



**Título:** La transformación fotográfica ante la convulsionada era posmoderna

**Autores:**

Dr. Marco Antonio Marín Álvarez, marma@correo.azc.uam.mx

Mtra. Adriana Acero Gutiérrez, adag@correo.azc.uam.mx

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. México.

**Introducción**

En la segunda década del siglo XXI la fotografía se ha incorporado a casi a todas las facetas de nuestra vida, bien sea como obra de arte, como publicidad o como documento histórico y social, entre otras muchas aplicaciones. En los últimos cincuenta años la fotografía ha buscado un lugar desde su ya lejano nacimiento como obra de arte, por diversas causas como señala Jorge Ribalta (2004:16).

A principios de los años setenta, la carencia de un nuevo estilo artístico establecido, los precios exorbitantes de las obras de arte tradicionales, el debilitamiento del dominio de los críticos modernos, y la consiguiente incertidumbre de las galerías comerciales contribuyeron a dirigir la atención hacia la fotografía como forma de arte.

Desde una perspectiva histórica, la existencia de la fotografía, en sus casi 200 años, no ha sido nada fácil, sino que, por lo contrario, ha estado unida a polémicas sobre su origen y naturaleza. Y es quizá desde hace 23 años (1996), que a la fotografía se le ha añadido un cambio en su perspectiva; se ha hecho más amplia, se han transformado los sistemas de producción y de reproducción de la imagen fotográfica: nos referimos a la fotografía digital y su asociación con las nuevas tecnologías. Estos cambios han convulsionado de nuevo el orden y consolidación que la fotografía había adquirido hasta la irrupción de la era digital.

Como afirma Martin Lister (1995:14) la imagen fotográfica en algunas de sus variantes – fotografía fija, cinematográfica y de televisión– se ha transformado en un amplio campo de ideas y especulaciones en las cuales se presuponen “ideas sobre una era postfotográfica, una revolución tecnológica y la aparición de los hipermedios”. En este sentido, no existe rasgo alguno de originalidad en la fotografía “original” y todo es producto de una combinación de mecanización de la producción con la desaparición del “autor” en la imagen postfotográfica.

La presente investigación tiene como objeto exponer, desde la perspectiva posmodernista, el modo en que la fotografía se ha posicionado en diversos ámbitos del conocimiento humano. En este derrotero la fotografía ha transitado desde una propuesta científica hasta una experiencia subjetiva, en la cual, se ha transformado en imagen simulacral que expande su territorio de



acción a todos los medios. Esta modalidad de integración marca su incorporación y permanencia en el siglo XXI sobre bases más humanas.

### La cultura posmoderna

A fines de los años sesenta del siglo XX comenzaron a dejarse de lado las disertaciones teóricas y las funciones que daban soporte y validez a la fotografía, de este modo empezó a estudiarse e interpretarse desde los elementos complejos de la modernidad cultural. El filósofo francés Jean François Lyotard estudió el estrecho vínculo de una naciente etapa posindustrial y las derivaciones resultantes en el campo de la cultura. Con estos estudios llegaría un concepto que en muy corto tiempo definiría más tarde lo que se entiende como posmodernismo.

Lyotard (1992:18) en sus estudios sobre las teorías que dieron sustento a la era moderna como el marxismo, el positivismo, la crítica y la razón, entre otras, destacó una serie de elementos particulares en la identificación de este nuevo momento cultural: el relativismo epistemológico. Este mismo sentido de cuestionamiento sobre corrientes filosóficas modernistas<sup>1</sup> atrajo a Gianni Vattimo (2000:12) a replantear el nihilismo<sup>2</sup> en el cual:

El pensamiento postmoderno se constituía esencialmente como un pensamiento débil y cuya ausencia de la búsqueda de lo nuevo como actividad crítica que alimentaba la modernidad, provocaría la disolución de su eje principal y nos arrastraría hacia el final de la historia.

La cultura del posmodernismo surge en contraposición a la verdad absoluta, como respuesta a la presencia de ideas arraigadas y ortodoxas del positivismo que estaban privilegiadas por sobre otros discursos y que, por ende, constituían la escala de valores fundamentada históricamente en el modernismo, como argumenta Hal Foster (1985:37).

Una posmodernidad de resistencia surge por tanto como contrapráctica [...] de la "falsa normatividad" de una posmodernidad reaccionaria. En oposición (pero no solamente en oposición), una posmodernidad resistente se interesa por una reconstrucción crítica de la tradición, [...] por una crítica de los orígenes, no por un retorno a éstos. En una palabra, trata de cuestionar más que de explorar los códigos culturales, explorarlos más que ocultar afiliaciones sociales y políticas.

Para el posmodernismo la experiencia es un fin, "la historia ya no es más un hilo conductor unitario" (Foster,1985:45) es decir existen múltiples historias. Asimismo, las ideas y las cosas dejan de tener un sentido propio, pues en ellas, no se aprecian las diferencias que existen en el mundo de los objetos que pertenecen a lo popular o a la elite, como sucede con lo blanco y lo negro, en otras palabras, no hay lugar para la presencia de otras alternativas.

Para la cultura posmoderna, tanto lo malo como lo bueno son de carácter relativo. En otros términos, el hombre, a partir de que no necesita ya de la idea de Dios, ha aceptado el nihilismo



como su destino y ha aprendido a vivir en el mundo relativo de las verdades a medias. Como asevera Vattimo (2003:22).

El ser posmoderno es aquél que, asumiendo una condición del ser y de la existencia, ha aprendido a convivir con sí mismo y con su propia finitud (es decir, ausencia de fundamento) más allá de toda nostalgia residual de los absolutos trascendentes o immanentes de la metafísica.

En la cultura posmoderna el tránsito de lo filosófico a lo social ha pasado por un proceso en el cual pertenecer a un grupo social es innecesario, pues el mundo en el que vivimos se ha convertido principalmente en un ente individualista, donde cada uno de nosotros piensa diferente y puede creer en lo que mejor le parezca. En esta atomización social, el papel de la familia y la escuela como agentes socializadores se van reduciendo al aumentar la influencia de los medios de comunicación de masas que transmiten componentes de la sociedad global. Es así que la cultura posmoderna está en desacuerdo con la existencia de los grupos sociales, debido a un comportamiento limitado en la autenticidad que cada ser humano posee.

Para Jordi Alberich las transmutaciones sociales han girado básicamente alrededor de tres núcleos principales en este nuevo orden de conocimiento. Estos son, en primer lugar, el acceso irrestricto de todos los mass media en la cotidianeidad de la vida, en segundo lugar, la información social, por último, el consumismo excesivo de los países occidentales. Este aspecto es ilustrado de la siguiente forma por el mismo Alberich (2003:17).

En esta nueva sociedad, las actividades que en ella predominan no son las de producción/consumo de bienes, sino las de creación y difusión de la información y servicios [...] Una sociedad occidental basada en el culto al consumo y al tiempo libre, [...] son las múltiples existencias que constituyen una pluralidad de narrativas y una pluralidad de discursos conscientemente débiles que no portan verdades definitivas.

### **La fotografía ante la posmodernidad**

En el orden visual e iconográfico, la fotografía disfrutó de una posición de privilegio durante los primeros sesenta años del siglo pasado. Dotada de un cierto grado de autonomía, logró instalarse en un entorno muy cercano al de las bellas artes y en el mismo centro de la cultura moderna, además de que poseía las características necesarias que le permitían el reconocimiento por parte de los demás medios artísticos.

En un contexto marcado plenamente por un conservadurismo hasta mediados de los años veinte del siglo pasado, la fotografía moderna poseía en sí misma el precepto de la veracidad. De esta manera, tenía la posibilidad de expresarse subjetivamente en la cultura a la par de las condicionantes humanistas, fincándose como un arte cuya autonomía era incuestionable, pues en ella se incorporaban elementos de las bellas artes y otros tantos que ella aporta como el color o bien la amplia gama de grises, la pureza y belleza de la impresión, el encuadre y la composición,



la creación mediante el sistema de zonas, además de la durabilidad de la fotografía en sí misma. Como apunta Ribalta: “lo que se grababa sobre la emulsión fotográfica y posteriormente sobre la copia en papel es el orden del mundo natural” (Ribalta: 20). Sin duda alguna, esto era lo que le confería a la fotografía su carácter de veracidad y su capacidad documental.

Sin embargo, a finales de los años sesenta del siglo XX la fotografía moderna perdió su dimensión histórica y las representaciones a nivel de imagen que la identificaban hasta ese momento y que le habían sido heredadas desde su nacimiento. Por otro lado, la imagen televisiva se fortaleció y comenzó a desempeñar un papel esencial como medio de comunicación, inclusive por encima la radio y las nuevas tecnologías de su tiempo.

De acuerdo con Ribalta, desde la perspectiva del grupo October<sup>3</sup> en 1978, “surge la idea de que la fotografía constituye el aspecto reprimido de la modernidad, que estamos implicados en el retorno de lo reprimido y en su liberación” (Ribalta:18) y, por lo tanto, las características propias de la fotografía contemporánea que buscaban una nueva resignificación eran:

- La riqueza de una historia fincada por grandes maestros de la cámara.
- La integridad y pureza del medio en que se desarrolla, para reproducir el mundo visible.
- Su carácter autónomo.
- Una larga tradición documentalista (fotoperiodismo, fotorreportaje y práctica documental).
- Noción de fotografía de autor clara y precisa que fue impuesta por fines económicos y para poder ocupar un lugar en museos y galerías.
- Carácter inequívoco de la evidencia de la cámara (realismo presencial).
- La visión, sometida a una idealización de un proceso mecánico.

La fotografía, que hasta ese instante se había desempeñado como el actor principal de la referencia visual, se desvanece paulatinamente con la consolidación de la televisión, pues en ella la imagen se torna dinámica, de manera directa e inmediata en la forma en que se transmite la información. En este sentido, la imagen televisiva está mejor constituida para la sociedad como carácter de referencia con la realidad, lo cual era una cualidad exclusiva de la fotografía hasta esos años.

Poco a poco, la fotografía se va diluyendo y es en la década de los setenta que pierde su lugar de privilegio, de manera irremediable, como medio de interpretación de la realidad intrínseca y subjetiva. Sin embargo, la fotografía resurgió nuevamente apoyada en los preceptos posmodernistas a finales de la década de los sesenta en la enseñanza, en los museos y en las galerías de arte, primero en Estados Unidos y en corto tiempo en Europa hasta llegar a una gama de países importantes de acuerdo con su tradición fotográfica, como subraya Ribalta (2004:9).



Estas referencias son simplemente las más visibles de una trama institucional que a partir de mediados de los sesentas empezó a radiar su influencia en el ámbito anglosajón, hasta llegar a posiciones de relativa hegemonía cultural durante la década de los ochenta.

Todas estas transformaciones se produjeron en combinación con otros cambios trascendentes que afectaron al pensamiento artístico que regía la cultura occidental y de cuya influencia en la manera de hacer y componer la fotografía le resultaría ya imposible de ser apreciada como en épocas anteriores. Vale aclarar en este punto que, durante la década de los setenta que el modernismo comenzó a derrumbarse, iniciando así la alteración y quiebre de sus modelos artísticos y la fotografía no sería la excepción, por el contrario, fue uno de los protagonistas principales en esta transformación.

A lo largo del periodo de transformación de la modernidad a la posmodernidad encontramos lapsos considerados como parte aguas de este proceso:

- La crítica mordaz a la modernidad de los años 1970 a 1979.
- La definición de nuevas formas y discursos de los años 1980 a 1985.
- La pulverización de las formas y discursos alrededor de la cultura y del arte de 1985 a 1992.
- El móvil de sentido hacia una “nueva” estética con base en un eje tecnológico, desde la perspectiva de las nuevas tecnologías, de 1992 a la fecha.

La fotografía posmoderna rebate los argumentos que constituían a la imagen fotográfica moderna, acometiendo contra sus formas y, posteriormente, contra sus argumentaciones, como eran las del fotógrafo, la fotografía pura y el documentalismo, para desarrollar posteriormente sus argumentos propios, los cuales cimentó sobre cuatro corrientes, el constructivismo,<sup>4</sup> la hermenéutica,<sup>5</sup> el racionalismo<sup>6</sup> y el posestructuralismo francés.<sup>7</sup>

En resumen, la fotografía posmoderna sentará sus reales en conceptos constituidos por:

- La crítica de la verdad, la diatriba a la pureza y la representación fotográfica.
- La crisis de lo real.
- Exaltación de lo sexual.
- Simulación y variantes técnicas en la creación artística.

Fue así como la fotografía perdió paulatinamente su carácter de pureza y verdad en la representación de la realidad y se dirigió hacia una estética subjetiva en la cual lo que está por encima de todo argumento es la posibilidad que la imagen tiene en sí misma y ya no en las posibilidades técnicas.



Los valores del pensamiento crítico fotográfico posmoderno nos conduce de modo lógico hacia los fundamentos de la fotografía digital. Estos argumentos fueron: en primer lugar, el cuestionamiento de la realidad, al entender que está no está conformada por una sustancia pura. En segundo lugar, que la propuesta estética contempla una diversidad de mezclas en lo técnico y lo artístico. Y por sobre todo, abrir al infinito las posibilidades de la imagen.

Entonces, se puede entender que la fotografía digital en la actualidad se fundamenta en la riqueza de sus variantes y posibilidades técnicas (recursos digitales) que son orientados hacia un ideal estético con carácter prácticamente puro, además de la búsqueda de innovación sustancial como núcleo básico de la cultura moderna.

Asimismo, advierte, Ian Walker (1995:308) “el advenimiento de la imagen digital está socavando su intrínseca conexión con lo real, esa cualidad talismánica que nos permite invertir tanta fe en esas imágenes [...] es una amalgama que podríamos denominar verdad subjetiva”.

### **La imagen fotográfica en la conclusión del siglo XX**

Al transcurrir los últimos años del siglo XX, suceden fracturas irremediables con los conceptos de la cultura moderna, asimismo las ideas que le habían dado brillantez a la imagen fotográfica durante esta época, se encuentran agotadas y son prácticamente incapaces de propiciar estrategias que sepan dar respuesta a las nuevas prácticas fotográficas que comienzan a gestarse. Estos nuevos quehaceres marcan el fin de la época moderna; las discusiones y las arengas que le proporcionaban identidad durante esta etapa, se han extinto a manos de la lógica del nuevo sistema.

Este nuevo sistema de comunicación es el que propugna el control de la información que se da entre los diferentes medios por la supremacía para la adquisición de sus propios bienes de consumo. En esta perspectiva, la imagen fotográfica que conocíamos ha devenido en una manifestación de recursos mecánicos y químicos en el ocaso, ya que la generalización universal de la tecnología de orden digital la ha ido orillando a su eventual desaparición.

En un periodo neurálgico del cambio fotográfico de los años ochenta y hasta 1995, Alberich señala que la fotografía ya “no es el agente central que rige el modo de la representación visual contemporánea” (Alberich:19). Los encargados de darle verosimilitud a la imagen serán ahora los medios audiovisuales y la tecnología de la simulación digital, entre otras la multimedia y la interactividad. Al respecto afirma Martín Lister (1995:34).

La tecnología digital transfiere al consumidor la función de edición y de selección del productor (la opción de qué ver y cuándo verlo), mediante el ratón, el teclado o la pantalla sensible al tacto. Esta posibilidad de “opción y acceso no lineal” con respecto al contenido se ha descrito como “interactividad”.

### **La Fotografía en el arte**



Al inicio de la década de los noventa, y tras evolucionar en un largo sendero, la fotografía llegó a su cúspide, pues en cuanto al arte se refiere, estaba considerada como una fusión del hombre y la cámara, asimismo, en su calidad de documento social contenía una propuesta estética y en cuanto a su veracidad, era considerada una extensión del ojo del fotógrafo, pero curiosamente ella misma ha contribuido a destrozar este concepto. Analicémoslo de este modo: después de muchas tentativas para que se le reconociera como arte, la fotografía no ha vislumbrado que se encuentra herida, pues paulatinamente ha dejado de ser arte. Desde la perspectiva de Sekula (1997:160) se señala:

Los imperativos ocultos de la cultura fotográfica nos arrastran en dos direcciones contradictorias: hacia la “ciencia” y a un mito de la verdad objetiva, por una parte, y hacia el “arte” y a un culto a la “experiencia subjetiva” por la otra. Este dualismo persigue a la fotografía dándole una cierta incoherencia a la mayoría de afirmaciones tópicas sobre el medio.

El devenir de la fotografía hacia una forma de arte, una vez que ésta ha dejado de ser el principal centro de atención visual, estará confinada a ser otro medio artístico más. No se debe olvidar que la transformación de un arte artesanal hacia un arte de la sociedad posindustrial ha influido en el arte. Sus discursos teóricos se han transformado, así como su realización artística, en su desafío a la ortodoxia moderna. Tal y como afirma Sekula (1997:37).

La fotografía se nutría de una heterodoxia constituida por el uso indiscriminado de una pluralidad de medios, recursos y soportes provenientes de disciplinas artísticas diferentes y en ocasiones distantes. En los últimos cinco años, [...] ha surgido un manierismo bastante cínico y autorreferencial basado en el pop art. Hay quienes llaman a este fenómeno “posmodernidad” (Artistas que padecen un aislamiento muy real respecto a temas sociales más amplios han convertido el denominado “arte político” en la última vanidad moderna, el vanguardismo Chic.

El arte ha dejado de ser el actor principal en una sociedad posmoderna que está estrechamente vinculada con una sociedad llena de relativismos y, como ha dicho Jameson Frederick (1997:48)

“la producción estética ha pasado a manos de la producción de artículos en general. Artículos que, para poder alimentar al sistema, deben ser producidos y creados a una velocidad tal, que la obsolescencia de los mismos se produce aún antes de ponerse a la venta”.

Es así que los medios de comunicación con su vértigo y rapidez son los lugares comunes donde se explican y expresan claramente los valores estéticos de hoy, que se ponen al servicio de los sistemas de producción. El arte es pues, en este ámbito posindustrial un objeto de mercadotecnia más que cualquier otra cosa. Es un artículo reemplazable, comercializable sujeto a la oferta y demanda de los mercados que emergen y se reciclan vertiginosamente.



En su falta de realidad, la fotografía como arte era un significante de lo contemporáneo. Hoy el arte se encuentra sin una ruta definida de su propia significación, se ha intercalado su realidad por una serie de significados en donde la fotografía es un elemento más del arte.

Algunos teóricos han llegado a hablar sobre la muerte del arte; sin embargo, es en esta carencia de identidad que el arte ha mutado a ser algo pernicioso, pues sólo lo que está dentro del sistema posindustrial es considerado arte. Es decir, lo que se encuentra dentro del sistema es cultura, objeto de pensamiento sublime e impar, es por tanto una efigie que dirige los destinos del arte de lo que conocemos como la globalidad de los mercados artísticos.

Para la sociedad posmoderna, se considera arte aquello que es vendible y está a la moda mediante el intercambio y producción de información. El libre comercio está fincado en lo efímero, y en él está el arte y, como objeto de mercado, está obligado a un discurso compuesto de diversas naturalezas que lo justifique.

La decisiva entrada en el arte de la fotografía posmoderna supuso transcurrir una vía sinuosa de refutaciones, destacando su ostensible ambigüedad, su suntuosidad, su complejidad, pero también su problemática de decodificación visual. Nadie se atrevería a vaticinar que todo su discurso fotográfico posmoderno se echaría por tierra desde la década de los noventa al caer en manos de voraces capitalistas.

La fotografía apostó su lenguaje, su riqueza visual y su veracidad para penetrar y ser aceptada en los dominios del arte, una vez que lo consiguió, está enfrentando su ocaso como medio diferenciador y alternativo visual. La fotografía debe comprender pues, que, en las sociedades posmodernas occidentales, su ser ha sido relegado a su propia institución y ha supuesto la prostitución de sus argumentos, tanto de formalidad como en el discurso fotográfico que le caracterizaron para someterse a los juicios y criterios establecidos por una sociedad impuesta a los cánones de la moda. Según Spencer (2004:65).

La fotografía compite para lograr ser más realista desde el punto de vista social en la producción de imágenes. Cada día nos invade un mayor número de imágenes estéticamente encuadradas de cadáveres, tiroteos, niños hambrientos y supuestamente miembros importantes [y en muchos de ellos superfluos] de nuestra sociedad.

### **La tecno-fotografía**

Es claro que, con el advenimiento de la fotografía en 1824, se consolidó la producción de imágenes y sirvió de manera decisiva a los propósitos de un capitalismo emergente, en una época de industrialización y avances tecnológicos. Sin embargo, esta sucesión que surgió con el positivismo continúa hasta la actualidad con las nuevas tecnologías. Hoy en día, la imagen fotográfica posmoderna se nutre de algunas de las concepciones vinculadas con positivismo



como una herramienta de poder, para salvaguardar los objetivos de una época posindustrial que ha enfocado sus baterías al dominio de la tecnología. Para William Mitchell (1995:23).

Las tecnologías digitales están desestabilizando implacablemente la vieja ortodoxia fotográfica cambiando de manera decisiva las reglas de la comunicación gráfica establecidas y alterando las prácticas de producción e intercambio de imágenes y ello esencialmente en el ámbito doméstico y familiar.

En un mercado globalizado, es primordial para el sistema capitalista que las tecnologías digitales sean de uso común en casi todos los hogares, pues buena parte de su existencia y el éxito de los productos, se basa en esta penetración, tal y como ocurriera en otra época con la llegada de la fotografía, ocurre ahora con el cine, el teléfono, la radio, la televisión.

El enfrentamiento actual entre las innovaciones tecnológicas y la fotografía pone en duda el argumento determinista de que los desarrollos tecnológicos invisten una esperanza de vida superior. Lo cual, desde nuestro punto de vista, resulta falso, pues en realidad no todo avance tecnológico confiere una mejora de lo anterior.

Si se está de acuerdo con lo expuesto, supondría que el debate fotográfico tradicional contra el debate digital se centraría no sólo en los avances tecnológicos y el empleo que de éstos se haga. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, la tecno-fotografía o fotografía digital debe recaer en la manera en la que representamos la realidad y su referencialidad: en este sentido, la fotografía desde sus orígenes ha dejado en claro la relación con el mundo desde muchas perspectivas, desde una condición estética, política y moral, hasta una cognoscitiva y emocional.

Creemos, pues, que las aplicaciones y consideraciones de la tecno-fotografía deben esclarecerse desde su lenguaje discursivo y con sus propios fines y de ninguna manera desde el desarrollo tecnológico. Reflexionemos en lo siguiente: las imágenes fotográficas tanto análogas como digitales seguirán estando a favor de soluciones creativas, emocionales o morales. De acuerdo con Michelle Henning (1997:289).

El significado o el valor de una tecnología no es innato, sino que está determinado por las formas en que es movilizada. En otras palabras, un avance técnico sólo adquiere significado a través de los usos sociales para los que se emplea.

Con referencia a la fotografía, las llamadas nuevas tecnologías de la información no sólo han cambiado de manera drástica la vida cotidiana, las formas de producción, de comercialización y de consumo, sino que además han cambiado los objetivos, límites y alcances de función de la imagen fotográfica.

Es decir, con la irrupción de las nuevas tecnologías y, desde luego con la tecno-fotografía y su nueva visión, se incita a que las visiones entre el arte y la ciencia y, entre lo objetivo y subjetivo vayan desaparezcan gradualmente.



Dicho lo anterior, convendría poner sobre la mesa para su discusión un par de asuntos que resultan de ello. El primero, el punto sobre el conocimiento y el segundo acerca de las diferentes maneras de representación.

Desde el nacimiento, innovación y desarrollo de la fotografía, se han dado visiones antípodas acerca del discurso fotográfico: el primero hacia una ciencia y verdad imparcial (visión positivista) y la otra hacia los terrenos de lo artístico y con ello a lo espiritual y subjetivo.

Queda claro que las coyunturas y crisis de la etapa modernista dieron como resultado el surgimiento del posmodernismo. Por otro lado, contribuyeron a la consolidación de la imagen fotográfica en el recinto del arte; la tecno-fotografía está dando lugar a que la ubicación privilegiada de lo fotográfico en el mundo del arte comience a debilitarse, debido a que no existe plenamente un consenso entre los artistas, museos y galerías sobre el tema de la imagen fotográfica digital.

Además, los críticos y defensores a favor de la imagen fotográfica digital no deben dejar de lado, lo que la fotografía y el cine han establecido y discutido desde hace poco más de veinticinco años, acerca de aspectos teóricos del conocimiento y la representación de la imagen fotográfica posmoderna.

Jean-Louis Weisberg (1993:76) ha expuesto “nos movemos de una era de conocimiento a través de la grabación de imágenes hacia una era de conocimiento a través de la simulación” El conocimiento no se basará en la experiencia visual personal y directa sino en una experiencia inducida y conceptualizada emanada de las apariencias de la realidad y del mundo. Lo digital a diferencia de las anteriores tecnologías permite una interacción, y, por otro lado, la sustitución de los materiales que configura la realidad por programas informáticos que proponen un universo de simulaciones.

En la cultura digital, la simulación se establece como un campo de integración entre la fotografía, el cine y la televisión, aquí la imagen ya no es una representación exclusiva de la forma, sino que, por lo contrario, sirve para darle apariencia, presencia y existencia a objetos que no la tienen, de hecho, según Robins (1997: 37) puede observarse este fenómeno desde una perspectiva de “racionalización continuada de la visión.”

## Conclusion

Con indiferencia el hombre común toma el mayor número de fotografías posibles, en un intento patético de certificar su experiencia o de convertirla en colección de hechos familiares o de búsqueda de estéticas particulares. En este sentido, pareciera que la fotografía quiere jugar este juego vertiginoso, liberar a lo real de su principio de realidad, liberar al otro del principio de identidad y arrojarlo a la extrañeza. Como argumenta Vasques Rocca (2007).



Más allá de la semejanza y de la significación forzada, más allá del “momento Kodak”, la reversibilidad es esta oscilación entre la identidad y el extrañamiento que abre el espacio de la ilusión estética, la des-realización del mundo, su provisional puesta entre paréntesis.

Esta situación simulacral ha sido explicada en diversos ámbitos en el cine, como ilustra la película “El show de Truman” (Weir: 1998), película sobre ese riesgo real que ha generado la televisión interactiva, con la posibilidad del espectador de influir en el resultado final de un drama televisado mediante su voto o su adhesión. El espectador acaba distanciándose de lo real y adhiriéndose a lo falso, puesto que su cerebro es incapaz de discriminar la realidad de la simulación.

El mismo Vasques Rocca (2007) argumenta que, en el video, tal y como se emplea en los conciertos de rock, encontramos, por ejemplo: a los Rolling Stones como souvenir de sí mismos proyectados en el telón a modo de iconos engrandecidos en el escenario giratorio. En esta imagen actual, la envidiable decrepitud de Mick Jagger se muestra con una delgadez mezquina y siniestra, como si fuese su propia reliquia narcotizada.

En esta visión simulacral el otro puede ser distante o integrante. En la primera, los rostros del otro, rostros distantes a pesar de su cercanía, ausentes a pesar de su presencia, los miramos sin que ellos nos devuelvan la mirada. La simulación no es más que un espectro, fascinados contemplamos el espectáculo de su ausencia. Tal vez los Stones estén muertos y nadie lo sepa. Tal vez sea una banda sustituta la que por enésima vez sacuda el mundo cuando comience su nueva gira por las ciudades de la ‘Gran Babilonia’. En la segunda dimensión, la integración se da cuando se involucra con su imagen y su contenido, es decir, el observador se puede creer Mick Jagger, bailarín o el chico atormentado del video<sup>8</sup>.

En este espacio icónico, la simulación de las imágenes fotográficas construye una estética abstracta y laberíntica. En ella cada fragmento opera independiente, pero a su vez, queda encadenado al continuo temporal de un instante narrativo único. De este modo, podemos retener el mundo entero en mente y nutrir al infinito de imágenes.

La cultura de la imagen en constante evolución, debe apuntar hacia la recuperación del empleo de la visión por encima de la innovación tecnológica. En la práctica cultural fotográfica actual, se concibe a la simulación como verdad tornándose en una eclesiastés.<sup>9</sup> Entendida esta palabra como una proyección de la vanidad en la fragilidad efímera del ser humano. En otros términos, muchas veces el cerebro procesa del mismo modo lo real y lo simulado.

## Notas

<sup>1</sup>. Según Sekula, en términos político-económicos, la modernidad es un producto de la división que se da en el capitalismo avanzado entre trabajo “mental” y “manual”. El primero es más



especializado, goza de ciertos privilegios y de cierta superioridad respecto al segundo, que se encuentra fragmentado y degradado (Sekula. 2004: 37).

2. **Nihilismo.** Negación de toda creencia. Para Nietzsche fue la voluntad de la nada y negación de la vida bajo una apariencia de moral (Guerrero, 1985).

3. En la revista October se promovió una crítica al arte moderno, marcada por la recepción del estructuralismo francés, que pretende encontrar un nuevo rumbo y superar las antiguas tradiciones artísticas. Alrededor de October se aglutinarán críticos de arte como Craig Owens, Hal Foster, Benjamín Buchloh o Rosalyn Deutsche y surgirán nuevos críticos e historiadores de la fotografía como Christopher Phillips o Abigail Solomon-Godeau, Estos núcleos y estos autores son los que han producido [...] la actividad fotográfica posmoderna.

4. **Constructivismo.** Movimiento de arte de vanguardia, interesado especialmente por la organización de los planos y la expresión del volumen utilizando materiales de la época industrial.

5. **Hermenéutica.** En la filosofía de Hans-Georg Gadamer, teoría de la verdad y el método que expresa la universalización del fenómeno interpretativo desde la concreta y personal historicidad (Diccionario de la Lengua Española - Vigésima segunda edición).

6. **Racionalismo.** Doctrina filosófica cuya base es la omnipotencia e independencia de la razón humana. (Diccionario de la Lengua Española - Vigésima segunda edición).

7. **Posestructuralismo francés.** La modernidad es fundamentalmente una cuestión estética vinculada a las vanguardias y su producción destructora del lenguaje y otras formas de representación. La razón iluminista es responsable de todos los males del siglo (disponible en Internet desde: [www.comminit.com/la/pensamientoestrategico/lasth/lasId-884.html](http://www.comminit.com/la/pensamientoestrategico/lasth/lasId-884.html). accesado el 04 de febrero de 2016).

8. **Alteridad,** seducción e imagen fotográfica. En:

[www.espacioluke.com/2005/noviembre/vazquez.htm](http://www.espacioluke.com/2005/noviembre/vazquez.htm) accesado el 04 de mayo de 2016.

9. **Eclesiastés** (libro del), libro bíblico (s. III a. J.C.) que subraya el carácter frágil de la vida: todo es vanidad. El Pequeño Larousse Multimedia, 2005.

## Bibliografía

Alberich, Jordi. (2003). *Comunicación audiovisual digital, nuevos medios, nuevas formas*. Barcelona, España: Universidad Obrera de Catalunya.

Frederich, Jameson. (1997). *Ensayos sobre el posmodernismo*. 1ª edición. Argentina: Imago Mundi.

Guerrero, Gustavo. (1985). *Apuntes sobre el pensamiento de Nietzsche*. Manuscrito no publicado.



- Lyotard, Jean-François, (1992). *La condición posmoderna*. Barcelona, España: Planeta-Agostini.
- Mitchel, W. (1992). *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, Massachussets: MIT Press.
- Ribalta, J. (2004). Efecto real. *Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Ribalta, Jorge. Lister. Martin. (1995). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona, España: Paidós Multimedia.
- Ribalta, Jorge. Sekula, A. (2004). *Desmantelar la modernidad, reinventar el documental*. En efecto real, debates posmodernos sobre fotografía. Barcelona. España: Gustavo Gili.
- Ribalta, J. Spencer, J. (2004). La política de la fotografía. En efecto real, debates posmodernos sobre fotografía. Ribalta, J. Barcelona. España: Gustavo Gili.
- Robins, Kevin. (1997). *¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?* En efecto real, debates posmodernos sobre fotografía. Barcelona. España: Gustavo Gili.
- Sekula, Alan. (1997). *Desmantelar la modernidad, reinventar el documental*. En efecto real, debates posmodernos sobre fotografía. Barcelona. España: Gustavo Gili.
- Vásquez Rocca, A. (2007). *Baudrillard: cultura, simulacro y régimen de mortandad en el Sistema de los objetos*. Nómadas: revista crítica de ciencias sociales y jurídicas, ISSN 1573-6730, Nº. 16.
- Vattimo, G. (2003).
- Vattimo, Gianni. (2000). *El pensamiento débil*. Madrid. España: Cátedra. La sociedad transparente. Barcelona: Paidós.
- Walker, Ian. (1995). *¿Historias desiertas o fe en los hechos?* En Lister.M. La imagen fotográfica en la cultura digital. Barcelona, España: Paidós Multimedia.
- Weisberg, Jean-Louise. (1976). *Des reality shows" aux réalités virtuelles*. terminal, 61, otoño. París: