



Alexander Rodchenko / Young Gliders / 1933 / tomada de: <http://www.photoforager.com/archives/>

# La Fotograficidad y la Visualidad

## Desde lo efímero hasta la devoración de las imágenes

Wilson Prada  
Docente-Prada Escuela de Fotografía  
Maracay, Venezuela.  
[pradaosuna@hotmail.com](mailto:pradaosuna@hotmail.com)

**Resumen:** En los procesos de cambio que se han generado a partir de la imagen fotográfica, en especial desde el auge de la tecnología y la llegada de la imagen digital, se han venido transformando los escenarios de la producción fotográfica, poniendo en tela de juicio algunos aspectos como los significados de la imagen y el manejo de la verdad, la inmediatez de los medios de difusión y su carácter informativo, el papel del autor con lo que se cuestiona el valor artístico entre otros aspectos de la fotografía. La fotograficidad es planteada como una respuesta a la producción y consumo devorativo de la imagen, proponiendo la singularidad del hecho fotográfico, la búsqueda de una identidad artística y entender que la imagen debe crearse desde la idea y el concepto para potenciar su fuerza comunicacional.

**Palabras clave:** cultura digital, inmediatez, hiperinformación, imaginario colectivo, fotograficidad.

## The Photographicity and the visuality From the ephemeral to the devouring of images

**Summary:** In the processes of change that have been generated from the photographic image, especially since the rise of technology and the advent of digital imaging, have been transforming the scenes of the photo shoot, putting into question some aspects such as the meaning of the image and the management of truth, the immediacy of the media and informative, the role of the author bringing the artistic value among other aspects of photography into question. The photographicity is raised as a response to the production and consumption devorativo image, suggesting the uniqueness of the photographic fact, the search for an artistic identity and understand that the image must be created from the idea and concept to enhance their communicative power.

**Keywords:** digital culture, immediacy, hyperinformation, collective imagination, photographicity.



László Moholy  
Sin título  
1925  
Gelatina Plata  
23,7 x 17,8 cm

La fotografía no aspira una práctica de la repetición y la similitud de la que nos habla Benjamin sino más bien aspira un proceso de la interpretación y la diferencia  
François Soulages.

### 1. La pérdida del estatuto de verdad

Desde mediados del siglo XX el registro de la realidad entró en crisis con la pérdida del estatuto de verdad que ostentaba la fotografía al chocar con la imagen en movimiento presentada por la televisión y más adelante el video. Pero, esa crisis se ha profundizado con la posibilidad que la cultura digital presenta para la simulación y la inmediatez. En este contexto las imágenes fotográficas se han convertido con su omnipresencia, no en vitrinas de la realidad sino más bien en dudosas interpretaciones de ella. Para creer en su objetividad la imagen contemporánea necesita que su generador reciba cierta exposición al sol de la fama. Su nombre, debe ser reconocible en el mar de generadores de imágenes y esto sólo puede lograrse dentro del sistema de difusión y de la cultura mediática, la que lleva en su cefalotórax la ponzoña de una manipulación ideologizante.

### 2. La Ideología en la subyacencia icónica y en lo contextual

Sería inocente pensar que la fotografía es el resultado de una posición ante la vida que el autor tiene de cada acontecimiento y no de una respuesta ideológica que, aun cuando determinados casos se vuelve inconsciente, no por ello se hace inocente. La respuesta en la cuadrícula tiende a ser la ejecución de una rutina en la que se conjugan convicciones sociales, políticas, ideológicas religiosas, estéticas, alimentadas por la visualidad del entorno en el que, como un caldo de cultivo, crecemos. Como nos plantea Norval Baitello Junior en su texto *La era de la iconofagia* (2008):

La fuerza de una imagen proviene de su base de referencia y se proyecta a otras tantas imágenes [...] Las imágenes presentadas por los medios contemporáneos terminan por poseer un alto grado de referencia a otras imágenes que se refieren a otras construyendo una perspectiva en abismo (E.Peñuela Cañizal) que se pierde en imágenes remotas de insondables fragmentos arqueológicos.

Del mismo modo sería inocente pensar que el espectador de la imagen, el receptor final de un mensaje fotográfico, actúa como un banco en el que se depositan verdades. El receptor ahora puede identificar en alguna medida que lo fotográfico es ambivalente en su relación con la verdad y de acuerdo a su exposición a la hipervisualidad asumirá una posición de duda o de aceptación pero, independientemente, de una u otra forma, siempre asumirá una actitud hacia ella y esa actitud responde a sus convicciones, de tal modo que su recepción estará como siempre determinada por su cultura. Luego, autor y receptor están inmersos en un complejo entramado en el que solo se establecen comunicaciones efectivas con la utilización de consensos semánticos, por lo general impuestos en el imaginario colectivo.

### **3. La duda ética: una respuesta estratégica**

Que la imagen transmita una “verdad” o no, que sea auténtica o no depende ahora de quien la hizo más que de la imagen, por lo que al parecer la ética comienza a ganar terreno en el asunto. La credibilidad poco a poco se transfiere al autor más que a la imagen. Si problematizamos esto, la desmoralización del autor, el cuestionamiento, la descalificación de quien genera la imagen se hace cada vez más importante como arma de dominación. Generar la duda ética es una respuesta estratégica. La destrucción de la reputación de los generadores son las nuevas armas de los poderes del estado. Luego, ante el irrefrenable avance de la tecnología digital, perdemos paulatinamente la capacidad de asombro porque nuestros ojos, a través de la cámara, pueden introducirse en los espacios más recónditos o vigilar desde los lugares más inverosímiles. Podemos hurgar con la mirada en la vida del otro y hacer de él una celebridad o un infame con solo pulsar un botón del mouse. Los medios se convierten en patíbulos donde la ética es sacrificada con demasiada frecuencia en el afán de crear formas de persuasión y de creación de nuevas verdades. Entonces entramos en el campo de las devoraciones.

### **4. Incomunicación por exceso: la devoración compulsiva de imágenes**

En estas condiciones, la sociedad de los dos dedos nos da la opción de ser jueces de línea, desde la decisión del color de un nuevo tinte hasta la de levantar la candidatura de quien tendrá bajo su índice el pulsador de activación de la próxima guerra atómica, pasando por quiénes deben obtener los premios en salones de arte que no conocemos. Se maximiza la democratización del gusto por lo que no entendemos. El juicio determinante ya no está asociado al análisis ni a la deconstrucción de la imagen. En esta vorágine, el afianzamiento de una imagen en el universo visual de la humanidad no es un problema de formatos ni escalas, no es asunto de discursos visuales ni de códigos sino más bien una decisión de popularidad, una solicitud que se desfigura en ruego a medida que se acerca el final del evento, una prueba de reconocimiento al ego que se activa pulsando con el índice sobre el botón izquierdo de un “me gusta” vacío de argumentos.

Con la llegada de la digitalización el discurso fotográfico, así como todo lo que gira en torno a él, se ha vuelto mixtura, se ha pluralizado debido a lo que algunos definen como democratización del uso de la imagen pero que, a nuestro juicio, pudiésemos denominar incomunicación por exceso.

## 5. Cultura digital: discapacidad sensorial

La digitalización ha alcanzado nuestras almas a través de la desconexión de nuestro cuerpo o al menos con buena parte de nuestra capacidad sensorial. La pérdida del tacto, olfato y gusto ante lo electrónico, nos convierte en discapacitados sensoriales. La cultura digital ha sido un cirujano silente, omnipresente, un especialista que desconecta los sentidos con una larga pausa que ni siquiera sentimos, nos ha verticalizado la mirada. Así, la velocidad de presentación nos convierte en carromatos impulsados por tracción dactilar con una pesadez paquidérmica.



Foto tomada de: [www.flickr.com/photos/thegreiner/](http://www.flickr.com/photos/thegreiner/)

La adecuación ojo-mano-click al videojuego, la transcripción de nuestros pensamientos a pequeños y limitados escritos cuyas respuestas se acercan cada vez más a monosílabos, nos hace pensar en manos más veloces, en ojos más certeros; pero, al momento, sabemos que nuestra habilidad mecánica sucumbirá ante la velocidad digital. En este contexto, la cultura digital nos lleva a redefinir, a replantear nuestra corporeidad hasta convertirlo en soporte más que en sujeto. Nos lleva a explayar este cuerpo lerdo ante los ojos de nuestros semejantes como una manera de reafirmar lo que somos, lo convertimos en soporte de manifestaciones artísticas, en herramienta para la expresión de conceptos, en espacios de construcción de micro universos para la visualidad. Nuestro cuerpo se convierte en alimento para las imágenes violentas, directas, descarnadas, grotescas. Al respecto Gilles Lipovetsky en su libro “La era del vacío” nos acerca a una visión de ese individualismo contemporáneo:

El narcisismo ha abolido lo trágico y aparece como una forma inédita de apatía hecha de sensibilización epidérmica al mundo a la vez que de profunda indiferencia hacia él: paradoja que se explica parcialmente por la plétora de informaciones que nos abruma y la rapidez con la que los acontecimientos mass-mediatisados se suceden impidiendo cualquier emoción duradera. (1979)

## 6. El zapping se adueña de la mirada

El sistema ha evolucionado, se ha masificado. La causalidad da paso a la casualidad, donde todo se muestra en el encuentro zapping con las redes; todo se organiza en visiones en las que la verticalidad se hace dueña de la mirada, y gran parte de lo que pasa ante nosotros se hace efímero por causa de la velocidad con la que transcurre el encuentro. Tal masificación a una velocidad espeluznante solo es digerida a medias por quienes se convierten en cazadores de rutas, aquellos que determinan pequeñas áreas de visualidad evitando la hiperinformación que genera el pastiche o quienes a partir del pastiche comprenden su momento epocal y lo convierten en obra. El cúmulo de imágenes que abarrota las pantallas, las ciudades, y el entorno más cercano al ser, convierten la fotografía en un conjunto de significados contextualizado por todo lo que gira alrededor de ella: comentarios, juicios de valor, tareas de identificación, etc.

Miles de millones de pequeños y grandes rectángulos que se muestran como fragmentos acumulados en el día a día del receptor terminan por aturdir la comprensión del mensaje, la actuación frente a la cámara se convierte en el tema recurrente y a la vez en el motor de la evolución de esto que llamamos post fotografía. Es obvio que los sistemas de difusión han generado una crisis en las definiciones estéticas, una crisis en las posibilidades referenciales de la fotografía, ya que la tormenta de imágenes crea un caos que por lo general no acapara nuestra atención sino que forma parte de nuestra cotidianidad.

El animal simbólico del que nos hablaba Cassirer se planta ante nosotros y toma las riendas. Una de las formas en las que la fotografía ha encontrado una manera de responder ante esta arena movediza y la posibilidad de aplicar los frenos para crear imágenes menos volátiles, menos efímeras, es hacerlas más argumentadas y así abrir paso a un breve control de la inmediatez, por quienes creen en las estrategias de resistencia.

## 7. La fotograficidad: paso del 'sin arte' al arte

La fotograficidad parece una respuesta tímida pero una respuesta al fin ante la avalancha que parece no tener salida impulsada por las máquinas generadoras de miles de millones de imágenes, la iconofagia pura: las imágenes que devoran imágenes.

El paso de la imagen no intencionada estéticamente, o lo que Soulages denomina el "sin arte", a la imagen cargada de decisiones y argumentos visuales se encamina hacia la creación de una obra que a través de la fotograficidad materializa la estética de la relación del ser



Foto tomada de:  
[www.nacionalrock.com](http://www.nacionalrock.com)

con su momento epocal y todo lo que en él se mezcla como cultura, en una continua apropiación, consciente o no, de todo lo que conforma su visualidad. Así la fotograficidad designa una propiedad abstracta que hace la singularidad del hecho fotográfico. Del paso del sin arte al arte, a través del resumen permanente que el autor de las imágenes fotográficas hace de esa perspectiva en abismo, cuando se tiene conciencia de la fotografía como iniciadora de una obra que se deslinda de la masa, se singulariza y se hace museable.

Se pretende, en algunos casos, que la fotografía tenga una especie de identidad artística, una característica determinada que le confiera el estatuto de arte profundizando más la paradoja realidad- ficción, que la separe de millones de imágenes sin carga emocional, sin fabulación, algo que le otorgue esa especificidad tan característica de la transdisciplinariedad de las áreas del arte, propias de la postmodernidad.

La fotografía encaja allí como un soporte totalmente inespecífico dada la condición esencialmente denotativa, por su aproximación a lo cotidiano, tal vez por serese espejo de lo real definido por Walter Benjamin y convertido décadas después en ese análogo perfecto estudiado a profundidad por Roland Barthes: definiciones que a nuestro juicio justifican una extraordinaria mayoría de las imágenes que a diario se adosan al gigantesco mural de referentes icónicos que cubre la cultura humana. De nuevo Norval Baitello Junior nos enfoca el tema desde Kamper:

Kamper nos orienta hacia una esfera de imágenes que se constituyen casi en la rebelión del hombre, sin embargo creadas por él, pero sin memoria de sus raíces, perdiendo los vínculos de su origen y generando, por consiguiente, una esfera de imágenes autosuficientes y auto referentes que ya no se refieren, para nada, a las respectivas cosas (2008).

En el caso de la fotografía su recepción no dependerá entonces ya de su relación referencial, ni de sus posibilidades de identificación, y tal vez ni siquiera de sus posibilidades discursivas sino de su poder de persuasión, su anclaje en lo intangible sin dejar de lado que esa intangibilidad dada por la percepción del receptor, e inoculada por las posibilidades de persuasión del autor, se alimenta de un entorno cultural afectado permanentemente por la forma en la que podemos racionalizar e internalizar el mundo que nos rodea.

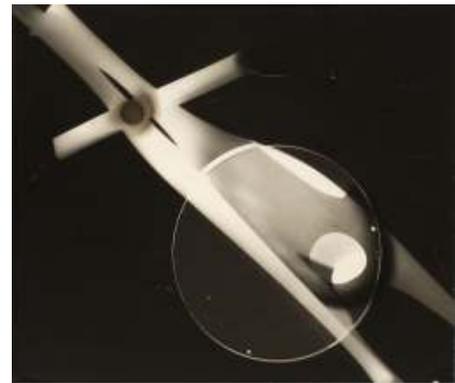
Este replanteamiento, esta duda, este cuestionamiento se manifiesta en interpretaciones cada vez más amplias generando una fascinante polisemia que antes no tenía la fotografía y que ahora le permite, en su madurez como medio, mostrar su fuerza comunicacional y soltarse de la mano de su anclaje con la realidad-verdad que actuaba como tutora e institutriz.

En muchas de sus etapas la fotografía ha planteado un distanciamiento de lo puramente mecánico en la búsqueda de un lenguaje propio, pero siempre lo hacía a través de un proceso imitativo colocando como premisa que lo documental funciona como atadura; así que la experiencia de *Film un Fot*, en Stuggart(1926), considerada como la clave del ingreso fotográfico al modernismo, intentaba la experimentación. El acercamiento a la cartelística iniciada por Alexander Rodchenko y seguida por Lazlo Moholi Nagy, son alejamientos de la realidad documental como propuestas estéticas basadas en la

abstracción, la geometría y en algunos casos la búsqueda de la belleza absoluta tan polemizada y discutida en la post guerra de los 50, que diera origen a planteamientos que problematizaron lo temático y más adelante en las décadas de los 60 y 70, la problematización de lo compositivo a través de Winograndy Kudelka. La escala a través de Jeff Wall o el tratamiento del color en Meyerowitz, siempre partiendo de los aspectos fotográficos mientras que otros como Dibbets partían de los elementos de composición en sala como aspectos extra fotográficos, pero que atizaban la discusión entre: fotografía per se obra compuesta por elementos no fotográficos.

La polémica se hizo evidente entre los críticos argumentando que la definición de la fotografía como arte limitaba su relación con lo social y la llevaría a una pérdida de su estatuto de verdad como efectivamente ha venido sucediendo, no porque se haya logrado definir su función artística, sino porque la cultura y la tecnología avasallaron todo el contexto en el que la fotografía, como parte fundamental de la captación de la realidad, se encontraba. A su vez las definiciones en su relación indécica/conceptual, entraron en un limbo del que difícilmente se pueda llegar a alguna de las orillas, momento epocal en que se estremecen las características principales de los ismos que rodean la fotografía. Así que la defensa de la fotografía directa iniciada por Lisbeth Model en los 50, como la defensa de lo experimental tocado por Wall dos décadas después, no pudo sino crear un camino más amplio en el que la mayoría de los fotógrafos prefirió caminar por el rayado del medio.

Una vez alcanzada su independencia de la realidad hoy día y la ruptura de las fronteras de géneros y la democratización de la difusión, la flexibilización, la teorización sobre distintas estéticas a la que la fotografía accede con más facilidad que otras formas de representación, se hace evidente en el marco de la contemporaneidad su evolución en el arte conceptual. Exhibiciones como "La otra objetividad" en la que participaron Wall, Ed Ruscha entre otros, no tuvieron intenciones de interesarse por las características ontológicas del medio ni por las limitaciones generadas por la búsqueda de una belleza extrema explotando al máximo los recursos de esta. Cada uno de los autores asumió una posición que obligó a los críticos a replantearse la lectura de la imagen fotográfica a través de nuevos argumentos en cuanto al formato, el espacio, el color, entre otros planteamientos que son ajenos a la inflexible mirada de los modernistas. Estos autores no desean problematizar la fotografía sino su relación con la visualidad contemporánea.



László Moholy-Nagy  
Sin título (fotograma)  
1939-1941



Joel Meyerowitz  
New York City  
1975



Jan Dibbets  
New Horizons / Land Sea, Serie J,  
2007

La conceptualización toma por asalto el medio fotográfico teniendo como norte el objeto museable. En esta muestra la comprensión de la técnica, del lenguaje, del soporte, del momento histórico y estético del discurso fueron lo suficientemente argumentadas para luego proponer, dislocar, transgredir, confrontar, accionar.

Toda esta situación permite que se construya la imagen desde la idea. Su conceptualización se posiciona por encima de la característica esencial tecnológica para darle paso al abordaje de planteamientos de tridimensionalidad, teatralidad, emanaciones efímeras sobre soportes que aparecen en el mercado con más velocidad de la que pueden ser comprendidos y utilizados ante la obsolescencia. Ahora se da más importancia a la participación, al colectivismo; ya Sontag lo veía en su ensayo *Sobre la Fotografía* (1981) cuando plantea: “La obra de arte depende cada vez menos de su singularidad como objeto, de ser un original realizado por un artista individual”.

Plantearse en esta época la posibilidad de definir cualquier cosa es un gran atrevimiento en este pastillaje; en esta cubierta fresca producida por la hiperinformación lo innecesario se mezcla con lo verdaderamente importante y se convierte en información valedera, tras la inminente muerte del libro impreso, generando así una nueva forma de ignorancia por envenenamiento informativo. No obstante, permanecer silencioso ante la avalancha no está entre las mejores acciones para enfrentar el futuro de la comunicación. Es a través del cuestionamiento permanente más que desde la enseñanza tecnológica que se logrará un cambio sustancial en la producción de las imágenes. Es necesario detenerse a la orilla del camino un instante y en vez de revisar el motor de la sociedad, cuestionar la velocidad con la que se desplaza. Más que convertirla en un permanente reality show, revisar el descenso de los niveles de nuestra capacidad de asombro, ese estado mágico que conmociona nuestros sentidos para bien y para mal, esa reacción que activa la conciencia, que motiva nuestra reflexión y nuestra evolución.

Abstraerse del problema es campanear una bebida, mientras el poder político se adecua a las nuevas tecnologías en forma vertiginosa y las utiliza para su beneficio, reiterando el poder de la información visual y su uso para la manipulación y la dominación.



Alexander Rodchenko / Steps / 1930

## Referencias bibliográficas

1. Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires. Paidós.
2. Bazin, A. (1981). *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éd. du Cerf. CARANI, Marie.
3. Bazin, A. (1991). "Ontología de la imagen fotográfica", en *¿Qué es el cine?*, Madrid. Rialp.
4. Norval, B. (2008). *La era de la iconofagia. Ensayos de Comunicación y cultura*. Colección comunicaciones nómadas.
5. Dubois, P. (1983). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Buenos Aires. Paidós.
6. Flüsser, W. (2001). *Una filosofía de la fotografía*. Traducción al español de Thomas Schilling, Madrid. Editorial Síntesis S. A.
7. Fontcuberta, J. (1998). *Ciencia y Fricción*. Barcelona. Colección anagrama.
8. Lipovetsky, G. (1979). *La era del vacío*. (13ª ed.) Colección argumentos. Barcelona. España. Editorial Anagrama.
9. Molina, J. (2008). "Ética y estética en un contexto de aparatos (o para otra filosofía de la fotografía)" En *Ética, Poética y Prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*. [Libro en línea] Consultado el 20 de Julio de 2014 en:  
[http://books.google.co.ve/books?id=1BFMUtqHR8IC&pg=PA45&dq=Juan+Antonio+Molina+Publicaci%C3%B3n+original+%C3%89tica+y+est%C3%A9tica+en+un+contexto+de+aparatos+%28o+para+otra+filosof%C3%ADa+de+la+fotograf%C3%ADa%29+En+%C3%89tica,+Po%C3%A9tica+y+Prosaica.+Ensayos+sobre+fotograf%C3%ADa+documental.&hl=es&sa=X&ei=gEQeU5xzyqORB5e\\_gOgC&ved=0CCwQ6AEwAA#v=onepage&q=Juan%20Antonio%20Molina%20Publicaci%C3%B3n%20original%20%C3%89tica%20y%20est%C3%A9tica%20en%20un%20contexto%20de%20aparatos%20%28o%20para%20otra%20filosof%C3%ADa%20de%20la%20fotograf%C3%ADa%29%20En%20%C3%89tica%20Po%C3%A9tica%20y%20Prosaica.%20Ensayos%20sobre%20fotograf%C3%ADa%20documental.&f=false](http://books.google.co.ve/books?id=1BFMUtqHR8IC&pg=PA45&dq=Juan+Antonio+Molina+Publicaci%C3%B3n+original+%C3%89tica+y+est%C3%A9tica+en+un+contexto+de+aparatos+%28o+para+otra+filosof%C3%ADa+de+la+fotograf%C3%ADa%29+En+%C3%89tica,+Po%C3%A9tica+y+Prosaica.+Ensayos+sobre+fotograf%C3%ADa+documental.&hl=es&sa=X&ei=gEQeU5xzyqORB5e_gOgC&ved=0CCwQ6AEwAA#v=onepage&q=Juan%20Antonio%20Molina%20Publicaci%C3%B3n%20original%20%C3%89tica%20y%20est%C3%A9tica%20en%20un%20contexto%20de%20aparatos%20%28o%20para%20otra%20filosof%C3%ADa%20de%20la%20fotograf%C3%ADa%29%20En%20%C3%89tica%20Po%C3%A9tica%20y%20Prosaica.%20Ensayos%20sobre%20fotograf%C3%ADa%20documental.&f=false)
10. Sontag, S. (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona. Edhasa.
11. Soulages, F. (2005). *Estética de la fotografía*. La Marca.

László Moholy Nagy / Versión en grises medios - composición A19, 1927.

