

# El doble índice de la fotografía (una breve historia en tres partes)<sup>1</sup>

Robin Kelsey y Blake Stimson

La primera vez que discutimos con Michael Ann Holly y Mark Ledbury sobre la posibilidad de un simposio sobre fotografía en el *Sterling and Francine Clark Art Institute*, la inquietud de que los estudios en el campo se estaban quedando atrás en la cresta de los acontecimientos era lo que orientaba nuestro interés. Intuíamos un profundo distanciamiento entre los modelos que habíamos heredado para entender la fotografía y las nuevas condiciones sociales y materiales de inicios del siglo veintiuno. Los signos problemáticos incluían nuestros programas de cátedra, donde abundaban artículos de las décadas de 1970 y 1980, cuando el pensamiento crítico de Estados Unidos acerca de la fotografía pasó de un extendido discurso curatorial moderno a un renovado énfasis por la crítica cultural, la historia social y la semiótica. Durante los años finales y en los que siguieron a la Guerra de Vietnam, diversos y agudos escritores, marcados fuertemente por los textos de Walter Benjamin, Roland Barthes y Michel Foucault, produjeron ensayos provocativos y vigorosos sobre el sentido político de la fotografía. Estos ensayos sometieron a una crítica mordaz al programa de fotografía del Museo de Arte Moderno de Nueva York, que había sido sumamente influyente en la configuración del entendimiento de la fotografía como un medio relevante cultural y socialmente.<sup>2</sup> Tal vez, inevitablemente, este fecundo momento fue seguido

---

<sup>1</sup> Publicado originalmente como *Introducción* al libro de Robin Kelsey & Blake Stimson (Eds.). (2008). *The Meaning of Photography* (pp. vii-xxx). Massachusetts, USA: Sterling and Francine Clark Art Institute & Yale University Press. Reproducido con autorización de Robin Kelsey y Blake Stimson. Traducción: Renzo Rojas Rupay. Corrección de traducción: María Paula García y Alessia Frassani.

<sup>2</sup> Específicamente, la crítica cuestionó agudamente la legitimidad de la interpretación que dio el museo a la fotografía como medio artístico casi-autónomo (en el programa curatorial de Beaumont Newhall y John Szarkowski) o como un medio casi-universal de verdad humana (en el programa curatorial de Edward Steichen). Durante el periodo de la incitación crítica, Rosalind Krauss, Abigail Solomon-Godeau, Christopher Phillips, Douglas Crimp, Allan Sekula, entre otros, interrogaron rigurosamente ambos regímenes. Ver, por ejemplo, Rosalind Krauss, *Photography's Discursive Spaces*; Abigail Solomon-Godeau, *The Armed Vision Disarmed: Radical Formalism from Weapon to Style*; Christopher Phillips, *The Judgment Seat of Photography*; y Douglas Crimp, *The Museum's Old/The Library's New Subject*, en Richard Bolton (Ed.). (1989). *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. Cambridge, USA: MIT Press; y Allan Sekula (1981). *The Traffic in Photographs*. *Art Journal*, 41(1), 15-25.

por un periodo definido a grandes rasgos por la asimilación, la elaboración y el afianzamiento, y del cual nosotros surgimos como investigadores. A pesar de que el proyecto iniciado por este giro crítico parece estar aún lejos de haberse completado, algunos de los dramáticos cambios históricos que tuvieron lugar desde el fin de la Guerra Fría, nos sugirieron que este podría ser el momento de avanzar hacia nuevas agendas y enfoques académicos. Claro está que no se pueden convocar giros críticos a voluntad, por lo que invitamos a un grupo de pensadores comprometidos —y, a través de ellos, al campo en general— para considerar la posibilidad que se requerían nuevos modos de aproximarse a la fotografía y su significado. De esta agenda ambiciosa y amplia, el simposio tomó forma.

Este volumen no es sencillamente una transcripción del evento resultante. Los ensayos incluyen la mayoría de las ponencias presentadas en el simposio (muchas de ellas revisadas), así como unas cuantas contribuciones de estudiosos que si bien no tomaron parte en los debates, sus planteamientos son apropiados y muy buenos para ser omitidos. Junto con los ensayos está una serie de imágenes aportadas por profesionales contemporáneos, cuyos trabajos consideramos pertinentes con los temas tratados por nuestros autores. Mientras disponíamos estas piezas en conjunto, surgió entre nosotros el deseo de incluir ensayos más cortos e informales que abordasen el significado de la fotografía hoy. Los autores de estos *artículos posturales*, como empezamos a llamarlos, los redactaron amablemente en un corto plazo.

Para nuestra satisfacción, varios de los colaboradores plantearon cuestiones fundamentales acerca de la fotografía y de su historia. ¿Qué distingue a la fotografía de otras formas de representación? ¿Cómo tomó forma este pensamiento? ¿Hay mejores maneras de escribir su historia? ¿En qué términos la fotografía podría ser descrita hoy como un todo? Estos son solo algunos de los temas centrales abordados en las contribuciones que siguen. Sin embargo, debido a que es fundamental para nuestra concepción de este trabajo en común, merece ser puesto en relieve un asunto en especial: sin excepción, los textos recogidos en este volumen demuestran sensibilidad a la necesidad de abordar la fotografía y su historia a la luz de los recientes cambios del significado de la matriz primaria de la fotografía —esto es, la modernidad y su prolongada intención de reconciliar el significado y propósito humano con aquello que podríamos denominar, nuevamente, «modernismo»—.

A nuestro parecer, el simposio y las contribuciones presentadas a continuación fueron un gran estímulo para nuevas ideas. Creemos que los estudios se presentan mejor al lector en la forma en que cada autor los elaboró, y no como nosotros los entendimos, por lo que no ofreceremos ningún resumen en la introducción que sigue. En lugar de ello, retornaremos a las ideas iniciales que motivaron el simposio, aunque adaptadas, afinadas y ampliadas por los trabajos de nuestros colegas. Hacemos esto no con el fin de delimitar las interpretaciones y los usos de sus contribuciones, que en su lógica y cuestionamiento se extienden más allá —e incluso, en ocasiones, hasta contradicen— de los argumentos que esbozamos, sino más bien para destacar de nuevo la cuestión central que dirige nuestra colaboración: ¿cuál es el significado de la fotografía hoy?

## Prólogo

Comenzamos nuestra investigación con una anécdota. En el otoño de 2005, pocas semanas antes de nuestro simposio, uno de nosotros estaba discutiendo, en compañía de varios académicos renombrados, sobre la exposición de Lee Friedlander, entonces instalada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Se plantearon diversas apreciaciones en torno a la importancia e interés de la exposición —cómo el trabajo de Friedlander ha cambiado o se mantuvo igual en su última etapa, qué relevancia tiene ahora, cuál será su legado, etcétera— hasta que alguien del grupo señaló que la exposición hace parecer como si el *October moment*<sup>3</sup> nunca hubiera sucedido, ante lo cual un erudito replicó que sí, y que, de hecho, esto era para bien.

Para nosotros, esta anécdota estimuló la reflexión en el cambio de estatus de lo que el primer interlocutor había denominado acertadamente como el *October moment*, el periodo entre 1970 y 1980 que transformó las humanidades y las ciencias sociales, de modo general,

---

<sup>3</sup> Figura retórica mantenida en el idioma original a lo largo del texto a fin de conservar su referencia al momento en que se dio el giro crítico vinculado a la revista *October* entre las décadas de 1970-1980. Sobre la revista *October*, véase la Nota 4. N. del T.

y cuyo órgano más influyente para la crítica e historia del arte fue (y continúa siendo) la revista *October*.<sup>4</sup> Para aquellos de nosotros que enseñamos historia de la fotografía, un legado sumario de este momento es la antología de Richard Bolton, *The Contest of Meaning* (1989), que regularmente asignamos a nuestros alumnos y que ha servido como piedra angular en las sesiones de discusión del simposio.<sup>5</sup> Los ensayos que Bolton reunió, que simbolizan para nosotros el giro más amplio hacia la crítica, rechazaron la construcción de una historia de la fotografía aislada y se volcaron, en su lugar, hacia el análisis de sus funciones ideológicas y sus maquinaciones semióticas en el mundo actual. Aunque varios de estos ensayos fueron vitales para nuestra formación intelectual como historiadores y críticos sociales, y continúan informando a nuestra academia, el diálogo en torno a la exposición de Friedlander contribuyó a un creciente sentido de que el ampliamente asentado paradigma intelectual de cambio, aludido como el *October moment*, había caído en obsolescencia. Esta toma de conciencia resonó como una incómoda duda respecto a si el enfoque crítico que heredamos continuaba siendo válido para afrontar la tarea de entender el particular significado de la fotografía hoy.

Comenzamos a articular nuestras dudas al preguntarnos: «¿es prioritaria aún la *disputa*<sup>6</sup> por el significado de la fotografía?» ¿Hay algún apremio por disputar —en contraposición a, digamos, describir y analizar, o incluso *afirmar* o *sostener*— el significado de la fotografía? Nuestra fuerte sensación de que la respuesta a estas preguntas era un matizado sí, y un más probable matizado no, nos hizo pensar sobre cómo podríamos explicar un cambio histórico como este. Tal vez las instituciones más capaces de influenciar sobre el significado de la fotografía —por ejemplo, el Museo de Arte Moderno o el Centro Internacional para la

---

<sup>4</sup> A pesar de que la revista *October* no fue fundada sino hasta 1976, el pensamiento crítico asociado a esta en realidad surgió antes. Ver, por ejemplo, Allan Sekula (1975). *On the Invention of Photographic Meaning*. *Artforum*, 13(5), 36-45; y Rosalind Krauss (1971). *Problems of Criticism, X: Pictorial Space and the Question of Documentary*. *Artforum*, 10(3), 68-71. Una versión revisada del ensayo de Sekula aparece en Allan Sekula (1984). *Photography against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983*. Halifax, USA: Nova Scotia College of Art and Design.

<sup>5</sup> Ver nota 2.

<sup>6</sup> Siguiendo a Juan Ledezma, la palabra *contest*, en clara referencia al antes mencionado libro *The Contest of Meaning*, se traduce en adelante por *disputa*. N. del T.

Fotografía, el *New York Times* o los bancos de imágenes como *Corbis* o *Getty Images*, o los algoritmos secretos que determinan los resultados cuando navegamos en los repositorios de imágenes de los vastos campos de servidores de *Google* o *Yahoo!*, para nombrar solo algunos de los actores norteamericanos del cada vez más global mundo de la imagen— han integrado, de algún modo, las lecciones del *October moment*, desarrollando en sus operaciones una asimilación y neutralización de la crítica. Quizás, en otras palabras, estas instituciones se han convertido en autocríticas, o al menos, en cierto grado, autorreflexivas; o, tal vez, el control sobre la fotografía se ha desplazado gradualmente de estas distintas instituciones hacia una difusa red de organizaciones, transferencias de datos y relaciones sociales, de forma que aquellos que podrían disputarse el significado de la fotografía lucharon por reconocer una autoridad ante la cual oponerse, en lugar de identificarla como una forma de «mente-gobernante» del mundo de la imagen. O quizás, finalmente, la noción misma de pugna, desde las trincheras de la semiótica de la fotografía, suponía la creencia en una oposición o en una crítica que ya no hablaba a la posibilidades y necesidades de nuestro tiempo. Algunas combinaciones de estas explicaciones, hipotetizamos, podrían probablemente ofrecer una descripción más persuasiva.

Incitados por estas desconcertantes preguntas y por las contribuciones al simposio y a este volumen, queremos indagar de manera general sobre el significado de la fotografía a la luz de la historia reciente. En particular, buscamos lograr una comprensión preliminar de la posición que la fotografía dentro de la amalgama de tendencias que emergieron con la acelerada globalización, provocada por el fin de la Guerra Fría. ¿Abordan adecuadamente el nuevo orden mundial posterior a la Guerra Fría estos viejos «nuevos» enfoques de la fotografía, incluyendo aquellos vinculados a la revista *October* con sus residuales propósitos revolucionarios y asociaciones ruso-soviéticas? Si las alianzas y los desafíos de la vieja disputa de significado llegaron a ser tales que nombrar a una revista como *October* pudo suponer en sí mismo algo vital, desafiante y lleno de promesas al descubrir y trabajar por la relegada historia de la vanguardia rusa preestalinista, o por la historia del siglo XX de resistencia más amplia a la cultura industrializada, ¿en qué manera, entonces, la actual historia demanda una ampliación de nuestro entendimiento hoy? A pesar de que diversos escritores ejercen resueltamente la crítica como una forma de intervención o de resistencia, el poder institucional ha asimilado o aprovechado con creces el sustento de la noción de la crítica disidente, su

oposición como idea estructuradora, su interés primario por la disputa por el significado. De allí que la administración de George W. Bush en torno a la discusión sobre el cambio climático, o a la investigación de la evolución o de las células madres, redujera rutinaria e infamemente los argumentos científicos a «teorías» u «opiniones» de una comunidad en particular, cuyos puntos de vista no tenían derecho a una consideración especial. De particular interés para nuestros propósitos fue la desdeñable defensa del gobierno a la epistemología del imperio y su desprecio por la «comunidad basada en la realidad»,<sup>7</sup> como también la adopción de una política educativa que «enseñe como discutir» respecto a la evolución y el diseño inteligente; es decir, que enseñe lo que debería ser denominada, legítimamente, «la disputa por el significado» (Suskind, 2004).<sup>8</sup> Las tácticas de la administración de Bush parecen, por lo tanto, un signo de los tiempos. Cada vez más, en nuestra experiencia, educar a estudiantes de pregrado criados con *The Simpsons* y *The Daily Show*, acerca de la disputa del significado simplemente ha confirmado su sentido común. La frase que comenzamos a usar en nuestras conversaciones para describir la predominancia de este sentido común era: «ahora todos somos foucaultianos», aunque, en este punto, parece más justo decir, en línea con nuestro tema, «ahora todos somos *octoberistas*».

En la medida en que estemos en lo correcto respecto a este giro epistemológico, esto no solo cuestionaría lo que significa la fotografía hoy, sino también, e inevitablemente, lo que habría significado en el pasado. Vamos a tratar —quizás, dejando la cautela de lado, pero con una fuerte convicción de que un resurgimiento abierto de la metanarrativa puede ser más honesto que una metanarrativa que anuncia el fin de la metanarrativa— de desarrollar

---

<sup>7</sup> En el original: *reality-based community*. Denominación dada por George W. Bush para definir a las personas que «creen que las soluciones provienen de su juicioso estudio de la realidad discernible» (Suskind, 2004). N. del T.

<sup>8</sup> Suskind citando a un anónimo ayudante de George W. Bush mientras reprochaba, por su obsolescencia, a «la comunidad basada en la realidad», y agregando: «Ahora, nosotros somos un imperio y, cuando actuamos, creamos nuestra propia realidad» (2004); Baker, P. y Slevin, P. (3 de agosto de 2005). Bush Remarks On «Intelligent Design» Theory Fuel Debate. *Washington Post*. Recuperado de <http://goo.gl/66XG2L>. Para un refutación a la posición de Bush respecto a la enseñanza del diseño inteligente, ver Harold Morowitz, Robert Hazen y James Trefil (2 de septiembre de 2005). Intelligent Design Has No Place in the Science Curriculum. *Chronicle of Higher Education*, p. B6.

estas preguntas en pocas páginas. Esta descabellada empresa requerirá una delimitación estratégica tanto de la historia como de la fotografía nos abrirá a toda clase de discrepancias y reclamos. Incluso las protestas de nuestros colegas, emplazándonos a la sensatez, pudieran suscitar una nueva conversación, lo cual ha sido nuestra pretensión desde el principio. Nuestra propuesta inicial es esta: el significado de la fotografía durante la mayor parte de su historia se ha derivado básicamente de su doble indicialidad, es decir, de su peculiar direccionalidad tanto hacia fuera, al mundo frente a la cámara, como hacia dentro, al fotógrafo detrás de esta. Usamos de modo flexible el término *índice* y sus semejantes flexiblemente, y no en el sentido estrictamente aceptado por el trabajo desarrollado sobre el concepto por el filósofo C. S. Peirce.<sup>9</sup> La idea que seguimos es que la fotografía apunta hacia objetos (*simplemente* apunta, diría uno) y entrega a una traza visualmente completa de esos objetos, mientras que también indica un comportamiento, una sensibilidad registrada, un punto de vista.<sup>10</sup> La promesa de la fotografía proviene de una extraordinaria confianza social en estos dos índices. Cuando ingresamos a las filas de profesores académicos, asumimos nuestra heredada labor de guiar la fotografía indicial desde la promesa al mito, de explicar cómo la fotografía siempre apuntó hacia su propias construcciones discursivas, ya sea frente o detrás de la cámara. Sin embargo, hechos recientes han puesto en duda, para nosotros, la relevancia y la actualidad de este proyecto crítico. En las páginas que siguen, delinearemos una historia sobre el doble índice de la fotografía, desde el siglo diecinueve hasta el presente, poniendo particular atención al modo en que se formaron sus potencialidades en las primeras décadas de la práctica fotográfica.

---

<sup>9</sup> Para aclarar la discusión sobre la semiótica y la fotografía en Peirce, ver Martin Lefebvre (2007). *The Art of Pointing: On Peirce, Indexicality, and Photographic Images*. En J. Elkins (Ed.), *Photography Theory* (pp. 220-244). New York & London: Routledge.

<sup>10</sup> Peter Galison ha propuesto el *comportamiento* como una posible alternativa a *concepto* y como un término fundamental de la historia intelectual. Concluyendo: «Por todas estas razones, sería más preciso hablar de comportamiento [término que abarca los ámbitos de la moral, la técnica y la epistemología], en lugar de conceptos [que expresan las reglas de orden sintáctico impuestas al enunciado]» (1999). Para una elaboración similar de una conceptualización específico del comportamiento en relación a la fotografía, ver Blake Stimson (2006). *The comportment of Bernd and Hilla Becher*. En B. Stimson (Ed.), *The Pivot of the World: Photography and Its Nation* (pp. 137-176). Cambridge, USA: MIT Press.

Esta brevísima historia es nuestra primera consideración al paso del *October moment*, y por ello, implícitamente, a la reevaluación de nuestra formación académica.<sup>11</sup>

## Parte I: la renovación de una vieja promesa

Hacia las décadas finales del siglo diecinueve, se había confiado a la fotografía poderosas responsabilidades sociales, producto de su capacidad mecánica para registrar el mundo físico. Su promesa de cumplir estas responsabilidades tomó la forma de una garantía donde la fotografía, como una imagen aparentemente exacta de los objetos que eran al mismo tiempo una traza directa de la luz reflejada por estos, fue apreciada por brindar una doble verdad sobre el mundo, aparentemente tautológica y autoverificable: la exactitud de la fotografía confirmó que era una traza objetiva, mientras que el entendimiento de que la fotografía era una traza objetiva confirmó su exactitud. Como lo planteó Peirce en el cambio de siglo: «una fotografía,

---

<sup>11</sup> Esta reconsideración de nuestros presupuestos críticos y formativos es estimulada por dos pensadores reconocidos por su interdisciplinariedad y, más importante aún, por el cuestionamiento de su propia formación académica. El primero es el adalid de los Estudios de la Ciencia Bruno Latour, quien recientemente se ha preocupado por el modo en que los programas de Ph.D. «siguen funcionando para asegurarse de que los educados niños americanos sigan aprendiendo rígidamente que la realidad es una invención, que el acceso natural, sin mediación, a una verdad imparcial no existe, que en realidad somos prisioneros del lenguaje, que siempre hablamos desde un punto de vista específico, y así sucesivamente, mientras peligrosos extremistas usan los mismos argumentos de construcción social para destruir la evidencia arduamente ganada que podría salvar nuestras vidas». A esta crítica sobre el modo en que este campo ha avanzado, él agrega una duda personal «¿Estaba equivocado al participar en la creación de este campo conocido como Estudios de la Ciencia?» (Latour, 2004, p. 227).

El segundo es Michael Denning, profesor de Estudios Americanos e Inglés en Yale. En palabras de Denning, «el triunfo académico de los Estudios Culturales en 1990», un triunfo que consolidó su propio estatus académico y ratificó su asociación con el Centre for Contemporary Cultural Studies de la Universidad de Birmingham, «se dio al tiempo en que la época que lo generó desaparecía». En el 2004, él produjo su propia historización de esta pérdida de justificación con el fin de, escribe, «intentar evaluar esta fractura, aquella línea entre nuestro momento —el tiempo de la “globalización”— y el periodo que ahora parece haber terminado». Este periodo en que los estudios culturales británicos desembocaron en la institucionalización académica de los estudios culturales americanos, coincide aproximadamente con el periodo que hemos denominado *the October moment*. (Denning, 2004, p. 3).

por ejemplo, no solo evoca una imagen, tiene una apariencia, aunque, debido a su conexión óptica con el objeto, es evidente que esa apariencia corresponde a la realidad» (Hartshorne & Weiss, 1931-35, p. 4.447). Durante las últimas décadas del siglo diecinueve, la promesa indicial de la fotografía como un medio para conocer el mundo, construida sobre este mecanismo de reforzamiento interno, se infiltró más profundamente en el tejido social. Esta infiltración facilitaba y requería un mosaico de consensos que fuera, como el reciente trabajo en fotografía del siglo diecinueve había empezado a mostrar, mucho más complejo que el asumido hasta ahora.<sup>12</sup> Para hacer palpable estas complejidades, seguiremos un solo hilo genealógico que grafique la formación del consenso a través de tres espacios de la fotografía científica: el laboratorio, el campo y —una especie de híbrido de las otras dos— el estudio fotográfico móvil al aire libre. Aunque esta aproximación parece privilegiar desarrollos particulares en fotografía científica o pseudocientífica, se aclarará en lo que sigue cómo entendemos la interacción de estos desarrollos para sustituir una metonimia por el sentido expandido del modernismo que nosotros tenemos en mente.<sup>13</sup>

Para los practicantes de laboratorio, la cuestión era menos la infalible observación que la creencia que el testimonio fotográfico, al menos en el caso ordinario, sobrepasara mucho de la debilidad humana que hiciera desconfiable el testimonio común. La promesa de la fotografía como una forma mecánica de objetividad fue un ideal regulado que aisló el archivo de laboratorio de las predilecciones de subjetividad humana (Daston & Galison, 2007,

---

<sup>12</sup> Jennifer Tucker ha escrito un libro fundamental sobre la formación del consenso en el siglo diecinueve respecto a la fotografía como una evidencia científica. Ver Jennifer Tucker (2005). *Nature Exposed: Photography as Eyewitness in Victorian Science*. Baltimore, USA: Johns Hopkins Press.

<sup>13</sup> Otro caso similar es el del derecho. El conservadurismo del mundo jurídico hizo cautelosa la adecuación a la indicialidad de la fotografía. Muchas cortes norteamericanas inicialmente trataron la fotografía solo como una ilustración del testimonio verbal, en principio no diferente de otros tipos de imágenes, haciendo notar los modos en que la fotografía podría desorientar o distorsionar. Como un juez escribió, «como prueba, la imagen fotográfica no difiere en valor de la imagen de una pintura». *Cowley v. People* (1881). 83 N.Y. 464,477. Sin embargo, tiempo después, escribe Jennifer Mnookin, «la difundida creencia —entre la población general y la judicatura— en la verdad fotográfica, la noción de que la fotografía tenía más autoridad que cualquier otro tipo de representación visual, no podría negarse con una mera analogía». (Mnookin, 1998, p. 71). Las fotografías fueron admitidas como evidencia al igual que otras ilustraciones, pero pronto adquirieron una especial capacidad probatoria.

p. 143). «Para alcanzar la objetividad», como Lorraine Daston y Peter Galison han descrito recientemente, «no solo era practicar una ciencia, sino también modelar un yo», un yo científico con «un apasionado compromiso por reprimir la voluntad, un deseo por dejar al mundo visible emerger en la página sin intervención alguna» (Daston & Galison, 2007, pp. 10, 143).<sup>14</sup> En busca de esta renuncia, las condiciones del laboratorio fueron diseñadas para contener el interés y permitir a la fotografía como un hecho en sí, ajeno a cualquier función probatoria.<sup>15</sup>

En el laboratorio, lo que aseguraba la facticidad de la fotografía no era tanto su mecánica como tal, sino un singular modo de comportamiento científico que sometía a la fotografía a estrictos protocolos de separación y exposición de especímenes. El científico hacedor de atlas, en la producción de las microfotografías de copos de nieve, o la fotografía estroboscópica de una gota de leche salpicando, o los rayos X de una mano deformada congénitamente, radicalmente destiló al campo de la óptica, aislando al objeto de estudio de las visualmente ricas y semánticamente inestables escenas del mundo experiencial. Él o ella hizo esto para delimitar el significado de la fotografía a una cruda facticidad, para mantener la postura de neutralidad abierta de la fotografía, y, de esta manera, invitarla a su aislamiento por cualquier tipo de argumentos.<sup>16</sup> En otras palabras, el laboratorio fotográfico fue diseñado para

---

<sup>14</sup> El modelo identitario que Daston y Galison rastrearon «durante el siglo diecinueve» tenía, argumentan, «un eje específico: en un extremo, el científico apoyado en su deseo de neutralidad, y en el otro, la naturaleza artística construida alrededor del deseo deliberado» (Daston & Galison, 2007, pp. 38-39). Su estudio se enfoca en esta división, con ambos polos reforzándose el uno al otro al mantener su diferencia. Nuestro interés en lo que sigue es, esencialmente, opuesto —es decir, con la fractura entre lo científico y lo artístico, que converge en la doble indicialidad de la fotografía—.

<sup>15</sup> Daston ha explicado claramente la distinción entre hecho y evidencia: «los hechos son evidencias *en potencia* [estos son] notoriamente inmóviles sólidos en su existencia y opacos en su significado. Solo cuando sostienen una afirmación o una conjetura se vuelven evidencia, o hechos con significado. La evidencia puede ser descrita como hechos fijados a una indicación, que apunta más allá de ellos mismos y de su transparente y áspera materialidad» (Daston, 1991, p. 93). William J. Mitchell ha usado la glosa de distinción de Daston para aplicarla a la fotografía. Ver William J. Mitchell (1992). *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, USA: MIT Press, p. 193.

<sup>16</sup> Fue la «voluble independencia» para usar las palabras de Daston la que hizo del hecho «algo valioso a una determinada idea de racionalidad». (Daston, 1991, pp. 93-94).

señalar un hecho sobre el mundo, pero carece de autoridad para ir más allá para alcanzar un mayor análisis, interpretación o argumento.

La fotografía científica fuera del laboratorio, incluyendo la fotografía etnográfica, la geológica, y la de campo geográfico, era distinta en este aspecto. En la práctica, el fotógrafo de campo ordenaba los hechos desde una postura interpretativa, apuntando más allá de la cruda realidad del mundo hacia una valoración de este. Tierras y personas no podían estar dispuestas en aislamiento, como los copos de nieve o los huesos, aplanados contra la superficie fotográfica. Las relaciones contingentes entre los objetos, y los planes implícitos en la selección para proponer determinadas relaciones y no otras, fue un aspecto ineludible en el terreno que los trabajadores de campo debían negociar. En otras palabras, las fotografías de campo fueron inevitablemente hechos convertidos en evidencia, y el principal reto de sus productores fue incorporar una forma de dato científico —como los protocolos de laboratorio la han definido— en las representaciones de prueba del mundo en general.<sup>17</sup>

Sin embargo, frente a estas contingencias terrenales, siguió vigente la promesa de una verdad fotográfica sin interferencias, incluso cuando esto significaba poner a la fotografía *contra* el ejercicio científico de campo. Por ejemplo, el geólogo y estudioso Clarence King, en su relato sobre la exploración a la Sierra Nevada en 1872, ubica la sensibilidad de la cámara en contraposición a su práctica científica y la autodisciplina que esto requería:

Estaba encantado de viajar solo, y exponerme a ser influenciado, como cuando uno destapa una placa fotosensible; esto es un respiro del trabajo científico, cuando por meses permaneces responsable de ver todo, de analizar, de instituir la comparación perpetua, como si se estuviera compartiendo en la administración del mundo físico. No hay palabras para expresar el alivio de simplemente dejar la observación científica, y permitir a la Naturaleza impresionarte en su viejo y querido camino, con todo su misterio y su gloria, con aquellas vagas e indescriptibles emociones que estremecen entre la admiración y la simpatía. (King, 1997, p. 142)<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Para una revisión de esta aspiración y las estrategias para alcanzarla, ver Robin Kelsey (2007). *Archive Style: Photographs and Illustrations for U.S. Surveys, 1850-1890*. Berkeley & Los Angeles, USA: University of California Press.

<sup>18</sup> François Brunet analiza este pasaje en su ensayo *The Mountaineering Burlesque of Clarence King* (2010). En *Lieux d'Amérique* (pp. 85-98). Lyon, Francia: Presses Universitaires de Lyon.

Para King, quien estaba a cargo de trazar a lo largo del paralelo 40 para el futuro de la extracción de minerales, la pasiva recepción de la fotografía era inversa a su administración analítica del espacio físico, polo opuesto de la «observación científica» bajo un régimen instrumental. En cambio, King asoció la fotografía con una pasada sensibilidad romántica, un modo de aceptación generosa y desinteresada totalmente ajena a los poderes profundamente invertidos para los que él trabajó.

La mezcla de valores que trabajaban en la intersección de la fotografía y la ciencia, como señalan estas notas, empieza a sugerir, esperamos, el complejo andamiaje de significados disponibles para la fotografía en las décadas finales del siglo diecinueve. Tanto entendida como un modelo de observación científica dentro del laboratorio o como un modelo para el romanticismo decididamente no científico en el campo, la fotografía fue considerada como un ideal interior, como un complemento de la vida diaria. Por ser elevada a un estatus ideal dentro de las dicotomías sujeto/objeto o arte/ciencia, la fotografía vino a asumir una antigua promesa que reiteradamente fue suprimida por un mundo cada vez más hostil a su valor central. Esta fue una promesa que siempre estuvo al borde de la contradicción y podría servir tanto de ideología como de ilustración. Por ello, el nombre más adecuado para esta promesa —porque en su sentido más fértil exige de la profundización de la política emanada de la transfiguración recíproca del sujeto humano y el objeto social— es «modernismo».

Posiblemente, en ninguna parte hizo esta promesa surgir un mayor interés en el trabajo de los fotógrafos del movimiento, en sus estudios al aire libre que combinaban distintos métodos del laboratorio y el trabajo de campo. Bajo condiciones que unían la abstracción tanto del tiempo fragmentario como el aislamiento gráfico con la vida encarnada, las artificiosas cámaras de Eadweard Muybridge, Étienne-Jules Marey y otros fotógrafos-científicos, con sus emulsiones veloces y obturaciones rápidas, revelaron un mundo fantástico de caballos a medio galope, aves en pleno vuelo y hombres en medio de un salto, que sirven particularmente bien para dramatizar la promesa de la indicialidad, la promesa de una conexión material entre fotografía y verdad. Espectacularizando su propia científicidad y permitiendo que esta emerja como una imagen o un ideal en sí mismo, estas increíbles fotografías ayudaron a evocar un renovado sentido popular del viejo sueño ilustrado de una correspondencia trascendental entre la realidad material del mundo externo y una verdad esencial, o condición interior, que

estructura el mundo material inmediato. De este modo, la «naturaleza» externa-dirigida del siglo diecinueve encontró su forma recíproca de transformarse al retornar a la «libertad» interna-dirigida del siglo dieciocho. En el apogeo del positivismo, estas imágenes revivieron la idea kantiana respecto a la «unidad de lo super sensible, que yace en la naturaleza, con lo que el concepto de libertad contiene prácticamente»; esto fue accesible solo en la experiencia estética, en el juicio sobre lo bello en sí, sin necesidad de una satisfacción instrumental.<sup>19</sup> Lo que logró la fotografía en movimiento fue, en otras palabras, exaltar la capacidad de la promesa indicial más allá del pasivo, transparente y directo reflejo del mundo externo que afligía a la ciencia, o la dulce y narcisista expresión del incorpóreo e indiferente mundo interno que afligía al arte, poniéndola en concordancia con la idea modernista de una *forma* propositiva, que aún se estaba formando. En este sentido, Muybridge y otros que trabajaron de la misma manera presagiaron la posición adoptada sucesivamente por practicantes como Paul Strand, László Moholy-Nagy o Aleksandr Rodchenko cuando apuntaron sus cámaras arriba y abajo, bajo el nombre de «la nueva visión», de una visión del mundo que reconciliaba el principio de autonomía, libertad, o autorrealización, con la realidad del mundo circundante, en lugar de permitir que fuera moldeado por esquemas premodernos de gracia, convención o revelación. Este fue un sentido distintivamente moderno de belleza, uno que no puede ser separado ni reducido a formas periódicas de ciencia, industria y derecho.<sup>20</sup>

Este emergente sentido de la fotografía como una nueva visión que le daba forma al viejo ideal adquirió relevancia aún mayor cuando estuvo en peligro de obsolescencia debido a la aparición de la película. La original reacción de Étienne-Jules Marey en 1899 aclara este asunto: «el cine produce solo lo que el ojo puede ver», insistió, «no agrega nada al poder de

---

<sup>19</sup> «Tiene, pues, que haber un fundamento para la *unidad* de lo suprasensible, que yace en la naturaleza, con lo que el concepto de libertad encierra de práctico; el concepto de ese fundamento, aunque no pueda conseguir de él un conocimiento ni teórico ni práctico, y por tanto, no tenga esfera característica alguna, sin embargo hace posible el tránsito del modo de pensar según los principios de uno al modo de pensar según los principios del otro.» (Kant, 2001, p. 63). Los pasajes en español provienen del libro de Immanuel Kant (1973). *Crítica del Juicio* (Trad. Manuel G. Morente). México: Editora Nacional, pp. 116-117.

<sup>20</sup> Por esta razón, los comprometidos protocolos científicos de un fotógrafo como Muybridge son tangenciales a nuestro argumento.

nuestra visión»; al congelar el movimiento, por ejemplo, «tampoco elimina nuestras ilusiones». Dicho en términos contemporáneos, el cine fue espectacular, mientras la fotografía, como un portador del «carácter real del método científico», estuvo para «suplantar la insuficiencia de nuestros sentidos y corregir sus errores» (como se citó en Braun, 1997, p. 175).<sup>21</sup> Esta no es una simple defensa reaccionaria de dominio cultural. Lo que era tan impactante acerca de la fotografía, al fin de cuentas, no era que parecía como la percepción ordinaria del mundo sino que en cambio *no* lo hacía. Como Benjamin lo planteó célebramente: «una naturaleza diferente [...] le habla a la cámara que la que le habla al ojo», y la clave de esta diferencia, dado el rol de la fotografía como una voz de su pregonado concepto del «inconsciente óptico», fue el congelamiento y la fragmentación que hacía del tiempo, su uso como un medio de autoabstracción (Benjamin, 1980, p. 202).<sup>22</sup> El cine, así, reanudó los fragmentos de la fotografía, y al hacerlo pasó por alto no solo su capacidad científica y analítica de ver más de lo que el ojo podía, sino también la base tecnológica de su modernidad, su mediación de naturaleza con libertad, su capacidad de ver el mundo de una manera distinta al detener el tiempo. Con ello, el nuevo medio cinematográfico inconscientemente usó su avance tecnológico para socavar el retorno de la promesa ilustrada dada por la doble indicialidad de la fotografía a la temporalidad narrativa del mito.<sup>23</sup>

Una vez Allan Sekula notó que la fotografía ha estado cautivada siempre «por dos voces fantasmales: la de la ciencia burguesa y el arte burgués» que sirvió para producir «la aparente reconciliación de la fuerza creativa humana con el proceso de mecanización pautado

---

<sup>21</sup> Étienne-Jules Marey, prefacio a Charles-Louis Eugène Trutat (1899). *La photographie animée*. París: Gauthier-Villars, p. ix.

<sup>22</sup> Esta es una percepción que Benjamin olvidará en su posterior ensayo *Work of Art* y luego retomará al rechazarlo. La «naturaleza distinta» o alienación de la que él habla siempre ha sido una pieza fundamental en la tradición de la Ilustración. Como explica, por ejemplo, Guy Debord: «Como plantea Hegel, el tiempo es una alienación necesaria, el medio en donde el sujeto se realiza al perderse, al volverse otro para alcanzar su verdadero sentido.» (1967/2007, párr. 161). El mejor ejemplo de la recepción de Benjamin y su concepto del inconsciente óptico entre los historiadores del arte, es el de Rosalind Krauss (1994). *The Optical Unconscious*. Cambridge, USA: MIT Press, 1994).

<sup>23</sup> Para un análisis más detallado sobre la conexión entre fotografía y cine, ver Blake Stimson (Ed.). *The Pivot of the World: Photography and Its Nation*. Cambridge, USA: MIT Press, p. 32-43.

científicamente.» (Sekula, 1981, pp. 15, 22). Mientras Muybridge consiguió de manera más o menos consciente una impresionante belleza moderna al recurrir a la inventiva científica, otros fotógrafos promovían la integración de los principios científicos y las preocupaciones modernas en una nueva forma de individualidad artística.<sup>24</sup> Sea al dirigir sus cámaras hacia culturas en desaparición o hacia las escenas urbanas, estos profesionales consideraban la fotografía un trazo de una expresiva y confesional subjetividad o punto de vista. En 1889, Peter Henry Emerson, mientras lideraba la tarea de transformar la fotografía en arte, puso su sello bajo esta promesa, al afirmar que: «tu fotografía es un índice fiel de tu mente, como si hubieras escrito una confesión de fe sobre una hoja» (Emerson, 1889/1972, p. 247). Esta noción de la fotografía como una firma de contenidos mentales se erigió en oposición a la más popular noción de la fotografía como registro pasivo de los objetos frente el lente. De esta manera, se afirmó la distinción y elevación de la fotografía artística frente al producto ordinario, la preciada y radiante visión artística que podía ser derivada, según las leyes de la alquimia, de la estéril inscripción inicial de la documentación.<sup>25</sup>

Esta mediación de lo interior y lo exterior fue siempre, según sugiere Sekula, un intento ideológico por reconciliar la humanidad de los estragos del imperante taylorismo científico y

---

<sup>24</sup> Daston y Galison se enfocan en el eje de tensión de estas dos posturas para analizarlas como un oposición codependiente: «este fue un signo del nuevo antagonismo entre la ciencia y el arte, cuyo escándalo pudo ser provocado por la mezcla de géneros fotográficos como el objetivo (científico) y subjetivo (artístico), como cuando se reveló que el fotógrafo californiano Eadweard Muybridge, quien al igual que cualquier fotógrafo comercial que de manera rutinaria retoca sus paisajes, había hecho lo mismo con las famosas fotografías del caballo a galope ofrecidas como una refutación científica de las ideas equivocadas del arte». (Daston & Galison, 2007, p. 133). Nuestro interés es revisar este escándalo de manera distinta, como una involuntaria variedad de la moderna *épater le bourgeois* que anticipa el uso pictórico de la ciencia por los cubistas, futuristas, dadaístas y constructivistas en las décadas siguientes. De esta manera, la oposición entre arte y ciencia de la que hablan Daston y Galison es cuestionada a partir de una tercera posición no necesariamente científica ni artística, sino más bien «modernista».

<sup>25</sup> Steve Edwards ha usado tales términos para describir lo que él denomina el carácter *alotrópico* de la fotografía. Él introdujo este calificativo en referencia al término *alotropía*, empleado por los químicos del siglo diecinueve para referirse «a componentes que parecían tener formas divergentes a pesar de compartir una misma composición atómica» (2006, pp. 13-14).

otras formas de raciocinio instrumental. Aunque, no obstante estar ideológicamente cargada, nosotros postulamos que la fotografía de fines del siglo diecinueve ha sido, la renovación de la promesa del siglo dieciocho de unificar al sujeto humano y al mundo en un proceso de autocomprensión y autorrealización continua para reclamar nuestra imaginación, así solo sea como un síntoma de nuestro fracaso. Al respecto, consideramos que la explicación dada por Theodor Adorno a esta particular ambivalencia y su legado, a saber, la dialéctica entre mito e ilustración, continúa siendo valiosa.<sup>26</sup> En *Teoría estética*, Adorno reflexiona sobre la reificación y trivialización de la belleza natural, el ideal original con que el nuevo orden burgués busca unificar ciencia y arte:

El concepto de la belleza natural, que fue acuñado contra las convenciones del absolutismo y los jardines formales, perdió su fuerza porque la emancipación burguesa bajo la señal de los derechos humanos presuntamente naturales hizo del mundo de la experiencia no menos, sino más, concreto de lo que era en el siglo dieciocho. La experiencia inmediata de la naturaleza, privada de su sentido crítico y subsumida en la relación de intercambio como lo expresa la frase «industria turística», se ha vuelto insignificadamente neutral y apologetica, y ha convertido a la naturaleza en una reserva natural, en una coartada. (Adorno, 2004, p. 89)

De esta forma, quedó desvanecida la promesa fundacional de la creencia burguesa en la belleza natural, su intención por crear una conexión entre el mundo interior y el exterior, así como su singular sentido ilustrado. Fue por este giro de intereses, este deterioro de la experiencia y el potencial humano, esta reducción de lo que había sido una vez revolucionario al estatus de «voces fantasmales», que la fotografía parecía poder ofrecer una solución, al menos temporalmente. Los extremos a los que el final del siglo diecinueve empujó al sueño fotográfico —por un lado, la aparente transcripción incondicional y fiel y, por otro, la revelación supuestamente interior e incondicional— describe no solo lo insostenible del problema y el

---

<sup>26</sup> Esto es lo que él y Horkheimer denominan «la mezcla de racionalidad y realidad social, así como la mezcla, inseparable de la anterior, de naturaleza y dominio de la naturaleza» donde «el mito es ya Ilustración; la Ilustración recae en mitología.» Su motivación, plantean, tiene por «objetivo preparar un concepto positivo [de la Ilustración], que la libere de su cautividad en el dominio ciego.» (Horkheimer y Adorno, 2002, p. xviii). Las citas en español provienen del libro de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (Trad. Juan José Sánchez). Madrid, España: Editorial Trotta, pp. 55-56.

delirio disipado por la modernidad, sino también la profunda ambición puesta en la fotografía como medio para reconciliar esos extremos, y con ello reconstituir el sentido del hombre. No importa cuánto profundicemos en esta hipérbole asistiendo a la garantía indicial de la fotografía a fines del siglo diecinueve o criticando los programas sociopolíticos que buscaron encasillarla, la petición de la fotografía de mediar de nuevo entre el sujeto y el mundo constituye un giro notable: al presentarse en adelante como un signo promisorio y epistemológico, al emitir su particular ojo mecánico desde el distante horizonte de la Ilustración, la fotografía renovó el sueño del siglo dieciocho del ejercicio colectivo de la razón como un valor y propósito singularmente fundamental.

## Parte II: el giro social

Una vez establecida como un valor cultural a finales del siglo XIX, las misiones científicas y artísticas conjuntas de la fotografía de lograr una correspondencia entre el interior y el exterior más allá del alcance de la experiencia ordinaria tomaron un giro social. Entonces su propósito más urgente ya no era registrar lo que era de otra forma inasequible, dadas las limitaciones fisiológicas del ojo humano o a las predisposiciones idealistas del positivismo en todas sus posibilidades; era en cambio representar aquello que de otro modo hubiera sido inaccesible debido a su condición de segregación y subyugación del capital moderno. En otras palabras, así como la cámara había parecido penetrar las condiciones limitadas del ojo de escala, velocidad, el gusto y las gentiles superficies de la propiedad burguesa del siglo XIX, estaba ahora por penetrar los velos de la industria, por ver a través de los muros de sus viviendas y fábricas y entre las vidas de sus clases obreras. Así, la fotografía estaba por traer sus verdaderos reclamos sobre las ocultas condiciones sociales a la atención de las clases más acomodadas, cuyos miembros generalmente preferían no aceptarlas para vivir sus varias contradicciones con un mínimo de ansiedad y autorrecreación. Con ello, la promesa indicial se transformó en un llamado político abierto propio de las nuevas reformas políticas y las emergentes disciplinas científico sociales.

Para el fotógrafo y agitador social Jacob Riis, el hasta ahora oscuro mundo que la fotografía debía revelar no era ya el de los caballos a galope o la salpicadura de una gota, sino la sombría y miserable vida diaria de la «otra mitad» hacinada en los angostos y lúgubres departamentos, hoteles, tabernas y las explotadoras fábricas del Lower East Side de New York. Con este develamiento de las condiciones inhumanas de los suburbios a través del fotograbado, entonces poseedor de una incomparable versatilidad de reproducción y distribución, Riis buscó invocar el cumplimiento de la ley, la legislación y la ilustración de las inversiones progresistas que fueran capaces de resistir la perniciosa especulación económica, boyante y ambiciosa. Varios años después, Lewis Hine se valió de una fotografía menos sensacionalista y más empática al irrumpir en las fábricas y llamar la atención de las deprimentes condiciones de los niños trabajadores ocultas dentro de ellas.

Con la Revolución Rusa la fotografía asumió una nueva ambición. Los escritores y fotógrafos vinculados a la revista vanguardista *Novyi Ief* (Nueva izquierda) fueron alentados a dejar de entender la fotografía como un medio para documentar el humillante horror —o lo conmovedor— de las condiciones de vida en los centros urbanos para constituirse ahora como el lenguaje visual primario de este sector social. Persiguieron el sueño de una fotografía del trabajador, sujeta a la necesidad de poder construir por derecho propio el significado de la fotografía de manera colectiva. Buscaron desplazar la creación y la administración de la fotografía del observador (esto es, los científicos y los científicos sociales del siglo XIX pasando al del siglo XX), al observado, de una condición hasta ahora directiva a la laboral. La fotografía penetraría, así, no solo las marginales zonas de industrialización, sino también el velo dorado de la ideología —por ejemplo, la engañosa pretensión de la autorrealización humana o la unificación de la libertad y el libre mercado basado en el *laissez faire*, o la creencia en el «excedente económico» al ser «entendida en su mejor sentido como una propiedad de muchos, porque es administrada [por el rico] en beneficio del bien común» (Carnegie, 1889, p. 660)—. Esta ambición requería que la fotografía dejara de «expresar» contenidos subjetivos, para más bien transformar la subjetividad en una nueva sociabilidad a través del uso de la representación. Es decir, más allá de la básica conciencia de clase de Riis y Hine, la fotografía en su faceta más vanguardista sería un índice de la historia y con eso se constituiría como factor de la autorrealización humana.

En este periodo marcado por el utopismo, los artistas se esforzaron en reconocer las posibilidades dialécticas generadas por la escindida indicialidad de la fotografía. La polarización entre la ciencia y el arte burgués, de la fotografía entendida como un registro objetivo y una expresión subjetiva, colapsó ante las posibilidades abiertas de nuevas prácticas. Como V. N. Volosinov escribió acerca del signo en sus estudios socialistas del lenguaje en 1929, «el elemento experimental y expresable y su objetivación exterior se crean, como sabemos, a partir de la misma materia» (1986, p. 85).<sup>27</sup> La idea de que la fotografía se orientaba exterior e interiormente hacia —y desde— la misma matriz de relaciones sociales, abrió el camino para aprehender y reconciliar las divisiones sociales dentro del signo fotográfico. La fotografía, habiendo sido investida de un importante compromiso con la objetividad y subjetividad modernas, tuvo que cumplir la promesa que anulaba el equilibrio entre sus divergencias. El propósito final de esta renovada visión que se estaba construyendo no era nada menos que la superación de la alienación en la producción de una nueva sociabilidad del trabajo y la unificación de una nueva visión de la «conciencia de clase proletaria», como se le conocía entonces.

Claro está que esta promesa fue efímera y superada, y la fotografía en su modo revolucionario sufriría gran parte de la misma pérdida de la inocencia y la consiguiente caída de la gracia como el movimiento político que la fomentó. Hacia fines de 1920, para algunos observadores singularmente perspicaces, la fotografía como forma social se había convertido en un proyecto comprometido a lo más con su pretendida promesa ilustrada que se deslegitimaba ante su ostentosa instrumentalización del mundo. Así, por ejemplo, Siegfried Kracauer explicó la reciente y desalentadora (pero más atenta) visión del mundo, convertida luego en un distintivo de la Escuela de Frankfurt, a través de dos ensayos de 1927 titulados «El ornamento de la masa» y «Fotografía», donde «El proceso de la historia», se lamenta en el primero, «se dirime frente a los *poderes de la naturaleza*, que en los mitos dominan la tierra y el cielo, por obra de la débil y remota razón.» (Kracauer, 1995, p. 79). Mientras reconocía que el cometido de la fotografía era «mostrar el *fundamento natural* hasta ahora nunca visto», él vino a ver que la fotografía no podía proveer ningún orden válido a su propio inventario archivístico, generando en su lugar extraños fragmentos dispuestos dentro del «revoltijo de las

---

<sup>27</sup> La cita en español proviene del libro de V. N. Volosinov (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje* (Trad. Rosa María Rússovich). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, p. 107. N. del T.

revistas ilustradas» (Kracauer, 1995, pp. 61-63). Esta «misma simple naturaleza que aparece en la fotografía», como la naturaleza del mito, «florece en la realidad social engendrada por el proceso de producción capitalista», creando una conciencia que «no es capaz de atisbar su propio sustrato» (Kracauer, 1995, p. 61).

Sin embargo, mientras la noción de la fotografía como una nueva visión de la clase trabajadora pronto se convirtió en histórica, la promesa de lo indicial fotográfico prosiguió en tanto muchos esperaban aún una salida social que legitimara sus reclamos a través del registro visual. Este reclamo, tan magnífico como fue, retornaría de otra manera después de la guerra con la misma grandiosidad, aunque ahora entendida negativamente al tornarse la promesa en mito.

### Parte III: la promesa se hace mito

En la segunda mitad del siglo XX, la fotografía estuvo involucrada en el enfrentamiento entre la propaganda y la paranoia de la guerra fría; al tiempo que su promesa retrocedía, también lo hacía la fe en el liberalismo y el socialismo. Para la década de 1960, la fotografía fue entendida tanto como una importante evidencia que confirmaba las sospechas sobre el abuso de autoridad que reprimía los movimientos de derechos humanos y realizaba la Guerra de Vietnam, aunque también generaba sospechas sobre su propio carácter autoritario. Desde el libro *The Image: A Guide to Pseudo-events in America* de Daniel Boorstin, exitoso en ventas, al análisis semiológico de la propaganda por Roland Barthes, emergió una extendida posición crítica preocupada, primero, en los efectos de la masificación y luego marcada por un acentuado interés en las especificidades de la manipulación de la imagen en sí misma.<sup>28</sup> A pesar de que

---

<sup>28</sup> Ver Daniel J. Boorstin (1964). *The Image: A Guide to Pseudo-events in America*. New York, USA: Harper & Row. Originalmente publicado bajo el título *The Image or What Happened to the American Dream* (1962). New York, USA: Atheneum Publishers. Ver también Roland Barthes (1977). *The Photographic Message y Rhetoric of the Image*. En R. Barthes, *Image-Music-Text* (Trad. Stephen Heath). New York, USA: Hill & Wang. Los ensayos de Barthes fueron publicados originalmente en francés en 1961 y 1964, respectivamente.

la fotografía continuaba estando al servicio de la democracia al llamar progresivamente la atención sobre los abusos de poder (particularmente con los acontecimientos históricos y sociales de los sesenta empezaron a desarrollarse), sin embargo, fue vista como un medio de la ignorancia y la desilusión, como un signo de una ilustración echada a perder. De modo que, la mayor parte de las críticas a la fotografía surgidas durante la Guerra de Vietnam y posteriormente, revivieron y elaboraron aquello que la vanguardia generó ante el advenimiento de la II Guerra Mundial, aunque ahora las críticas eran más agudas y agrias, frente a la imposibilidad de imaginar una alternativa utópica convincente, particularmente después del levantamiento estudiantil de 1968 visto para producir solo aumento de salarios.

Mientras se arraigaba el pesimismo, el mundo de la posguerra concluyó que la premisa epistemológica que garantizaba la promesa de la fotografía —esto es, la premisa de una firme relación entre el acceso a la verdad y el progreso político, de una confianza en las posibilidades de las ciencias sociales o la economía política— era una forma de arrogancia nefaria, del tipo que se vio y padeció en los horrores de las purgas de Stalin, el holocausto de Hitler y, posteriormente, la revolución cultural maoísta. «Se sabe por experiencia», escribió Foucault poco después del fracaso de esta última que «la pretensión de escapar del sistema de la actualidad para ofrecer programas de conjunto de otra sociedad, de otro modo de pensar, de otra cultura, de otra visión del mundo, en realidad no ha llevado sino a reconducir las más peligrosas tradiciones [...] a las promesas del nuevo hombre que los peores sistemas políticos han repetido a lo largo del siglo XX.» (Foucault, 1984, p. 46).<sup>29</sup> El percatarse de la facilidad con que los métodos de la fotografía de vanguardia habían sido manipulados para exaltar la subordinación de las masas a regímenes antidemocráticos solo confirmó su complicidad con estas horrendas recurrencias (Buchloh, 1984).

Tampoco ayudo el hecho de que la relación entre la fotografía y la ciencia gradualmente se debilitara. Más bien, debido al rápido avance de la investigación científica, esta pasó de lo fotografiable a lo infinitesimal, lo matemático, lo sistemático y lo remoto. Muchas de las

---

<sup>29</sup> La cita en español proviene del ensayo de Michel Foucault (1999). ¿Qué es la ilustración? En M. Foucault, *Estética, ética y hermenéutica* (pp. 335-352, trad. Ángel Gabilondo). Barcelona, España: PAIDÓS, 1999), pp. 348-349. N. del T.

fotografías que habían deslumbrado a los espectadores a fines del siglo diecinueve y a inicios del siglo veinte —imágenes de salpicadura de líquidos, bacterias, plantas diminutas y caballos a galope— perdieron drásticamente su papel como herramientas de investigación y se convirtieron en ilustraciones de libros de curiosidades y maravillas científicas. Mientras tanto, los intelectuales empezaron a apoyarse más en la teoría de la relatividad y las perplexidades de la física subatómica de Einstein para ponderar los inevitables efectos producidos por el solo acto de observar o medir. El problema de la observación pasó de ser, entonces, una cuestión ética que superara el prejuicio, a un dilema epistemológico sobre la profunda e insoluble mutualidad entre el observador y el observado. Esta nueva objetividad requería un juicio experto, sin embargo, ante el velorio de los horrores de la ingeniería social del siglo veinte, ¿en qué juicio especializado podría confiarse?<sup>30</sup> El límite entre el registro humano y el mecánico perdió gradualmente gran parte de su importancia y la promesa de Benjamin respecto a una «naturaleza distinta» ya no parecía vigente. La mera presencia de la cámara fotográfica —su intromisión, límites y especificaciones—, empezó a sostener cada vez menos a la promesa de la razón humana, y cada vez más a las predeterminaciones cuestionables, que eran más problemáticas aún para ser suprimidas.

Ni esto ayudó a que el vínculo entre la fotografía y el arte se desarrollara en nombre de la posilustración o el posmarxismo posmodernista. Mientras que el vanguardismo había definido desde el inicio y restringido, luego, la distinción entre formas objetivas y subjetivas en la fotografía indicial para imaginar nuevas y sucesivas posibilidades en la fotografía; los críticos y artistas durante la guerra fría, por su parte, empezaron a valerse de la imposibilidad de esta distinción para reducir, progresivamente, la fotografía a algo falso o siniestro, a un medio que engañosamente legitimaba lo indicial *como* objetivo. El potencial dialéctico de la fotografía perdió terreno frente a una nueva crítica de los fines ideológicos de la fotografía y ante la idea de la fotografía entendida como una disputa por el significado. De acuerdo con esta crítica, la fotografía en lugar de enfocarse en una expresivamente rica (artística) o éticamente contenida (científica) subjetividad, debía abordar las instituciones, o las ideologías y discursos que la producen, seleccionan o contextualizan. Artistas tan diversos como Andy Warhol o Sherrie

---

<sup>30</sup> Sobre la necesidad del juicio en la objetividad científica durante el siglo veinte, ver Daston & Galison, *Objectivity*, 309-61.

Levine, Cindy Sherman o Tomoko Sawada reforzaron esta crítica al vaciar la objetividad delante del lente y la subjetividad detrás de este, rechazando la enorme interdependencia orgánica propugnada durante el periodo histórico ya discutido, y propusieron en su lugar una nueva mutabilidad horizontal de las posiciones del sujeto y las relaciones con el objeto.

En diversos campos, los escritos de Barthes fueron los más importantes al diseminar el reconocimiento de los problemas presentes en la estructura compositiva del signo fotográfico como ícono e índice. Como sugieren sus textos, el estatus de la fotografía como una traza, históricamente, le permitió investir su retórica como un simple hecho. Progresivamente, la fotografía fue vista más como una forma rígida para naturalizar su propia posición que como una vía objetiva para absolver incertidumbres y disputas. De esta forma, la fotografía, que una vez se perfiló orgullosamente como un signo de la ilustración, ahora se mostraba preeminentemente como una forma de ideología, y la relación primaria entre el especialista y la fotografía se convirtió en una relación de sospecha. El viejo sueño de poner al descubierto la falsa conciencia, de apartar el velo ideológico, de hecho, de la ilustración misma, devino en una singular reliquia de un pasado cada vez más lejano. Así también, los críticos, inmersos en la emergente hermenéutica de la sospecha, instaron a las instituciones de arte a dar cuenta sobre su abuso de confianza y, simultáneamente, los historiadores narraron el giro previo a la abdicación de la fotografía ante el mito, cuando la vanguardia buscaba infructuosamente renovar la promesa de su impetuoso pasado. Aunque el paso del giro crítico nos ha hecho incuestionablemente más juiciosos, la pregunta es si el ejercicio de sospechar y la nostalgia que nos adhiere a este continúan siendo la tarea más importante a afrontar, o si la fotografía tiene algún nuevo significado —o algún viejo significado renovado— que ofrecernos.

## Epílogo

El tiempo en que vivimos sugiere que la gran promesa indicial y moderna de la fotografía continúa dispersándose. La hermenéutica de la sospecha y el malestar general que le siguió anclan nuestras bibliografías, mientras los procesos digitales y las manipulaciones electrónicas han incrementado las dudas del público acerca de la verdad fotográfica, y el desenvolvimiento del mito de la fotografía ha pasado de ser una intervención transgresora a ser una genial cuestión masificada. El *New York Times* publica artículos de entretenimiento dentro de la invención de las fotografías históricas, y los visitantes de museos de todo el mundo se deleitan al percibir las señales del engaño digital, aquí y allá, en las obras de amplias dimensiones hechas por Andreas Gursky.<sup>31</sup> El Internet ha vulnerado aún más la garantía indicial ofreciéndonos control sin precedentes sobre un mundo de la imagen cada vez más amplio que parece atado débilmente a límites materiales y temas constitutivos. Mientras la demanda de verdad en la representación cobra cada vez menor importancia y la gestión del flujo representacional importa cada vez más, los límites entre lo analítico y lo espectacular, el reportaje y el entretenimiento, la ilustración y el poder parecen cada vez más sospechosos filosóficamente y anticuados socialmente.

Desde nuestro punto de vista, la fotografía ahora se tambalea precariamente entre dos significados plausibles. Uno de ellos es la pura obsolescencia. Bajo este escenario, la crítica a lo indicial como un mito ha alcanzado un punto muerto, la fotografía ha renunciado a toda pretensión de tener acceso a una «naturaleza distinta» para tomar su lugar al lado de otros medios. La idea de la fotografía, como la hemos descrito, llega a su fin para que

---

<sup>31</sup> Sobre el *New York Times* ver, por ejemplo, el blog de Errol Morris (25 de setiembre de 2007) sobre la famosa fotografía de Roger Fenton, *The Valley of the Shadow of Death*, montaje en el que Fenton evidentemente colocó bolas de cañón en una sombría carretera que se extiende por un valle. Recuperado de [http://opinionator.blogs.nytimes.com/2007/09/25/which-came-first-the-chicken-or-the-egg-part-one/?\\_r=0](http://opinionator.blogs.nytimes.com/2007/09/25/which-came-first-the-chicken-or-the-egg-part-one/?_r=0), y Ken Johnson (30 de diciembre de 2007). A Happy Accident, Carefully Planned. *New York Times*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/2007/12/30/arts/design/30john.html>. Donde Johnson explica cómo la fotografía de O. Wilson (1956), *Link Hot Shot, Eastbound, laeger, West Virginia*, en que figura una locomotora de vapor que pasa al lado de un autocine justo cuando un avión atraviesa la pantalla, fue cuidadosamente planeada y montada.

luego los historiadores la examinen tan solo como otra desilusión de la Ilustración, como un cadáver en descomposición junto al del modernismo y el socialismo. Al tiempo que algunos artistas siguen incursionando en la fotografía para llenar las paredes con pintura de pasquín de colores baratos y atractivos o realizar juegos de anticuario, vaciándola vertiginosamente de su indicialidad, otros recurren al vídeo digital. Así la promesa recurre al mito, y el mito en un tedio por repetir la gran verdad posmoderna que ya conocemos.

Otro significado plausible, más acorde, quizás, con la noción de la *dialéctica* ilustrada, es la posibilidad de un resurgimiento del significado de la fotografía en alguna nueva manera. Desde nuestro punto de vista, tal retorno podría basarse en la sociabilidad de la fotografía, en su capacidad para volver a tejer los hilos de los intersticios de las relaciones cotidianas. Al respecto, puede valer la pena recordar la observación de Lady Elizabeth Eastlake en 1857 de que la fotografía «une a los hombres de los más diversos estilos de vida, hábitos y posiciones de un modo que quienquiera que entre en sus filas puede reconocerse como parte de una especie de república, donde solamente es necesario ser fotógrafo para hacerse miembro.» (p. 242). Hoy la fotografía nos conecta a una escala mundial por medio de las ubicuas cámaras de celular y las imágenes fotográficas de fácil realización, reconfiguración, publicación y visualización. Estas posibilidades, como antes en los tiempos de Lady Eastlake, la capacitan, podría afirmarse, para producir una nueva y ampliada «república» de la fotografía. Pero mientras Eastlake entendió que la primera república se mantendría unida por la emoción de la «suerte del fotógrafo», si nuestra nueva república trata de sobrellevar el significado de la fotografía adelante, deberá forjar sus lazos comunes no en sumisión a las nuevas tecnologías, sino en base a la antigua capacidad que la fotografía vino a renovar solo después de haberse instalado en el uso cotidiano.

Al final, es nuestra convicción que tal república puede emerger solo de una aptitud responsable con las imágenes que consumimos y el mundo que representan. La Internet es el nuevo repositorio global y común, y desde el momento en que adquirió cierta significación social ha sido hostigada por tentativas de diversos poderes comerciales para controlar, restringir y redistribuir sus fluidos de información. Aunque la posibilidad de una renovación de la fotografía pueda residir inicialmente en su resistencia a estas pretensiones, la fotografía, en última instancia, como un valor específico no sobrevivirá a la era de Internet, no importa cuán libremente proliferen o circulen las imágenes, si pensamos que aquellas imágenes solamente

pertenecen a un sistema de almacenamiento, transmisión y visualización electrónicos. En otras palabras, el significado de la fotografía podrá sobrevivir a su propia obsolescencia, si su indicialidad se transforma y renueva la mediación entre el sujeto y el objeto, entre el mundo de adentro y el de fuera. Bajo los términos de esta renovación, «adentro», pensamos, podría referirse no más a un observador imparcial, testigo pasivo o sujeto confesional, o incluso a un discurso de la fotografía artística o científica, sino más bien a la débil cohesión de nuestra sociedad cada vez más digital, a la capacidad de razonar que compartimos todos. E imaginamos que «fuera» podría referirse no ya a la naturaleza en sí misma, «la otra mitad», o a una construcción discursiva, sino a la finalidad de nuestra responsabilidad, como nuestra humanidad lo demanda. La confianza en la fotografía, antes basada en su indicialidad, debe ahora sustentarse en su capacidad de facilitar los compromisos sociales al identificar el tráfico entre el mundo de la imagen siempre en expansión y la realidad social y política en que esta se materializa. Las fotografías podrían ser siempre hechos valorados como evidencia o, como Foucault las denominó, *poder/conocimiento*, pero si hemos de liberarnos de la sutil acción de un poder imponderable, necesitamos de su evidencia y, aún más, del principio de evidencia que excepcionalmente representan.

Las fotografías infames de la prisión de Abu Ghraib pueden constituir una prueba particularmente útil en esta consideración y, de hecho, pueden proporcionar un ejemplo de la responsabilidad social que tenemos en mente. En enero de 2004, mientras permanecía en servicio en su compañía de policía militar en Irak, el especialista Joseph M. Darby envió de forma anónima a investigadores del ejército un CD de fotografías que mostraban a los miembros de su unidad participando en la tortura y la humillación de prisioneros iraquíes. Estas fotografías han sido amplia y prolíficamente analizadas, pero nos centraremos en un aspecto que, hasta donde sabemos, no ha sido plenamente discutido: la manera en que las convenciones típicas de la fotografía instantánea —las sonrisas, payasadas, poses triunfales y similares— estaban vinculadas indivisiblemente con la labor física e ideológica de los soldados y la misión geopolítica que los llevó hasta allí.<sup>32</sup> En una horrorosa reformulación de la

---

<sup>32</sup> Por ejemplo, véase, entre otros, el libro de Stephen Eisenman (2007). *The Abu Ghraib Effect*. London, United Kingdom: Reaktion Books, y el filme de Errol Morris (director). (2008). *Standard Operating Procedure* [Documental]. USA: Sony Pictures Classics and Participant Media.

fotografía del trabajador en que «la efectiva participación en la producción industrial garantiza la relevancia social del trabajo [del obrero-fotógrafo]», la cómoda intimidad de la fotografía de soldados extendió el deslucido perímetro de la interpelación al proceso central de reificación de la modernidad, en que el sujeto es reducido a objeto y el objeto a sujeto (Anónimo, 1989, p. 284). No es «la persona individual moviéndose a través de un sistema de objetos, sino el objeto desplazándose a través del sistema de personas», planteó Sergei Trec'iakov en 1929, cuando los objetivos históricos de la vanguardia estaban volviéndose contra sí mismos (2006, p. 62).<sup>33</sup> La perversa doble indicialidad de las imágenes de Abu Ghraib apuntaba hacia la misma sociabilidad corrupta presente tanto delante como detrás de la cámara, aunque ahora actualizada para la época del consumo. Entendida así, la verdad de estas imágenes no reside tanto en los mismos crudos hechos presentados por las imágenes sino más bien en el sentido de sacrificio que nos permite identificarnos con ellos, un proceso que nos transforma en objetos, en un sistema.<sup>34</sup> En definitiva, estas son de nuestro tiempo precisamente porque ponen a prueba las consecuencias políticas y límites históricos de entender la fotografía como una fantasía de la realidad.

Incluso enterradas en el ingrátido océano del Internet, las fotografías mantienen la promesa de una realidad que podemos señalar, y que en algunos momentos apunta, con su demanda por la responsabilidad, hacia nosotros. Las fotografías de Abu Ghraib eran inquietantes debido, en parte, a su naturalidad, ya que las formas de estas imágenes de tortura parecían, a pesar de su horror, tan incómodamente próximas a los modos en que consumimos

---

<sup>33</sup> «El ser humano es importante no porque experimente emociones, sino por su rol en los actos», escribió también Osip Brik. (Trec'iakov, 2006, p. 58).

<sup>34</sup> Errol Morris hace una consideración similar y la cita como una motivación para su filme cuando declara: «todos han visto esas fotografías, pero alguien sabe en realidad de qué tratan, ¿alguien ha hablado con la gente que tomó las fotografías, o los que están en las fotografías? Este es un extraño fenómeno. Uno mira una fotografía y piensa que tiene piezas verídicas de la realidad. Sin embargo, al ver estas famosas fotografías, estas infames fotografías, que provienen de Abu Ghraib, uno piensa, “esto es despreciable, blablablá,” sin ir más allá. Yo creo que nadie ha mirado más allá. Ni los de izquierda ni los de derecha pensaron que fuera necesario ver más allá de las fotografías. Los izquierdistas adujeron: “Esta es la labor de Cheney y Rumsfeld, quienes crearon estas políticas y forzaron a estos muchachos a hacer lo que hicieron.” Mientras los de la derecha dijeron: “[es como] el *Colegio de animales* durante un turno nocturno, son solo alumnos de preparatoria que hicieron locuras”» (Meyer, 2008).

habitualmente los hechos de la vida cotidiana, desde aquellos *reality shows* de televisión como *Survivor* y *Fear Factor* hasta la autoproducción en *MySpace* y *Facebook*. La subcultura de Abu Ghraib formada dentro de la lógica cultural de nuestro tiempo, y el fracaso de los de arriba de asumir las responsabilidades por las torturas realizadas, ha sido acompañada por el fracaso general de nuestra sociedad de llevar a cabo una indagación sostenida sobre esta lógica cultural. La cuestión con este particular sistema, tal como quedó expresado en los hechos de Abu Ghraib, es la peculiar y fantasiosa vida del consumismo, la experiencia de «un mundo en que los objetos apropiables y descartables desempeñan la labor de desear y comprender por nosotros, formando nuestros deseos, dando forma a nuestras fantasías, otorgando significado a la materia bruta» (Boal, Clark, Matthews & Watts, 2005, p. 175). Esta es la dimensión, ahora, de la falta de sentido en la fotografía —de su capacidad de hablar, de desear y de comprender por nosotros— de la dimensión de su desinterés o la pérdida de su capacidad para indiciar adecuadamente el mundo de allí y el mundo de aquí.

Es contra esta indiferencia que merece ser recordado el antiguo significado de la fotografía como doble índice, y no, por supuesto, porque una vez haya servido a la vieja demanda de verdad de los positivistas, ni por su papel como «índice de la mente», como lo expresó Emerson, ni, por último, como un medio para dar término a la alienación y despertar finalmente la conciencia histórica del Hombre Nuevo. Sino más bien, es un simple indicador del viejo sueño ilustrado por la realidad —la recíproca conversión del mundo de allí con la humanidad de acá— como un valor que ha soportado una historia tormentosa tanto cuando estaba al timón como un poder/conocimiento, como durante el largo y extenuante examen de la hermenéutica de la sospecha, que le siguió. Tal reafirmación, nos apresuramos a añadir, no niega el importante nexo entre el poder/conocimiento y la hermenéutica de la sospecha, ni la garantía indicial tan importante para la modernidad que la precedió, sino más bien las expande de manera proporcional a los amplios medios de producción fotográfica y a la escala global de nuestras preocupaciones colectivas.

Ahora buscamos el significado de la fotografía en el sentido de responsabilidad, el sentido de la fotografía como un doble índice, como un *valor* en torno al cual el consenso pueda arraigarse, y no tanto como una demanda de verdad válida o espuria que fluye inevitablemente de una tecnología del registro automático. El índice fotográfico, después haberse trasladado

de garantía científica a la promesa social y luego al mito, encuentra ahora su vocación en una forma ritual secular, como una salah pospostmoderna o el Shabat o la oblea y el vino, renovando así su compromiso social con una ilustración nunca alcanzada y con la comunidad basada en la realidad que todavía tenemos que alcanzar.

## Referencias

- Adorno, T. A. (2004). *Aesthetic Theory* (trad. Robert Hullot-Kentor). London and New York: Continuum.
- Anónimo (1989). Program of the October Photo Section. En Christopher Philips (Ed.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940* (pp. 283-285). New York, USA: Metropolitan Museum Of Art/Aperture.
- Benjamin, W. (1980). A Short History of Photography. En A. Trachtenberg (Ed.), *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books.
- Boal, I. A., Clark, T. J., Matthews, J. & Watts, M. (2005). *Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War*. London & Nueva York: Verso.
- Braun, M. (1997). The Expanded Present: Photographing Movement. En A. Thomas (Ed.), *Beauty of Another Order: Photography in Science* [Catálogo de exhibición]. New Haven & London: Yale University Press; Ottawa: National Gallery of Canada.
- Buchloh, B. (1984). From Faktura to Factography. *October*, 30, 82-119.
- Carnegie, A. (1889). Wealth, *North American Review*, 148(391), 653-665.

- Daston, L. (1991). *Marvelous Facts and Miraculous Evidence in Early Modern Europe*. *Critical Inquiry*, 18(1), 93-124.
- Daston, L. & Galison, P. (2007). *Objectivity*. New York, USA: Zone Book.
- Debord, G. (1967 / 2007). *The society of the Spectacle*. New York: Zone Books.
- Denning, M. (2004). *Culture in the Age of Three Worlds*. London, United Kingdom: Verso.
- Eastlake, L. E. (abril de 1857). *Photography*. *London Quarterly Review*, pp. 442-468.
- Edwards, S. (2006). *The Making of English Photography: Allegories*. University Park, USA: Pennsylvania State University Press.
- Emerson, P. H. (1972 [1889]). *Naturalistic Photography for Students of the Art*. New York, USA: Arno Press.
- Foucault, M. (1984). What is Enlightenment? En P. Rabinow (Ed.), *The Foucault Reader*. New York, USA: Pantheon.
- Galison, P. (1 de mayo de 1999). *Objectivity is Romantic*. American Council of Learned Societies, Occasional Paper n. 47, session on «The Humanities and the Sciences», Philadelphia. Recuperado de <http://archives.acls.org/op/op47-3.htm#galison>
- Hartshorne, C. & Weiss, P. (Eds.). (1931-35). *Collected Papers of Charles Peirce*. Cambridge, USA: Harvard University Press.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. W. (2002). Preface (Trad. Edmund Jephcott). En G. S. Noerr (Ed.), *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Stanford (pp. xv-xix). USA: Stanford University Press.

- Kant, I. (2001). *Critique of the Power of Judgment*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press.
- King, C. (1997). *Mountaineering in the Sierra Nevada*. Lincoln, USA: University of Nebraska Press.
- Kracauer, S. (1995). *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Cambridge, USA: Harvard University Press.
- Latour, B. (2004). Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern. *Critical Inquiry*, 30(2), 225-248.
- Meyer, M. (5 de marzo de 2008). Recovering Reality: Errol Morris on Abu Ghraib [Video de entrevista]. *Columbia Journalism Review*. Recuperado de [http://www.cjr.org/behind\\_the\\_news/recovering\\_reality.php](http://www.cjr.org/behind_the_news/recovering_reality.php)
- Mnnokin, J. L. (1998). The Image of Truth: Photographic Evidence and the Power of Analogy. *Yale Journal of Law & the Humanities*, 10(1), 1-74.
- Sekula, A. (1981). The Traffic in Photographs. *Art Journal*, 41(1), 15-25.
- Suskind, R. (17 de octubre de 2004). Faith, Certainty, and the Presidency of George W. Bush. *New York Times Magazine*. Recuperado de <http://nyti.ms/1Pk67qD>
- Trec'iakov, S. (2006). The Biography of the Object. *October*, 118, 57-62.
- Volosinov, V. N. (1986). *Marxism and the Philosophy of Language* (trad. Ladislav Matejka y I. R. Titunik). Cambridge, USA: Harvard University Press.

## Robin Kelsey

Doctor en Historia del Arte (Harvard University). Especialista en historia de la fotografía y arte norteamericano. Shirley Carter Burden Professor of Photography en el Departamento de Historia del Arte y la Arquitectura de la Universidad de Harvard y profesor visitante de la École Normale Supérieure, París. Ha publicado *Photography and the Art of Chance* (Harvard University Press, 2015) y *Archive Style: Photographs and Illustrations for U.S. Surveys, 1850-1890* (University of California Press, 2007). Actualmente prepara el libro *Viewed with Suspicion: Photography in Cold War America*.

## Blake Stimson

Doctor en Historia del Arte (Cornell University). Especialista en arte contemporáneo, teoría crítica e historia de la fotografía. Ha sido profesor de Cinema and Technocultural Studies en la University of California, Davis. Sus libros han sido traducidos a diversos idiomas. Es autor de *The Pivot of the World: Photography and Its Nation* (MIT, 2006) y *Citizen Warhol* (Reaktion, 2013) y coeditor de cinco volúmenes: *Conceptual Art: A Critical Anthology* (con Alexander Alberro, MIT, 1999), *Visual Worlds* (con John R. Hall y Lisa Tamaris Becker, Routledge, 2006), *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945* (con Gregory Sholette, Minnesota, 2007), *The Meaning of Photography* (con Robin Kelsey, Clark Art Institute y Yale, 2008) y *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings* (con Alexander Alberro, MIT, 2009). Es profesor en University of Illinois at Chicago.