

**Laura González-Flores (2018). *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!* México: Herder, pp. 276, 244 pp. Reseña de Juliana Robles de la Pava (Escuela Argentina de Fotografía).**



Aventurar un pensamiento especulativo sobre la fotografía no ha sido una de las constantes de los estudios sobre la imagen fotográfica producidos desde Latinoamérica. Este libro de Laura González-Flores, investigadora mexicana del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, permite adentrarse en un conjunto de reflexiones teóricas, históricas, filosóficas y técnicas sobre la fotografía; particularmente aquella producida desde América Latina. Al desplegar una propuesta

teórica y conceptual variopinta, González-Flores se propone considerar a la fotografía “desde varios lentes” (p.13). De este modo, aborda la poética en tanto modo de producción del medio, su estética como mecanismo de comprensión y recepción cultural y su pragmática, en tanto modo de dilucidación de su circulación social. Estos tres aspectos confluyen, según la autora, en la interrogación sobre la condición técnica de la fotografía, aspecto marcadamente solapado en gran cantidad de investigaciones al respecto de la imagen técnica.

En la navegación por un océano de teorías sobre la fotografía, el dispositivo y la técnica –como aquellas formuladas por Roland Barthes, Vilém Flusser, André Rouillé y Jean-Louis Déotte– la autora despliega un amplio espectro de cuestionamientos acerca de los modos de estudiar e interrogar la fotografía desde América Latina y las relaciones entre la política y la estética del medio en

un contexto regional específico. Esta aproximación convierte a este texto en un punto de inflexión fundamental para los estudios sobre fotografía en el marco latinoamericano en la medida en que las líneas de investigación en esta región han estado ampliamente desarrolladas dentro de marcos historicistas en detrimento de aproximaciones teórico-conceptuales que develen perspectivas novedosas para la indagación sobre la fotografía.

Contraria a una apuesta por la crónica, este libro de González-Flores desata incontables nudos problemáticos en relación con una teoría y una filosofía de la fotografía. Al implementar una perspectiva crítica que pone en cuestión las condiciones de posibilidad de la imagen fotográfica, entendida como una “relación inestable entre producción, forma y circulación social” (p.15), la autora da cuenta de la condición diversa y “plurivocal” de estas imágenes técnicas. Desde esta trama compleja, este libro se interesa de modo particular por la noción de “aparato estético” concebida por Jean-Louis Déotte como una mediación situada entre la sensibilidad, el poder y las ideas. Su aproximación desenvuelve también un andamiaje extenso de conceptos y categorías que permiten arrojar luz sobre una condición plural de la fotografía asociada a múltiples soluciones técnicas y temporalidades diversas.

Uno de los intereses centrales del libro se encuentra en determinar la transformación radical de la fotografía analógica en el devenir de la producción digital atravesada por el intercambio de informaciones en el contexto del “semicapitalismo” (p.17). De acuerdo con este objetivo, la autora sostiene que la cuestión referida al cambio técnico, advenido con la fotografía digital, se sustenta en una reiteración perenne del programa fotográfico (p.17). De este modo, indagar sobre las transformaciones de las imágenes técnicas supone no tanto una indagación meramente formalista sino, más bien, la puesta en evidencia de un tránsito cultural, económico, político e histórico.

Estructurado en nueve capítulos este libro de González-Flores vuelve sobre las teorías convencionales al respecto del medio para profundizar luego en interrogantes historiográficos y teóricos con respecto a la fotografía – particularmente la fotografía latinoamericana– que se entremezclan con las preguntas sobre la estética y la política de las imágenes. Al mismo tiempo, sistematiza diferentes modos de concebir la fotografía y propone una mirada

propia sobre la contemporaneidad del cambio tecnológico de este modo de producción de imágenes.

En el primer capítulo un gesto autobiográfico moviliza una indagación al respecto de la escritura de la historia oficial de la fotografía en México y del lugar de la técnica y la experimentación como objeto de interrogación. Así, la autora toma la publicación *El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio* del fotógrafo y maestro mexicano Carlos Jurado para formular las potencialidades desatadas en el cuestionamiento por las imágenes propiamente dichas. Más que como una captura, González-Flores concibe a la fotografía –siguiendo la línea de Jurado– como un proceso creativo que permite ver y hacer aparecer a la imagen (p.26). De este modo, al tomar la noción de “caja mágica” de Jurado, la autora da cuenta del modo en cómo, a lo largo del libro, va a comprender a este tipo de visualidades. Como parte “[...] de una imaginación y aliadas de la sensibilidad estética [...]” (p.27) explicará en este apartado la manera compleja de definir a su objeto como el que “nos fuerza a desperezar nuestra capacidad de ver y sentir” (p.27). Al mismo tiempo, traza la metodología de su análisis al afirmar que “sólo al perder tiempo y al perdernos en las manchas que han aparecido sobre el papel podemos captar su sentido” (p.27).

En un salto que se dirige a la naturaleza del medio fotográfico, el segundo capítulo avanza sobre las consideraciones del aspecto tecnológico de la fotográfica. Al cuestionar la consideración netamente instrumental de dicho aspecto González-Flores afirma la condición ontológica, axiológica y teleológica que este supone con respecto del medio fotográfico. En vez de continuar sosteniendo la relevancia de la función comunicativa y de la referencia a la realidad de la imagen fotográfica, una de las apuestas más interesantes de este libro se encuentra en evidenciar la situación paradójica que hace de la fotografía “un medio altamente tecnologizado que, sin embargo, es comprendido evadiendo la mención de la intervención del factor tecnológico” (p.32). A partir de este núcleo problemático que la autora hace visible, este capítulo indaga sobre los clásicos textos de Roland Barthes, Philippe Dubois, Vilén Flusser y Walter Benjamin con el objeto de exponer el lugar que comporta la tecnología en sus indagaciones sobre el medio fotográfico.

El tercer capítulo desanda el principio ilusionista sobre el que se ha cimentado la fotografía desde sus inicios. Para esto, pone en tela de juicio la idea de perfecta iconicidad como diacrítico fotográfico luego de plantear un itinerario por los epítomes de la historia mundial del medio: Louis Jacques Mandé Daguerre, William Henry Fox Talbot, Gilles-Louis Chrétien, Nadar, Étienne-Jules Marey, Eadweard Muybridge, entre otros. Estos nombres, siempre asociados a filósofos, científicos, artistas e inventores, abonaron a la construcción de una idea de la fotografía como ilusión que con la posmodernidad se vio profundamente afectada. La distinción entre magia e ilusión moderna y la postura conceptual posmoderna implicaría una transformación sustancial de la fotografía en donde la tecnología se redireccionaría hacia los principios dispuesto por el espectáculo y el simulacro.

Al profundizar en los mecanismos posmodernos de la alegoría, la apropiación, la vuelta a la representación y lo transgenérico (p.68) el cuarto capítulo se enfoca en el análisis de la hibridación y transfertilización de los géneros artísticos a fines del siglo XX –aludiendo siempre a relatos históricos sobre el medio. De este modo, la autora pone entre paréntesis los límites de la imagen fotográfica para comprenderla como señalamiento, cita o *performance*. Bajo una mirada inserta en la lógica deconstructiva, el texto destaca la interrupción de la noción de la “verdad” de la foto, comprendiéndola como una “voluntad de creer en la “ficción” representada” solo bajo “una predisposición cultural a concebir un concepto de verdad” (p.80).

En un giro que vuelve de manera específica sobre la producción fotográfica latinoamericana, el quinto capítulo busca dar cuenta del problema historiográfico implicado en los criterios de un relato sobre la fotografía latinoamericana en el siglo XIX. Es así como la autora se propone ofrecer un “mapa de los estudios sobre fotografía en Latinoamérica; conocer su estado de la cuestión; describir sus fallas, huecos o debilidades, y proponer esquemas o marcos conceptuales [...]” (p.92). De esta manera, este capítulo apunta a interrogar la justificación de la fotografía hecha en Latinoamérica desde una perspectiva regional continental que tiene en cuenta los análisis comparativos, la orientación en temas, problemas de estudio y tropos iconográficos.

Al hacer un salto hasta la década del ochenta del siglo XX el sexto capítulo se detiene en el *topos* política/estética advenido con la conformación de un escenario de presentación pública de la fotografía y su inserción en redes exhibidoras. De esta manera, el texto se detiene en el análisis tanto de escenarios como la Bienal de La Habana de 1984 y plataformas como los Coloquios Latinoamericanos de fotografía de 1978 y 1981, así como también de casos de obras particulares como los de Rogelio López Marín “Gory” –fotógrafo cubano– y Fernell Franco –fotógrafo colombiano–. El análisis pormenorizado de estos circuitos y producciones le permite a la autora trazar un recorrido por los debates desatados en el contexto Latinoamericano en relación con la función de lo político en la producción y valoración de las imágenes fotográficas.

Deteniéndose de modo específico en los “quehaceres de la fotografía en la era digital” (p.145), el séptimo capítulo tiene como objeto avanzar en la comprensión práctica y tecnológica del medio fotográfico. Aquí se profundiza en la transición de lo analógico a lo digital y se retoma la diferencia efectiva entre ambas formas de producción de imágenes. El horizonte de cuestionamientos aquí postulados no solo apunta a revisar las funciones históricas atribuidas a la imagen fotográfica –como la icónica y la indexal– sino también a inquirir sobre los vínculos de la fotografía con la comunicación de masas, la red, los archivos y acervos museísticos.

En otro orden de cosas, la concepción de la imagen fotográfica como trama de sentido queda explicitada en el capítulo octavo bajo la formulación de una teoría fotográfica que se detiene en los modos posibles de lectura de una imagen. A propósito, la autora se propone “comprender la imagen como el entrecruzamiento dinámico, fluido y variable de una serie de elementos que se encuentran en posiciones relativas de tiempo y espacio” (p. 172), apelando a la plurivocidad interpretativa que se puede elaborar en función del análisis sobre una fotografía. Asimismo, este capítulo se interroga por la naturaleza de la imagen, sus cualidades –construidas a lo largo de la historia– y sus funciones vinculadas a los modos de la experiencia social (pp. 176-177). Para esto se detiene en algunos conceptos como el de realismo, esencia y mediación al postular una serie de diagramas que grafican perspectivas y retos metodológicos implicados en diferentes concepciones y teorías al respecto del medio. Es por

ejemplo el caso de la concepción de la imagen fotográfica como documento y expresión, así como también de las perspectivas iconográfico-iconológica, las teorías sobre el dispositivo y las apuestas desde las teorías dialógicas y semánticas.

El último capítulo, del cual proviene el nombre del libro, “la fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!” constituye una reflexión al respecto de la situación actual del medio en la cultura contemporánea. Interesada en preguntar por la otredad tecnológica que deviene con la llamada “imagen digital”, “imagen de síntesis” o “posfotografía” (p.214), González-Flores avanza sobre la noción de cambio de época propuesta por Jean-Louis Déotte y propone un cambio de naturaleza de la fotografía digital sustentado en el *metacódigo* como formalización de relaciones ópticas sintetizadas en algoritmos (p. 218). Interesada en otro modo de existencia de la fotografía, la autora comprende a la fotografía digital como gesto en donde no se busca representar sino emular, reiterar y pertenecer.

Para finalizar, es posible advertir que en la diversidad de los tópicos abordados en los diferentes capítulos de este libro se pone de manifiesto la propuesta de la autora de pensar bajo distintos enfoques a las imágenes técnicas. Sus aportes centrales consisten no solo en revisar distintas perspectivas y enfoques teóricos al respecto de la imagen fotográfica sino también en apelar y defender un pensamiento especulativo sobre el medio producido en los márgenes del contexto latinoamericano.