

HACIA UN “NUEVO DISCURSO” DE LO VISUAL: LA IMAGEN DIGITAL APLICADA AL PERIODISMO

Guillermina FRANCO ÁLVAREZ

Universidad Carlos III de Madrid

Resumen: El panorama que queremos reflejar en este artículo es aquel que afecta íntimamente a esa simbiosis entre el medio y la imagen. Pero no el que recoge toda la amplia gama del proceso de producción de los medios de comunicación. Sino, expresamente aquellos que están relacionados con el tratamiento de la imagen y de su nuevo entorno: el digital.

En esta panorámica trataremos de centrarnos en la vertiente histórica del momento de aparición de la imagen en escena y en los elementos que han influido y provocado que el procesado químico tradicional de la fotografía *avance* hacia otra tecnología, la digital, y los efectos de manipulación que actualmente se integran en este proceso.

Palabras Clave: *imagen analógica, imagen digital, fotografía, compaginación gráfica, manipulación digital.*

Abstract: The panorama which we want to reflect in this article is that that intimately affects to that symbiosis between means and the image. But not the one that gathers all ample range of the process of production of mass media. But, specifically those that related to the treatment of the image, and its new surroundings, the digitalis. In this panoramic one we will try to be centered in the historical slope of the moment of appearance of the image in scene and the elements that have influenced and caused that the traditional chemical processing of the photography advances towards another technology, the digitalis, and the manipulation effects that at the moment are integrated in this process.

Keywords: *analogical image, digital image, photography, graphic composition, digital manipulation.*

INTRODUCCIÓN

Es sabido que desde la aparición en 1880 de la primera fotografía reproducida mediante la técnica del *halftone* en el periódico de Nueva York *Daily Herald* con el título “Shantytown”, la fotografía se ha ido adaptando a los tiempos y a los nuevos

cambios tecnológicos desempeñando un importante papel por su doble vertiente informativa y estética de la prensa diaria.

El valor de la fotografía como documento de autenticidad fue valorado por Walter Benjamín (1973) y André Bazin (1966) en textos que son ya clásicos sobre este tema. Pero no en vano fotografías tomadas durante la guerra franco-prusiana en 1870 sirvieron a los policías de Thiers para identificar a los miembros de la Comuna donde posteriormente morirían fusilados. Ante esto, la prensa ganó en autenticidad con la llegada de la fotografía digital y por el momento hoy en día permite a un número cada vez más de lectores acercarse a lo que era la realidad de la calle. Viva imagen la conformaban los documentos gráficos donde se hablaba de ellos.

Acontecimientos como el cine, desbancan en cierta medida a la fotografía de la prensa tradicional, aquéllas imágenes dinámicas no podían competir con las estáticas, pero la audacia de los profesionales de la imagen (los fotógrafos) la hacían posible. Integradas con el recurso de ubicación en página y la aportación estética, la fotografía pasaba a ser un elemento de peso en cualquier publicación impresa.

La incorporación del movimiento de lo que suponía la prensa empezó a tomar partido cuando esta visión de la imagen se acercaba más al planteamiento real. De lo que se trataba pues, es de llegar al lector con la lectura más fiel de la realidad.

Así pues, la fotografía de prensa trata de captar el momento, el instante del acontecimiento. Lo que acontece es que ésta durante muchos años ha ido acompañada de la toma de los acontecimientos más escabrosos, las imágenes de guerra, catástrofes naturales, etc.

La muerte como parte del espectáculo está siempre presente no sólo en las informaciones televisadas sino también en la prensa diaria. A pesar de esto, la fotografía mantiene intacto su poder para subyugar al espectador y retener la atención en contra del carácter fugitivo e inestable de las imágenes televisadas.

¿Qué es, pues, lo que nos ofrece la fotografía? En cualquier segmento donde realicemos nuestra tarea, la imagen fotográfica capta el instante, el interminable momento, pero a la vez escueto. Nos ofrece la visión más excelente del encuentro, del acontecimiento informativo o del retrato familiar. Es ese instante el que da significado al valor del encuentro. El encuentro del personaje con su autor/ra o simplemente ese significado de lo breve pero fiel reflejo de lo que puede ser todo un discurso, de la misma forma que en el caso concreto del texto lo que se convierte en toda una noticia informativa.

En este lado de la captación del instante, del elemento trascendente de la fotografía no podemos dejar aparte el realismo fotográfico. Es esta fase del discurso, especialmente el actual con la renovación de la tecnología digital donde tenemos que ampliar la expresión y metodología realistas. Las imágenes fotográficas suponen (no siempre negativamente como en los casos presentes) impresiones esclavas de la realidad física. Con la tendencia que actualmente existe de oponer la fotografía a la imagen digital, estamos presenciando en realidad la continuación de un viejo debate sobre fotografía.

Este debate se presenta entre dos ciudades limítrofes pero con distintos parentescos. Por un lado, aquellos que acentúan la condición privilegiada de la imagen fotográfica como una analogía mecánica fiable de la realidad, y aquellos que resaltan su carácter ideológico y artificial. La primera posición se sostiene por aquellos medios automáticos por los cuales se produce una fotografía, la segunda la miríada de decisiones, convenciones, códigos, operaciones y contextos que están en juego cuando se hace la fotografía como cuando un observador le da sentido (Synder, 1980: 499).

Este argumento, a menudo enojoso y tedioso sobre algo llamado medio fotográfico, se encuentra en período de reflexión hoy en día en el debate entre la fotografía y la imagen digital.

Estas dos formas contradictorias de entender la fotografía se mantienen. Por un lado, el punto de vista, el realista, se sostiene relacionado (de una forma menos sutil pero más apasionada) con la fotografía; el otro, el que podría llamarse la oposición constructivista, se ha trasladado a lo digital. Así pues, el debate permanece pero desde diferentes posiciones.

Las teorías realistas dan prioridad a los orígenes mecánicos de la imagen fotográfica. Estas teorías argumentan que la disposición mecánica de la cámara fotográfica hace que "los objetivos físicos por sí mismos impriman su imagen por medio de la acción química y óptica de la luz" (Arnheim, 1974: 4). Los fotógrafos son considerados "consustanciales" con los objetos que representan"; "perfectos análogos", "clichés de la realidad", "huellas" o "grabaciones" de los objetos o de las imágenes de los objetos" (Zinder, 1975: 143). Por tanto, lo que se establece es una relación causal de la realidad. Las imágenes fotográficas se producen automáticamente y son pasivas ante la realidad. Esta cualidad de la imagen fotográfica es lo que Barthes (op.cit.) llama su "estar allí". Los realistas argumentan que ésta es la fuente de la fuerza especial de la imagen fotográfica como evidencia.

Sin embargo, ante todas estas teorías hay un elemento claro que consiste en que todas ellas y en especial las teorías realistas van unidas a la diferencia histórica entre

los medios tecnológicos empleados en la fotografía y todos los demás tipos de medios manuales y autográficos de producir imágenes y reproducciones. Esta diferencia tecnológica se ha abstraído –aislado y generalizado– como un principio que puede utilizarse para explicar el significado especial de la imagen fotográfica.

La fotografía desde el momento de su aparición ha estado vinculada a un único y exclusivo uso. Aquel que se encuentra instalado en cualquier aspecto de nuestra vida social (las diferentes aplicaciones en el mundo de la moda y en la fotografía de vigilancia, por ejemplo, o entre el uso surrealista y el uso documentalista de la tecnología). Y todo ello para encontrar su característica unificadora y esencial como “medio”. Tal como señala John Tagg (Tagg, 1988: 60), es más útil pensar en “fotografías” que tienen diferentes “historias” que pensar en un medio singular con una enorme historia singular.

La historia convencional de la fotografía se ha escrito del mismo modo que la historia de la literatura o el arte. Podría entenderse mejor como una historia de textos escritos. A través de esta idea Tagg quiere dar a entender que se comprende mejor como una historia de textos escritos, compartida por Tagg como una serie de textos.

Por ello el uso estético de la imagen en la prensa sería el tercer factor al que hacemos alusión. La contribución estética de la fotografía a la prensa no es una cualidad nada desdeñable. La fotografía ha ido ganando presencia en los medios aportando a la compaginación gráfica del periódico una de las armas con más peso. Las fotografías se presentan en el diseño actual como el escaparate de entrada a la información, es de este modo que podemos considerar cuatro facetas de reconocimiento en el tratamiento fotográfico, tal como lo enuncia Mario R. García. Por un lado, la conveniencia, el impacto, las posibilidades de confección y la calidad de las mismas; yo añadiría otra: la de elemento de representación fundamental del bloque informativo.

Quedan marcadas y casi definidas las cuatro características básicas de la fotografía a las que alude Mario R. García. Pero tenemos que aclarar cuál es el significado fotográfico del elemento de representación fundamental del bloque informativo. Intentaremos explicar las dos vertientes que nos van a ayudar a la comprensión de este término. Por un lado, la fotografía se considera un elemento desde el momento en que plasma esa visión momentánea de un objeto u objetivo de la realidad. Representación, este concepto nos puede llevar a una amplia apertura de significados en los que no nos vamos a centrar, pero sí comentar que la representación está ligada a su cuestión tecnológica y a ese híbrido entre lo semiótico y lo social. Durante 150 años, las imágenes fotográficas han contribuido a entender cómo vemos y pensamos sobre el mundo, sobre nosotros mismos y sobre los demás. Pero no han alcanzado su forma histórica de percepción aisladamente o a través de medios tecnológicos

solamente. Primero, la fotografía estática ha circulado a la larga en una escala global, a través de otros procesos gráficos y técnicos y sobre todo a través de los significados de la palabra impresa. Tal y como John Tag afirma:

Con la introducción de la placa de fotograbado a media tinta en la década de 1880, se relanzó toda la economía de la producción de la imagen... la placa de fotograbado a media tinta al final permitió la reproducción económica e ilimitada de fotografías en libros, revistas y anuncios, y especialmente en periódicos. Se resolvió el problema de imprimir imágenes junto con texto y en respuesta a los hechos que cambian diariamente... La era de las imágenes desechables había empezado (Tagg 1988: 56.)

Este "modelo" de representación ha estado unido al aspecto técnico. De la tecnología electrónica hemos pasado a una tecnología digital. En este proceso de cambio, siempre han estado sujetos a determinados ingredientes, como es la fotomecánica, la tecnología de la impresión, la electrónica y la telegráfica. Esta cantidad de procesos ya existía antes de la aparición de lo que entendemos hoy por imagen digital.

En esta doble vertiente de representación y en la de bloque informativo nos encontramos con el aspecto de ubicación. Se dice que un texto es más o menos importante dependiendo de la ubicación en página que tenga. Superior, inferior, etc. Se habla también de otros elementos que ayudan a esta ubicación. Pero no se sostiene en qué momento es importante el acontecimiento informativo y cuáles son los recursos añadidos para que sirva de escaparate en página. Llegamos pues a una dicotomía: la que enfrenta el texto con la imagen.

Así pues, quién sostiene a quién, ¿la imagen al texto o viceversa? En esta doble parcela la imagen es elemento sostenido y el texto es el sostén. La experiencia en medios me ha demostrado que las pautas de producción de la composición en diarios han ido cambiando. ¿Se podría hablar de evolución? Todo contexto evolutivo va acompañado de un desarrollo. En este caso de la misma forma que se produce un avance social, se puede hablar que casi acompañado, los medios también se han adaptado a este proceso de cambio social. ¿Cuál son los factores de cambio? No hay factores de cambio, sino un análisis de transformación que demanda el lector, público o audiencia. Los nuevos esquemas de compaginación demandan nuevas alternativas, la alternativa de la página lleva acompañada un elemento "nuevo" o mejor yo lo definiría "novedoso". El diseño gráfico. Las tendencias de diseño gráfico, como en cualquier aspecto de otra vertiente de la era actual del "New Design" se encuentran con una evolución o más explícitamente un contexto de desarrollo que define esa tendencia. En este estadio, la fotografía no puede quedar aislada.

Se sabe que el diseño de la prensa actual ha sufrido varias transformaciones. Transformaciones sujetas a una demanda de la audiencia. Pero también transformaciones que se han visto influidas por los cambios tecnológicos y de tendencias en la confección. En esta amalgama de cambios, la fotografía también se ha visto afectada en otros ámbitos. Por un lado, en el aspecto del significado, como señala Barthes (Barthes, 1977: 25), la fotografía está en el centro de un “complejo de mensajes concurrentes”. En un periódico éstos son el texto, el título, el encabezamiento, el diseño e incluso el título del periódico o publicación: una fotografía puede cambiar su significado al pasar de una página de prensa conservadora a una de prensa radical.

Como mencionábamos en párrafos anteriores, es cierto, que el lenguaje visual, donde se apoya la fotografía ha estado sujeto a un sinfín de cuestiones pero algo que ha producido un significado relevante, es la cuestión del manejo de proporciones fotográficas usadas en la prensa escrita. ¿A qué se hace alusión con las proporciones dentro de página? Antes de la llegada de la década de los noventa la prensa española concretamente, usaba unas proporciones fijas en todas sus páginas y secciones. Actualmente, y posteriores a esta década, estas proporciones se han ido modificando, con un tamaño más arbitrario y sujeto a la importancia del acontecimiento informativo.

En la prensa escrita de antes de los noventa, la necesidad de ubicación de la fotografía se limitaba solamente a un espacio. El relleno de ese espacio era el fin que definía la fotografía. Lejos de esto el significado de lo fotográfico para el diagramador carecía de contenido. Con este ingrediente los significados de las imágenes fotográficas en los periódicos y revistas, aunque tienen una relación obvia sobre el texto, también se pueden modular en la medida que sus proporciones adquieran uno u otro tamaño.

En esta lineatura de las proporciones, la fotografía en prensa se ha visto influida por otro procesado que al margen del químico marca las tendencias actuales de estado y forma en los medios. Anterior a los noventa, la fotografía en su espacio de definición y ubicación iba acompañada de un estrato inferior, la dominancia del texto con respecto a la imagen. Actualmente, la imagen marca la pauta, se configura la fotografía con respecto al texto. El elemento dominado pasa a ser dominante. Y todo ello fruto de las nuevas tendencias sociales y tecnológicas.

Pero de manos de esta mudanza tecnológica y esquemática en la ubicación, no debemos olvidar que la imagen fotográfica actual ha sufrido en los últimos años cambios muy relevantes. La presencia de “la imagen digital ha trastocado las tecnologías tradicionales de producción icónica, pues sus formas nacen de una automatización informática de los viejos procedimientos analíticos y estructurales de producción figurativa” (Gubern, 2000: 75).

Por lo tanto, es necesario pensar en la fotografía como en un conjunto de prácticas con diferentes propósitos. Aunque compartan una misma base tecnológica, no llegaremos muy lejos pensando en estas prácticas diferentes solamente en términos tecnológicos. Ahora se necesita además reconocer que la tecnología digital tiene más de una relación con esta variedad de prácticas fotográficas.

Sin embargo, desde hace ya unos años, en los círculos académicos e incluso profesionales se habla de la postfotografía para referirse a estas imágenes digitales formadas por un mosaico de píxeles (el píxel puede ser definido como la unidad más pequeña en la pantalla susceptible de ser apagada o encendida o convertida en diferentes sombras.) Estas imágenes que se imponen cada vez más en la prensa tradicional y están omnipresentes en la prensa on line rebasan el determinismo óptico del fotógrafo tradicional. Esta capacidad pone en entredicho uno de los valores anteriormente expresados: la autenticidad y por tanto credibilidad de la fotografía tradicional. Esta imagen anóptica, como la califica Román Gubern (Gubern, 2000: 82) "puede aparecer disfrazada de imagen óptica e indicial, ocultando al observador su origen constructivista y arbitrario. Es decir, puede convertirse en una imagen mentirosa".

En este discurso del significado, prosigo, sin embargo, en fechas más recientes, en que las imágenes ya tenían sus significados, se consideró inmediatamente que la digitalización de la fotografía química y del vídeo estático podía tener consecuencias para la continuidad del estatus (ya problemático) del fotorreportaje, del periodismo y de la práctica documental. En general el uso de la tecnología digital dentro de la tradición del reportaje y el documental lleva a una preocupación defensiva en lo relativo a autoría e integridad.

En la actualidad de lo fotográfico nos encontramos en el presente con un elemento nuevo: el de la manipulación. Vamos a recordar un poco cómo se entiende el procedimiento en la actualidad de la manipulación de la imagen. Antes de que surgiera la primera imagen analógica producida por el ser humano, sólo se conocía la imagen desprendida de la imaginación del artista. El contenido de esta imagen estaba necesariamente contaminado por su autor, a quien se le podían atribuir errores y aciertos.

La fotografía, resultado de la impresión de la realidad sobre una placa fotosensible, permitió por fin el retrato de personas y de cosas tal cual eran, abrió una ventana al mundo que todos vivían.

Vilém Flusser demostró que la fotografía, precisamente por su naturaleza analógica, es percibida como una "visión del mundo": lo que la imagen representaba en lo inmediato tenía el mismo valor que la realidad, y sólo después podía ser evaluada como una "representación" de la realidad (Flusser, 1985: 74)

En fin, la “verdad” de una fotografía, es relativa, como comentamos anteriormente. Esta sigue siendo siempre producto de la elección del fotógrafo, y por tanto refleja su visión de las cosas.

A lo largo de la historia, la fotografía fue objeto del poder: era adulterada sistemáticamente por aquellos que le temían la fuerza de su valor como testimonio. Sin embargo, estas adulteraciones, más temprano o más tarde, eran desenmascaradas y no conseguían empañar del todo la credibilidad de la foto en sí misma.

Y... ¿cambia algo este planteamiento en la manipulación digital de imágenes?

Para empezar, en lo que es el aspecto técnico no tratado todavía en este artículo, nos dice que la imagen digital es ontológicamente diferente de la fotografía, es decir, tiene otra naturaleza. La imagen fotográfica es analógica, resulta de la impresión de emanaciones luminosas en un material sensible. Esa impresión se transforma en una imagen-matriz, especie de huella o vestigio de ese momento, que allí se registró para siempre en su forma original. Tal es su sentido de huella, de relación de causa y efecto definitiva, que los negativos fotográficos son considerados pruebas en un juicio, a diferencia de cualquier otra imagen.

La imagen digital, por el contrario, es producto de una traducción de las emanaciones luminosas para señales electrónicas que se pueden cambiar electrónicamente, y por esto su manipulación se hace más fácil. La imagen-matriz inmutable ya no existe, ya no hay una impresión indeleble, y la imagen digital, como señala Couchot, pertenece a “un orden virtual nuevo, propio de lo digital, que es la simulación”.

Esto ha llevado a algunos autores a considerar la imagen digital como “falsedad ideológica” que pretende apropiarse “de todo el patrimonio de credibilidad de la fotografía” Milton Guran.¹ Sin embargo, la acusación parece exagerada, y más cuando se conoce el historial de manipulación que, desde su invención, también ha sufrido la fotografía analógica: la intención de dominar, de manipular, está presente sea cual sea la técnica de fotografiado.

Estas manipulaciones han provocado distintas reacciones en la profesión periodística. Cuando el binomio imagen digital-manipulación se ha hecho evidente. La creación, por medios digitales, de una fotografía que era el resultado de una composición de otras dos, le significó al fotógrafo norteamericano Brian Walski ser despedido

1. GURAN, Milton. “Sobre la imagen digital en el periodismo”, Disponible en Internet (10.11.2003): <http://www.fotomundo.com/servicio>

del diario *Los Angeles Times*, para el cual estaba cubriendo la invasión norteamericana en Irak. La foto, publicada en la portada de la edición del 31 de marzo, mostraba a un soldado británico en las afueras de Basora dirigiendo a civiles para refugiarse del fuego del ejército iraquí.

En un editorial, el diario explicó cómo habían sucedido los hechos: "Después de su publicación se notó que varios de los civiles en el fondo de la foto aparecen dos veces. El fotógrafo Brian Walski, que trabajaba para el diario desde el año 1998, fue localizado por teléfono en el sur de Irak, y admitió haber combinado en su computadora elementos de dos fotografías tomadas en distintos momentos para mejorar la composición".²

Al tiempo que publicaba las dos fotos originales y la "trucada", el diario destacaba que "La política de *Los Angeles Times* prohibía la alteración del contenido en fotografías periodísticas" y despedía al periodista.

Este hecho dio como resultado que se entrará en otro debate añadido de lo digital. Lo digital como elemento pertinente de manipulación. Pero esta manipulación es llevada a cabo de manos de *software* como *Adobe Photoshop*, este puede funcionar de una manera muy parecida a una demostración práctica de semiótica fotográfica. Tras un par de horas de utilización, un programa de este tipo abre la posibilidad, al menos en principio, de manipulaciones de posproducción de la representación fotográfica: manipulaciones que de otra forma hubieran sido el resultado de varios meses de aprendizaje en una cámara oscura. El software digital se convierte pues en una herramienta heurística que facilita la comprensión de la representación fotográfica.

Esta práctica postfotográfica, una visión compartida por distintos autores, está cada día más en uso por la mayoría de los procesos de producción en los diarios. Y también por los profesionales de la fotografía. Por lo tanto, hay que alimentar un nuevo esquema de tratamiento, el de manipulación contenida. Esta manipulación contenida no debe alejarse de aquella que permite sólo la perfección de ajustes técnicos, entiéndase por estos el contraste, la luz, el brillo, etc., del último proceso: el de composición.

En este discurso nos encontramos que esta "manipulación" de agencias internacionales, *Associated Press*, *Reuter's* y *France Presse*, sólo esta última utilizaba la expresión "digital photo" en los epígrafes, con la finalidad explícita de alertar al usuario acerca de una posible falta de calidad de la imagen. Actualmente, desde que se ha perfeccionado el proceso, esta regla ha caído en desuso y ya no se sabe cuál es la

2. Conflicto Irak. Disponible en Internet (05.11.2003): <http://www.fotosconflicto.es>.

fotografía y cual es la imagen digital, una información que no debería escatimársele al lector.

También hay que mantenerse alerta ante el proceso de “concentración empresarial de las imágenes”. Como explica Jean-François Mounier, director del departamento fotográfico de la AFP (*Liberation*, 30/11/2001), hace quince años, la transmisión de una fotografía en blanco y negro se demoraba de siete a ocho minutos, y una en colores veinte minutos. Esto significaba que las tres mayores agencias internacionales (AFP, AP y Reuter’s) sólo podían transmitir alrededor de 80 fotos por día, cada una, con lo que dejaban una parte del gran mercado para las agencias menores y para los fotógrafos independientes.

Actualmente, con la tecnología digital, la AFP ofrece cerca de 500 imágenes por día y podría elevar ese número fácilmente a dos mil si esto fuese rentable. Una oferta de ese porte prácticamente no deja ningún espacio para las agencias menores, que tienen un costo operacional y humano muy grande.

Ante todo, la lectura por parte de profesionales que se debe hacer, es que no estropeemos el sentido y las posibilidades de la imagen digital. Es indiscutible que sus avances son de una utilidad inmensa, pueden y deben ser utilizados para democratizar la información—. Antes de cualquier cosa, esta nueva tecnología ha servido para facilitar la oferta de imágenes, abriendo la posibilidad de que una imagen se pueda difundir de manera instantánea en el ámbito planetario, que se la pueda distribuir comercialmente y a un costo mucho menor.

En realidad, la cuestión es más ética que técnica. Lo que está en juego no es el proceso digital, y sí la manera como se puede utilizar.

El resultante final de este “nuevo” discurso visual es que la mayoría de los profesionales y académicos que trabajamos contenidos comunicativos seamos conscientes de que la manipulación de la fotografía siempre ha existido. Como antecedente tenemos la manipulación fotográfica de los originales que antes de la aparición digital se realizaba en los departamentos de maquetación y fotomecánica de los diarios. ¿Cómo?, Pues simplemente obviando aquella parte de la imagen que no era adecuada para el contenido informativo del periódico o de la línea ideológica de la empresa editora. Razón por la cual la imagen periodística lleva sufriendo manipulación desde antes de la aparición de la tecnología digital.

BIBLIOGRAFÍA:

- ALTMAN, R. (1980): "Moving Lips: Cinema as Ventriloquis", *Yale French Studies*.
- ARHEIM, R., "On the Nature of Photography", *Critical Enquiry* num. 1, septiembre, 1974.g
- BARTHES, R. (1977): *The Death of Author*. Londres, Fontana.
- BARTHES, R. (1980): *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós Comunicación.
- BENJAMIN, W. (1973): *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Glasgow, Fontana/Collins.
- FREUND, G. (1986): *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili.
- GUBERN, R. (2000): *El eros electrónico*. Madrid, Taurus.
- SYNDER, J. "Picturing Vision", *Critical Enquiry* num. 6, pp. 499-526, 1980.
- ZINDER, J. Y ALLEN, N. W. "Photography, Vision and Representation", *Critical Enquiry* num. 2, pp. 143 -169, 1975.