sobre sus avances tecnológicos, sobre el *qué es ser un fotógrafo y qué es una fotografía*, sobre la función social y cultural de la fotografía y lo fotográfico. De esta manera, en el contexto de ese relato histórico, insertado en el meta-relato de la modernidad y del historicismo, su evolución se ha ponderado como la mejor posibilidad de ofrecer una mejor y mayor información sobre el mundo y sobre la realidad (Collingwood-Selby, 2012). Como afirma Elizabeth Collingwood-Selby, *La Fotografía* fue vista por ese historicismo como la creadora del documento fiel:

un nuevo tipo de documento, un nuevo y extraordinario procedimiento documental; la técnica de registro e inscripción de la realidad visible más rápida, más exacta y objetiva hasta entonces conocida; una técnica capaz de responder, como ninguna otra, a las exigencias de la racionalidad y la práctica científica que había comenzado, por entonces, a dominar también la razón y las prácticas y procedimientos de la historia (2012: 109).

Incluso, a mediados del siglo XX, esa condición realista de la fotografía, lejos de disminuir, se proponía con más vehemencia. La fotógrafa norteamericana Berenice Abbott reseñaba, en el año 1951, cómo el fotógrafo y la fotografía debían aceptar el reto de la Historia que los empujaba al "extremo de una era realista como nunca lo había hecho" (cit. en Fontcuberta, 2003: 213). La fotografía no podía, según Abbott, renunciar a su desafío histórico, porque ese desafío, visto como una "empatía realista", conformaba sus señas de identidad. Era entonces, afirmaba Abbott, cuando la fotografía "está a sus anchas, en su elemento: es decir, el realismo, la vida tal cual, el *ahora*" (cit. en Fontcuberta, 2003: 213).

Por su parte, Joan Fontcuberta insiste en que, en el debate actual sobre la fotografía digital, nos hemos "focalizado exageradamente sobre el peso de las herramientas, es decir, sobre la tecnología" (2016a: 30). Contrariamente, creo que este peso viene dado por algo que no es externo ni a la tradición fotográfica ni a su relato

histórico. Lo tecnológico, su avance, es presentado, en ese relato histórico, como garantía de su veracidad, del “desafío realista” señalado por Abbott. Es lo tecnológico lo que mantiene activado su compromiso con el historicismo, y lo que permitió que *La Fotografía* se convirtiese en paradigma documental, en huella de realidad. Estas circunstancias las reconoce el propio Fontcuberta cuando señala que el principio de realidad era inherente en *La Fotografía*, “justamente a las características de esta génesis tecnológica, según la cual la imagen nacía de la proyección de una escena sobre la superficie fotosensible (...) el carisma vigoroso de la vieja alianza entre tecnología y verdad” (Fontcuberta, 2016b: 63). En este sentido, concuerdo con Michel Frizot cuando afirma que la tradición historicista y positivista de la Historia, al repudiar una visualidad basada en la mano —la visualidad que le ofrecía la pintura y el dibujo—, lo que hizo fue beneficiar al instrumento y no al ojo: “[...] de hecho es el instrumento fotográfico el que “produce” (una imagen) independientemente de la mano (y del ojo), e inaugura la ruptura entre la mano y el instrumento, el dibujo y la fotografía, que condiciona la revolución estética —y sociológica— originada por la fotografía” (2009: 256).

Es por ello que, en fotografía, lo tecnológico no es un componente más, sino el punto de partida que permitió deshacerse de la pintura y el dibujo como instrumentos incapaces (por el apasionamiento del artista) de mostrar la verdad del mundo. Como afirma nuevamente Elizabeth Collingwood-Selby “el ojo técnico y desafectado de la cámara, la mano y el lápiz de la naturaleza misma, movidos por el pulso de la luz” son los que habrán de proporcionar a la humanidad “el testimonio fiel y la memoria sin recuerdo de la verdad de las cosas” (Collingwood-Selby, 2012: 101).

4

Joan Fontcuberta ha afirmado que, para la actual fotografía digital, “la verdad constituía una opción” y que, como consecuencia del proceso técnico, “el referente se des-adhiere de la imagen y el realismo fotográfico se desvanece” (2016a: 30). De manera que el realismo como compromiso con la realidad, quedaría reducido a un realismo como estilo (2016b: 63). Pero yo me pregunto: ¿es que acaso el realismo no ha sido siempre un estilo?

Nelson Goodman plantea que el mundo de “una versión verdadera es un constructor” (1995: 64). De modo que toda realidad es una construcción simbólica: “los hechos no los encontramos, sino los hacemos” (Goodman, 1990: 130). En la fotografía digital, como *versión de lo fotográfico*, las ideas de la verdad y de lo real son el resultado de convenciones culturales en construcción; pero lo mismo ha ocurrido con la verdad y lo real en relación con la fotografía indicial; aunque la *convencionalidad* sea distinta y se haya asentado en un imaginario histórico-cultural como supuestos naturalizados.

Por otra parte, se puede afirmar que la versión llamada fotografía digital es verdadera cuando “no viola ninguna creencia que nos sea irrenunciable, o cuando tampoco quebranta ninguno de los preceptos de las pautas normativas que le van asociadas” (Goodman, 1990: 37). Por ello, no resulta lícito plantear las diferencias, como hace Fontcuberta, entre un tipo de fotografía en base a su naturaleza tecnológica, en los términos de más o menos realista o más o menos verdad, o incluso realismo como compromiso con la realidad, o realismo como estilo. En todos estos casos, “la percepción y la interpretación son operaciones interdependientes”: lo que vemos, como afirma Paola Belén siguiendo la argumentación de Goodman, “lo vemos como alguna cosa” (Belén, 2009: 31).

Goodman rechaza el determinismo de expresiones como que “la nieve es blanca, si y sólo si la nieve es blanca”, planteando su sustitución por una expresión más acertada como “la nieve es blanca en un mundo dado (*versión*) si y sólo si la nieve es blanca en ese mundo” (1990: 163-164; paréntesis mío). De manera que, en el caso de las imágenes, el realismo siempre es relativo y “viene dado por el sistema de representación normal de una cultura o una persona dadas en un tiempo dado” (Goodman, 1968: 52). Por esa razón, el realismo es un tipo de estilo relacionado con el supuesto de que la representación nos ofrece mucha información sobre lo representado, proponiendo una facilidad de lectura en la medida en que nosotros estemos familiarizados con ese modo de representar. Así, el realismo es más una “cuestión de hábitos” (Goodman, 1990: 41). Hábitos que se proyectan simbólicamente en la cultura de la visualidad occidental desde el Renacimiento; cultura que considera una incorrección o inverosimilitud todo sistema de representación simbólica que no esté ligado a sus referentes históricos (Lotman, 1998,

vol. II: 240). Desde la perspectiva de Nelson Goodman, una imagen realista del mundo es posible si sigue una costumbre y tiende a correlacionarse vagamente con otros juicios semejantes referentes al parecido, los cuales también descansan sobre hábitos:

hay dos usos distintos del término "realismo": según el uso más frecuente, una imagen es una imagen realista en la medida en que es correcta según el sistema normal de representación (...) si sigue una costumbre y tiende a correlacionarse vagamente con otros juicios semejantes referentes al parecido, los cuales también descansan sobre hábitos (...). A veces se dice de un pintor o de un fotógrafo que alcanzan un nuevo grado de realismo, y ello es así porque descubren y representan nuevos aspectos de la realidad al crear o desvelar aspectos del mundo que hasta entonces no habían sido nunca vistos. Pero cuando topamos, como aquí, con una representación que opera bajo un sistema correcto que nos es desconocido la noción aplicable de realismo no será ya la de hábito, sino una segunda que significaría, más bien, revelación. (Goodman, 1990: 176-177).

Finalmente, el realismo es, asimismo, un instrumento de persuasión que ofrece una supuesta presentación de las cosas tal y como las percibe el ojo humano, pero suplantado por el ojo de la cámara. Un instrumento de persuasión que oculta, bajo su aparato retórico, las autorías, ofreciéndonos una imagen supuestamente racionalista, más que estética, en la que se sostiene una visión lógica del mundo aparentemente irrefutable: la imagen ocupa el lugar de la cosa, lo que fue tomado. Como señala Bill Nichols, pareciese que en esa acción de tomar (la foto como toma) se estableciese "un íntimo nexo físico o existencial entre el referente y la representación" (1997: 198); de manera que la imagen reclama la afirmación: "esto es así ¿verdad?".

El investigador español Santos Zunzunegui destaca que la desmaterialización de la imagen digital-no-indicial

no sólo tiene efectos en la medida que emancipa el flujo de los datos de la dependencia del soporte al tiempo que multiplica la capacidad de transmisión de

aquellos. Lo más importante estaría del lado de acabar, de una vez por todas, con la fe que hemos depositado en la imagen cómo réplica del mundo para verla como aquello que es una emancipación de un referente (en el discurso tradicional sobre los dispositivos analógicos) sino como un mecanismo privilegiado de producción de realidad, es decir de sentido. (2011: 116).¹⁴

Contrariamente a lo que establece Fontcuberta, la fotografía digital no rompe su supuesta alianza con la realidad sino que, por el contrario, la refuerza en base a nuevas convencionalidades dentro de un nuevo escenario a modo de extensión suplementaria de *lo fotográfico* (Zúñiga, 2013: 79). La imagen digital, como *versión de lo fotográfico*, no pretende confortarse con las cosas que representa, sino con su capacidad respecto a lo que dice: "su verdad literal es sólo lo que dice literalmente" (Goodman, 1990:38). Dejando en evidencia que la verdad ya no es el "ama solemne y severa" que pretendía ofrecer como imagen la fotografía analógica cuando se ofrecía como documento. Por el contrario, la verdad "es una sirvienta dócil y obediente" (Goodman, 1990: 38).

5

La fotografía digital supone una extensión de lo fotográfico. Como bien afirma Rodrigo Zúñiga, en esa extensión conviven "lo analógico-indicial y lo digital-no-indicial como dos polos de una topografía difusa, en la que se redistribuyen toda clase de prácticas, usos, costumbres y destrezas que re-programan el sentido de aquello que podemos llamar *lo fotográfico*" (2013: 80). No estamos, por tanto, ante la muerte de *lo fotográfico* sino, por el contrario, ante su extensión.

En los últimos tiempos se ha desarrollado una nueva concepción fenomenológica de *lo fotográfico* que va más allá del paradigma indicial dominante desde el siglo XIX. El poder hegemónico de *lo fotográfico indicial* se ha perdido en muchos de sus campos de

¹⁴ Véase también José Pedro Sousa, *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Sevilla: Comunicación Social, 2003.

incidencia, particularmente en el campo de la comunicación.¹⁵ La aparición de la fotografía digital ha demostrado

que lo fotográfico no es un patrimonio exclusivo de la foto análoga, como se pensó durante tanto tiempo. La sobredeterminación de la huella en la fotografía correspondería, es probable, a una época de lo fotográfico; la revolución de la imagen fotográfica por el tratamiento digital supondría, en tal caso, una época diferente (Zúñiga, 2013: 81).

Pero yo no remarcaría la aparición de una época diferente —aunque sí lo es—, sino que me centraría en la irrupción y asentamiento de una *versión* que rompe indiscutiblemente con la idea de lectura única propuesta desde el relato histórico de la imagen indicial. Al igual que la fotografía analógica es también una *versión* de *lo fotográfico* y exhibe, respecto a su sistema, “pretensiones de verdad” (Goodman, 1990: 151), la fotografía digital es otra *versión* de *lo fotográfico*, y también exhibe, asimismo, ciertas pretensiones de verdad en relación con su sistema de referenciación y representación. Cuando ocurre este contingente entre versiones, Goodman sostiene que “o bien rechazamos como falsa una de las versiones (lo que realizan los críticos de la fotografía digital) que son claramente contradictorias, o bien hemos de concluir que son verdaderas en mundos distintos” (1990: 152; paréntesis mío). Así, si consideramos que la extensión de lo fotográfico es una ampliación de *lo fotográfico* más allá de la fotografía indicial y, por tanto, más allá de la hegemonía de la huella, entonces podríamos considerar, como Goodman nos propone, que tratar de reconciliar entre sí las verdades de ambas versiones, “que están aparentemente en conflicto” (1990: 152), se podría llevar a cabo despejando algunas de las significativas ambigüedades “que pudieran ser responsables de estas contradicciones” (1990: 152). Ambigüedades como, por ejemplo,

¹⁵ La fotografía analógica ha perdido la hegemonía en el campo del fotoperiodismo, en la comunicación entre individuos por medio de internet, y en el campo de la imagen científica con fines diversos (desde la astronomía, hasta la medicina). Pero aún en el campo de la imagen artística fotográfica, la imagen indicial, la fotografía analógica, alcanza su atrincheramiento, y los mayores detractores de la fotografía digital. Es como si estos sectores estuviesen defendiéndose de una supuesta pérdida de aura de la imagen indicial, lo que en sí mismo es una profunda contradicción.

la hegemonía de la huella como lo único que caracterizaría y determinaría *La Fotografía*. Como hemos señalado anteriormente, esta hegemonía de la huella es verdadera tan sólo en el contexto del sistema de la fotografía indicial; pero no puede ofrecer argumentos de verdad en relación con la fotografía digital, en tanto está fuera de las verdades que propugna el sistema de la imagen-no-indicial. Esto nos obliga a no seguir entendiendo *lo fotográfico* como un campo cerrado, exclusivamente relacionado con la imagen indicial, como así lo entienden algunos defensores de la fotografía analógica. Por el contrario, la fotografía digital ha ofrecido la oportunidad de observar *lo fotográfico* como una “práctica abierta poli-icónica, poli-simbólica, poli-indicial” (Zúñiga, 2013: 86).

La segunda ambigüedad a superar, sería la idea de que si no hay hegemonía de lo fotográfico indicial, tampoco hay hegemonía de un solo concepto de foto. En este sentido, sigue siendo lícito reconocer las imágenes digitales como fotografías, al situarnos traspasando los límites de la *Urdoxa* fotográfica tradicional (Zúñiga, 2013: 88). Por otra parte, la extensión de lo fotográfico supone, en el sistema de la imagen-no-indicial, proceder a desconectar ciertas metáforas pertenecientes al proceso cognitivo y de divulgación de la fotografía analógica. Sustituyéndolas por nuevas metáforas que, de igual manera, sirvan para comprender el nuevo sistema, sus dimensiones sociales y culturales. En este sentido, entendiendo en todo momento que las metáforas no son meros artilugios decorativos sino parte sustancial de la retórica, es decir, de la capacidad que el sistema tiene para persuadirnos de su validez: “Lo que un sistema categorial necesita no es tanto que nos diga que es verdad, sino que se nos muestre más bien qué es lo que puede llegar a hacer” (Goodman, 1990: 175).

Por último, la extensión de lo fotográfico digital supone, a su vez, la extensión de lo sensible:

o sea en el espacio de las pantallas portátiles y de los dispositivos fotográficos multimedia, ya no hay huellas, sino píxeles, ya no hay matrices fotosensibles, sino datos numéricos, y a falta de anclajes temporales no tiene sentido tampoco hablar de un *punctum* “de tiempo” (...) al no existir una huella, forzoso es reconocer que se ha transformado por completo el sentido del “aparecer”

propriadamente tal. El aparecer de lo que aparece ha cambiado de signo (Zúñiga, 2013: 92-93)

Se desarrolla así una nueva valoración estética que tiene que abandonar el referente de la huella. Por este motivo, los razonamientos en relación con aspectos fundamentales de la imagen indicial han perdido su vigencia. Como afirma Zúñiga, en este universo de apariencias: “¿qué sentido tiene hablar de reproducción en este contexto de datos en stock, de descargas y de composiciones digitales?” (2013: 94). La intensa discusión que durante mucho tiempo se ha desarrollado en relación con la tesis benjaminiana de la reproducción técnica debe ser revisada. Pensemos, por ejemplo, en aspectos como la noción de autenticidad, basado en “aquí y el ahora del original” (Benjamin, 2013: 95). ¿Cómo puede esa noción ser aplicada a la imagen digital que acontece en las pantallas, accionando lo que Zúñiga llama una “inmanencia de naturaleza foto(video)gráfica” (2013: 91)? ¿En dónde podemos entonces hallar el original, quizá encriptado en el código binario? ¿Son los algoritmos matemáticos esa presencia original? ¿O, como afirma W.J.T. Mitchell, tendríamos que hablar de “copias profundas” —no reproducciones sino copias profundas constituidas de códigos genéricos idénticos (Zúñiga, 2013: 96)?

Otros aspectos de la tesis benjaminiana como, por ejemplo, los referentes al valor de culto y al valor de exhibición, también deben ofrecer una puesta al día (Benjamin, 2013: 103-109). El filósofo alemán destacaba en la década del treinta del siglo pasado cómo, con los medios de reproducción existentes entonces, el valor de exhibición había hecho retroceder “al máximo el valor de culto” (2013: 106). En la época de la reproductibilidad técnica, el arte se desligó de su fundamento cultural, destacando por el brillo de su autonomía. Más adelante, Benjamin destaca, casi de manera premonitoria con los tiempos que ahora corren, que el lenguaje de las imágenes “todavía no ha alcanzado su madurez porque nuestros ojos aún no están a su altura” (2013: 108).

Nuestra relación estética y sensible con las imágenes se ha trastocado, provocándonos momentos de desconcierto, incluso de pánico. Nuevos correlatos categoriales están emergiendo, aunque muchas veces no poseemos el lenguaje para

nombrarlos y significarlos. En este sentido, Zúñiga se pregunta cómo vamos a habitar y a orientarnos en el nuevo espacio sensible que ha abierto la imagen digital (2013: 98).

Fontcuberta, por su parte, termina por definir las imágenes actuales como proyectiles, señalando que tal vez se vaya a producir en el futuro inmediato “la madre de todas las batallas” que la humanidad haya fabulado, y que ésta “será contra las imágenes” (2016a: 260). Javier Marzal atestigua una opinión que cada vez se abre más camino: la fotografía, cualquiera sea su origen analógico o digital, ha creado una amplia sospecha sobre su supuesto compromiso con la verdad. Para Marzal, “cada vez será más difícil mantener la creencia de que la fotografía es el vehículo privilegiado para la transmisión de la verdad, porque es el propio dispositivo el que ha pasado a ser cuestionado” (2012: 1499).

Ahondando en esta circunstancia, Susana Pérez Tort señala que la imagen digital “construye un nuevo umbral de credibilidad” (2009: 46) en el que se ha trastocado el sentido del valor, transitando del documento a la invención y asumiendo la fotografía “sólo como sinónimo de *posible* legitimidad” (2009: 46). Sea como fuere, estamos seguros de que necesitamos nuevas herramientas de lenguaje, un nuevo utillaje de nombres y taxonomías apropiadas al escenario actual. Hoy, el debate en torno a la fotografía digital vs. fotografía analógica sigue abierto, y lo seguirá estando por algún tiempo. La imagen digital-no-indicial llegó para quedarse, para desarrollar una nueva “*performatividad* entre las imágenes y sus máquinas reproductoras” (Zúñiga, 2013: 53). La imagen digital-no-indicial está unida a las raíces del funcionamiento del sistema capitalista actual en su fase de sociedad consumista, y a la modernidad líquida, entendida por Zygmunt Bauman como ese estado que “anula las importantes dualidades que definieran el marco de la antigua y sólida modernidad” (2015: 41). Una cuestión parece clara: nuestras maneras de relacionarnos con lo sensible están cambiando.

Bibliografía

Bajac, Quentin. *Après la photographie? De l'argentique à la révolution numérique*. París: Gallimard, 2010.

Barboza, Pierre. *Du photographique au numérique. La parenthèse indicielle dans l'histoire des images*. París: L'Harmattan, 1996.

- Bauman, Zygmunt. "Arte líquido", en: Bauman, Zygmunt. *Arte, ¿líquido?* Edición a cargo de Francisco Ochoa de Michelena, Madrid: Sequitur, 2015, p. 35-48.
- Belén, Paola Sabrina. "Acerca de la reflexión de Nelson Goodman en torno al vínculo entre el arte y el conocimiento y de su importancia en las investigaciones de Howard Gardner", en: *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, núm. 16, junio, 2009, p. 19-41.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en: Benjamin, Walter. *Sobre la Fotografía*. Edición a cargo de José Muñoz Millanes, Valencia: Pre-Textos, 2013, p. 91-109.
- Catalá, Josep. M. "La imagen y la representación de la complejidad" en: *Jornades l'Educació a l'era digital*. Disponible en: http://www.mmur.net/teenchannel/era_digital/ponencies/j-catala.htm. Consultado en línea: 15 de febrero de 2017.
- Collingwood-Selby, Elizabeth. *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de inolvidable*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2012.
- Concha, José Pablo. *La desmaterialización fotográfica*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2011.
- Fontcuberta, Joan. *La furia de las imágenes. Notas sobre postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016a.
- . *La cámara de Pandora*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016b.
- Frizot, Michel. *El imaginario fotográfico*. México: Televisa/SerieVE, 2009.
- Goodman, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. Madrid: La Balsa de la Medusa-Visor, 1990.
- . *De la mente y otras materias*. Madrid: La Balsa de la Medusa-Visor, 1995
- . *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral, 1967.
- Green, David (ed.). *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili, 2007
- Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Lister, Martin (ed.). *The photographic image in digital culture*. Londres-New York: Routledge, 2009.
- Lotman, Iuri M. "La convención en el arte", en: Lotman, Iuri M. *La Semiosfera. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, vol. II. Edición de Desiderio Navarro. Valencia: Fronesis/Cátedra Universidad de Valencia, 1998.

Manovich, Lev. "The paradoxes of digital photography", en: AA.VV. *Photography After Photography Exhibition* (cat.), Alemania, 1995. Disponible en: <http://www.cas.mcmaster.ca/~dagreen/1be3/Lev%20Manovich%20%20Essays%20%20The%20Paradoxes%20of%20Digital%20Photography.pdf>

Marzal, Javier. "Reflexiones en torno a la semiótica de la fotografía en la era digital", en: Couto-Cantero, Pilar et al. (coords.). *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)*. Universidade da Coruña, 2012, p. 1489-1500. Disponible en: http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/13442/CC-130_art_146.pdf?sequence=1. Consultado en línea: 17 de febrero de 2017.

Mitchell, W. J. T. *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992.

Moreno, Carlo A. "Sebastião Salgado considera que la fotografía está en proceso de extinción", Agencia EFE, Río de Janeiro, 28 de octubre, 2016. Disponible en: <http://www.efe.com/efe/espana/cultura/sebastiao-salgado-considera-que-la-fotografia-esta-en-proceso-de-extincion/10005-3080989>. Consultado en línea: 15 de febrero 2017.

Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

Rancière, Jacques. *Le spectateur émancipé*. París: La Fabrique, 2009.

Robins, Kevin. "¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?", en: Lister, M. (comp.). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 49-75. Disponible en: <https://theoryofimage.files.wordpress.com/2010/01/nos-seguira-conmoviendo-una-fotografia-kevin-robins.pdf>. Consultado en línea: 17 de febrero 2017.

Soulages, François. *Esthétique de la photographie. La perle et le reste*. París: Armand Colin, 2005.

Sougez, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2006.

Wang, Harvey. *From Darkroom to Daylight*. Nueva York: Daylight Books, 2015.

Wells, Liz. *The Photography reader*. Londres-Nueva York: Routledge, 2009.

Weston, Edward. "Viendo fotográficamente (1943)", en: Fontcuberta, Joan (ed). *Estética fotográfica una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 199-207.

Zunzunegui, Santos. "Reconstruyendo las ruinas del futuro: dogma e interrogaciones de la imagen digital", en: *AdComunica*, núm. 2, 2011, p. 107-118.

Zúñiga, Rodrigo. *La extensión fotográfica. Ensayo sobre el triunfo de lo fotográfico*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2013.