

RECONSIDERACIONES SOBRE LA REPRESENTACIÓN FOTOGRAFICA EN LA ERA DIGITAL

Mauricio Pérez Jiménez*
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Un análisis de la fotografía debe comenzar por comprender aquellos elementos fundamentales implicados en su materialización y aprehensión. Necesariamente debe ser así, porque muchos de los aspectos que entran en juego con lo digital tienen sus raíces en los fundamentos del propio dispositivo fotográfico. Partir de ideas establecidas y generalizaciones incuestionables sólo conduce a un debate superficial y simplista. Comenzamos con un análisis crítico de los principios que rigen el dispositivo fotográfico. Entendiendo por éste como el conjunto de elementos de orden operativo y técnico que posibilita la producción y difusión de la imagen fotográfica. A continuación se analizan las teorías sobre el estatuto semiótico de la fotografía y su relación con la idea de verdad en su representación. Posteriormente son analizadas las consecuencias de la incorporación del modelo digital en el régimen de lo fotográfico.

PALABRAS CLAVE: fotografía, analógico, síntesis de imagen, realismo, post fotografía, simulación.

ABSTRACT

«Redefining photography representation in the digital age». An analysis of photography must begin with an understanding of the fundamental elements involved in the materialization and perception of the same. This is essential because many of the aspects that come into play in digital photography are based on the principles of the photographic device itself. If we begin with established ideas and unquestionable generalizations, this will only lead to a superficial and simplistic debate. We begin with a critical analysis of the principles that govern the photographic device. This is understood to be the group of operative and technical elements that enable a photographic image to be produced and distributed. Below is an analysis of the theories for photography semiotics and the relation to the idea of truth in its representation. The consequences of the incorporation of the digital model are then analysed with regard to photography.

KEY WORDS: photography, analogical, image synthesis, realism, post-photography, simulation.



EL DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO

Hablar en estos momentos de los fundamentos de la generación de la imagen fotográfica puede parecer un acto banal, de escasa utilidad. Hay un acuerdo generalizado de cuáles son sus principios y los elementos que entran en juego, pero un análisis riguroso constata que las ideas establecidas son un conjunto de imprecisiones y reduccionismos que desembocan en una concepción excesivamente simplista del medio fotográfico. Esto ha contribuido a presentar unas expectativas con respecto a la imagen fotográfica de imposible cumplimiento. Me estoy refiriendo a la idea, tantas veces debatida y permanentemente presente, dirigida a igualar la realidad con el registro fotográfico; la que nos dice que una fotografía es el fiel registro de la realidad.

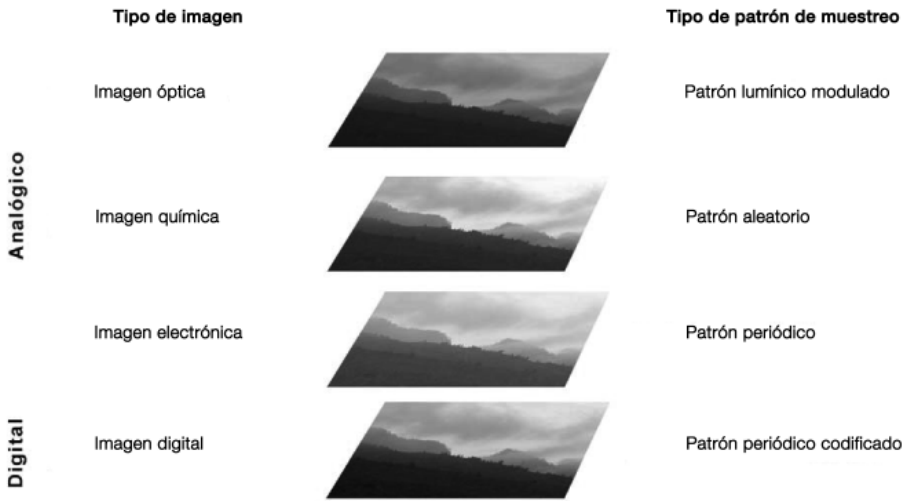
Si tenemos que proponer algo que defina la esencia de la fotografía, que defina la especificidad de la imagen fotográfica, incuestionablemente nos tendremos que referir a los procesos físico-químicos/electrónicos que permiten la grabación o registro de ciertas señales ópticas; es la denominada fotosensibilidad. En palabras de Schaeffer¹, «es una impresión química, el efecto químico de una causalidad física (electromagnética), es decir, un flujo de fotones procedentes de un objeto (ya por emisión, ya por reflexión) que toca la superficie sensible». Es una impresión que se ejecuta a distancia merced a la presencia de un elemento físico intermediario (el flujo fotónico, la luz) entre el *impregnante* (el sujeto que configura la escena) y la impresión causada en la superficie fotosensible. Proceso que se establece bajo el principio de la proyección: la imagen es el resultado de la correlación punto a punto entre el objeto real (el *impregnante*) y la impresión. Este carácter lleva a que se le denomine imagen *improntada*, «ya que son la impronta lumínica de un referente físico»². Aunque ciertamente esto no es más que un ideal, puesto que se suceden una serie de fenómenos físicos que impiden la exacta correlación entre un punto-objeto y un punto-imagen. Estas limitaciones las debemos a la propia naturaleza discontinua de la luz y de la propia realidad física, «la continuidad aparente del mundo no se da para nosotros sino por el hecho, axiomático, de que el grano del espectáculo de este mundo está más allá de la finura perceptiva de nuestra retina»³. A esta cualidad, esencialmente discreta e inabarcable, deben enfrentarse los sistemas de captación, ya sean naturales o artificiales, mediante la estrategia del muestreo. Mediante este proceso se accede a lo real a través de un limitado pero suficiente conjunto de muestras, con las que se construye una representación plausible. Pero para que una fotografía llegue a materializarse son necesarios varios muestreos en función de las sucesivas fases que va adquiriendo la imagen fotográfica (figura 1).

* Profesor Titular del Departamento de Dibujo, Diseño y Estética, Facultad de Bellas Artes. Universidad de La Laguna. C/Camino del hierro, núm. 4, CP 38009, S/C de Tenerife. E-mail: mperjim@ull.es.

¹ Shaaeffe, Jean-Marie (1) *La imagen precaria*, Madrid: Cátedra, 1990, p. 13.

² Torán, Enrique (2) *Tecnología Audiovisual II. Parámetros audiovisuales*, Madrid: Síntesis, 1998, p. 14.

³ Moles, Abraham (3) *La imagen. Comunicación funcional*, México: Trillas, 1991, p. 38.



El muestreo analógico se hace siguiendo una relación de proporcionalidad con el fenómeno de partida.
 El muestreo digital se hace a través de unos valores discretos que son codificados numéricamente.

Figura 1.

Para una mejor apreciación de la esencia del dispositivo fotográfico, debemos tener presente que lo que denominamos actualmente como fotografía es la suma de un conjunto de elementos reunidos para producir la imagen. Elementos que históricamente se sitúan en momentos, en algunos casos, muy anteriores a la aparición de la fotografía, tal como la cámara oscura o los dispositivos ópticos. Es importante resaltar esto porque nos ayudará a considerar algunas cuestiones básicas. La primera es la diferenciación entre imagen óptica y la imagen fotográfica. La imagen óptica es el resultado, tal como comentamos, de la correspondencia punto a punto entre un objeto y su imagen por medio de la presencia de un elemento vector de información, constituido por la luz modulada por la materia del sujeto y modulada por un dispositivo especial. A este dispositivo lo llamamos cámara oscura, y como hemos dicho, es muy anterior a la fotografía. La segunda es el resultado de la impresión efectuada por la luz merced a la sensibilidad espectral de unos elementos dispuestos sobre una superficie (la emulsión química o los dispositivos electrónicos de captación). Ya Barthes (4) señaló esta doble dimensión de la fotografía, al afirmar que «técnicamente, la Fotografía se halla en la encrucijada de dos procedimientos completamente distintos; el uno es de orden químico: es la acción de la luz sobre ciertas sustancias; el otro es de orden físico: es la formación de la imagen a través de un dispositivo óptico»⁴. La distinta naturaleza de ambas impide su exacta su-

⁴ Rolan, Barthes (4) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós, 1990, p. 39.

perposición, es decir, existe un desfase entre la visión de una imagen óptica y una imagen registrada (química o electrónica). La primera la define el conjunto de rayos más activos y aportan más energía luminosa (rayos amarillos y verdes); la segunda la define el conjunto de huellas producidas por los rayos a los que son generalmente más sensibles las emulsiones (azules y violetas) o los dispositivos de captación (cuya sensibilidad espectral en algunos casos es muy débil para el azul-violeta). La investigación en la técnica fotográfica ha dirigido sus esfuerzos en paliar estas diferencias en aras de crear una representación acorde a la visión humana.

Debemos recordar que históricamente la fotografía surge en el momento en que se crea una emulsión fotosensible capaz de registrar y fijar la imagen óptica inicial. «La novedad de la fotografía no es física sino química»⁵. Esta premisa fue la que detentó la llave del descubrimiento, la que permitía dejar patente la imagen fugaz que ofrecía la cámara oscura desde mucho tiempo atrás.

Este breve análisis de la génesis de la imagen fotográfica nos da pie a establecer una serie de consideraciones:

1. La imagen óptica y la fotográfica configuran realidades situadas en planos distintos. La primera, resultante de un muestreo efectuado a partir de la luz reflejada o transmitida por una escena por medio del dispositivo de la cámara oscura; la segunda, por el muestreo efectuado por los componentes fotosensibles a partir de la imagen óptica.
2. La impresión fotográfica es el registro de una señal óptica extraída de una realidad polimorfa, multidimensional. La fotografía como dispositivo sólo tiene acceso a una realidad —la realidad óptica—, que podemos definir como el conjunto de rayos resultantes de la interacción espacio-temporal de la luz ambiental con la materia. De esta manera, una impresión fotográfica es el encuentro contingente entre una superficie fotosensible y la realidad óptica bajo principios de causalidad.
3. Si acordamos que la esencia del dispositivo fotográfico es el registro y la fijación de los rayos de luz (señales visibles) mediante elementos fotosensibles, no es descartable ningún dispositivo a causa de su naturaleza, siempre y cuando cumpla esta función básica.

LA IMAGEN FOTOGRAFICA

En el análisis del hecho fotográfico, además del discurso de la ciencia física que nos explica los principios de la formación y el registro de la imagen fotográfica, necesita de la intervención de otras ciencias que nos ayuden a interpretar lo que el dispositivo nos ofrece: una imagen. Conscientes de su compleja naturaleza, escogemos realizar un acercamiento a través de la semiótica pues contribuye, a la luz

⁵ Soulages, François (5) *Estética de la fotografía*, Buenos Aires: La marca, 2005, p. 92.

del enfoque estructuralista, uno de los intentos más notables para comprender los aspectos relacionados con la imagen como visión, como representación visual que entabla un proceso de comunicación.

El funcionamiento del dispositivo fotográfico⁶ desemboca en la cristalización de una imagen que posee unas cualidades específicas. Su estatuto particular frente a las imágenes ofrecidas por medios anteriores ha suscitado multitud de debates. Dos atributos destacamos por la controversia que han provocado, al tiempo que son clave para el objetivo de nuestro análisis: el carácter analógico, por un lado, y su carácter de impresión, por otro, de la imagen fotográfica.

EL CARÁCTER ANALÓGICO

La analogía de la imagen fotográfica es uno de los aspectos más subrayados al enfrentarnos con una fotografía (con vocación reproductiva/documental, eje esencial de gran parte del fotoperiodismo y de muchos otros usos de la fotografía). Con analogía indicamos el grado de parecido desde los parámetros de nuestra percepción entre una representación icónica y la realidad que ha servido de referencia⁷. Esta cualidad no es exclusiva de la fotografía, aunque es considerada el máximo exponente de ésta. Aunque en este punto, podemos observar la gran discrepancia entre los teóricos: desde las posturas, como la de Pierre Sorlin, que limita la analogía al conjunto de las representaciones provenientes de la fotografía, como la de Gombrich, que encuentra en la analogía una doble dimensión: la especular (espejo), que duplica ciertos aspectos de la realidad visual, y la sintética (mapa), que mediante convenciones simplifican la representación en aras de la comprensión.

El gran debate sobre este concepto está en la consideración de su naturaleza: por un lado, la concepción que distingue su carácter convencional, artificial, por otro, la que destaca su carácter natural, de impresión directa de la realidad.

Hasta la aparición de la fotografía, el único medio de producir la imagen era la realización manual (imagen quirográfica), ésta, más que reproducir fielmente los contornos de un objeto o los detalles de una escena, intentaba ofrecer una representación coherente de ellos, en estos parámetros se define la imagen sintética⁸, «la imagen debía enfocar no el hecho bruto sino la idea»⁹. Su naturaleza, consecuente con la intermediación humana, condensa, ya sea simplificando para mostrar sólo lo

⁶ Evidentemente nos referimos al dispositivo fotográfico estándar y no a otras variantes del dispositivo usadas en fotografía experimental (fotografía sin cámara) o por la ciencia.

⁷ Algunos autores matizan esta idea de analogía concibiéndola de manera algo distinta. Así, la analogía de la imagen parte de su percepción como algo indivisible, algo ininterrumpido como la propia realidad, a diferencia de la lengua, que se presenta como compuesta de un número finito de pequeñas partes. Más que la iconocidad (grado de parecido con lo que representa), es este carácter continuo lo que caracteriza a la analogía de la imagen.

⁸ No debe confundirse con la imagen de síntesis.

⁹ Sorlin, Pierre (16) *Los hijos de Nadar*, Buenos Aires: La marca, 2004, p. 11.



esencial, o reagrupando en una superficie los momentos sucesivos de una acción, y utiliza convenciones simbólicas. La imagen analógica introduce otra forma de reconocimiento e interpretación del mundo. Si la sintética supone la ejecución de todo un saber anterior, de todo lo que uno conocía antes y que utiliza para comprenderla, la imagen analógica se revela al primer vistazo. Ésta es la clave de la reputación de exactitud y de objetividad que ostenta la imagen analógica, su inmediatez «corresponde a un objeto o a un fragmento del universo del cual es huella y, contrariamente a la imagen sintética, no acumula los indicios o las alusiones, no fue fabricada para demostrar algo»¹⁰. Pero esta inmediatez debe entenderse como una relación de analogía (del griego *análogos*, proporcional) con lo representado, es decir, hay una relación de identidad entre los elementos del mundo y su representación en la imagen. Es en este sentido en que Moles (3) se refiere a la fotografía como «una cristalización de lo real», concibiéndola como «un método técnico de comunicación que cristaliza en un documento un fragmento del universo visual con el objeto de trasladarlo a través del tiempo y del espacio, y que proporciona al receptor una experiencia vicaria visual relativa a esta imagen, en otra parte y después con respecto al momento y al lugar en que fue 'tomada'»¹¹.

La proporcionalidad también viene determinada por los recursos técnicos (desde la óptica hasta los elementos de control de la exposición) que el fotógrafo utiliza. La fotografía supone, en realidad, la puesta en funcionamiento de una serie de reglas, ligadas, tanto al dispositivo fotográfico como al fotógrafo, para transformar aspectos perceptivos en marcas en la superficie de la imagen. Este aspecto es otro punto de diferenciación entre ambas concepciones, el carácter global de las reglas fotográficas de transposición difiere con las numerosas decisiones locales de las cuales las imágenes quirográficas dependen. Es como decir que cada detalle de las imágenes sintéticas tiene su punto de vista particular, mientras que en el caso de la fotografía solamente la totalidad comunica un punto de vista.

El mecanismo de creación de analogía es la cámara oscura, ella es la responsable de canalizar y organizar la información lumínica procedente de la escena bajo unos determinados parámetros (visión monofocal, inmovilidad del punto de observación). Más allá de cuestionar el modo de operar de este objeto técnico, pues como ya hemos indicado, su funcionamiento básico se hace en conformidad con las leyes de la naturaleza, la clave del debate está en desvelar hasta qué punto son arbitrarios o naturales estos parámetros. Si bien, es cierto que encontramos un paralelismo entre la visión fisiológica y el dispositivo, lo cual nos llevaría a pensar rotundamente que estos parámetros no dependen de una convención fijada por los hombres, tal y como Barthes concebía a la fotografía. Para él, la reducción que significa pasar del objeto a su imagen, tal y como hemos analizado en los procesos de muestreo, no llega a categoría de transformación dado que «no hace ninguna falta segmentar lo real en unidades y construir estas unidades en signos sustancialmente

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Moles (3), p. 179.



Figura 2. Principio de referencia a la realidad.

diferentes al objeto que permiten leer: entre el objeto y su imagen no es en absoluto necesario disponer de un ‘relevo’, es decir, de un código»¹². También, no es menos cierto que la forma de operar de la cámara oscura entronca con el modelo geométrico de la perspectiva central, convención a través de la cual es posible ofrecer una ilusión óptica de profundidad y relieve. Aunque, de cualquier manera, tal como nos recuerda Torán¹³ (2), «la analogía de la imagen improntada no se establece con el objeto real —no tendría sentido el comparar unas manchas en un soporte bidimensional con un objeto real normalmente tridimensional—, sino la pauta retiniana que estimula la contemplación de la fotografía con la pauta retiniana del objeto real. La analogía es entre entidades de la misma especie: los estímulos en la retina».

EL CARÁCTER DE IMPRESIÓN

«La imagen fotográfica, como resultante de su dispositivo, es una impresión química»¹⁴. Como impresión, la imagen fotográfica depende en su génesis de un proceso puramente físico-químico o electrónico/digital. La génesis automática del proceso de impresión de la huella lumínica conduce, del mismo modo que con la cámara, a pensar que el resultado obtenido es un registro natural del mundo sobre la superficie fotosensible (figura 2). Esto ha contribuido al debate sobre el estatuto semiótico de la fotografía. A grandes rasgos tres posiciones¹⁵ han dado explicación al problema teniendo como eje central la cuestión del realismo y del valor documental de la imagen fotográfica.

En primer lugar encontramos la posición que ve en la *fotografía una reproducción mimética de lo real*—la fotografía como espejo de lo real—. La fotografía es la imitación más perfecta de la realidad, es una reproducción no mediatizada capaz de facilitar la aprehensión directa de las cosas. Esta capacidad mimética deriva de su

¹² Barthes, Roland (7) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós, 1986, p. 13.

¹³ Torán (2), p. 14.

¹⁴ Schaeffer (1), p. 13.

¹⁵ Dubois (8), pp. 37-38.



propia naturaleza técnica, de su procedimiento mecánico, que permite obtener una imagen de forma «automática», «objetiva», casi «natural» (según las únicas leyes de la óptica y de la química/electrónica) sin que intervenga directamente la mano del fotógrafo. Desde este punto de vista se opone siempre a la obra de arte, producto del trabajo, del genio y del talento manual del artista. Esta visión fue la que imperó desde que nació la fotografía, con Baudelaire como mayor adalid, y se articulaba en base de establecer una oposición entre obra de arte —creación imaginaria que tiene su propio fin en sí— y la fotografía —instrumento fiel de reproducción de lo real—, como el medio mimético por antonomasia —es un icono en términos semióticos—. De alguna manera esta tesis se mantiene en mayor o menor medida en el subconsciente de la mayoría de la gente.

A esta idea se oponen una serie de teóricos por entender que la fotografía constituye eminentemente una codificación, realizada a todos los niveles: técnico, cultural, sociológico, estético, etc. Sus fundamentos están basados en la incapacidad que tiene la fotografía para dar cuenta de toda la riqueza que nos ofrece la propia realidad. Desde un punto de vista filosófico, este problema, en cierta manera, había sido acometido por Kant, distinguiendo entre la cosa en sí, el nómeno y el objeto transcendental por un lado, y por el otro, *el* fenómeno. Para él el hombre sólo tiene acceso a los fenómenos y es incapaz de conocer los primeros. Soulages¹⁶ (5) correlaciona este pensamiento cuestionando si la fotografía siempre es fotografía de *un* fenómeno y no de *la* cosa en sí. En su análisis distingue las numerosas rupturas y metamorfosis entre la cosa en sí y la foto recibida fenoménicamente por un sujeto particular:

1. Ruptura y metamorfosis totales entre la cosa en sí y el fenómeno particular recibido potencialmente por una cámara fotográfica particular. De la cosa en sí, una cámara particular sólo capta potencialmente uno de los fenómenos posibles: frente a una infinidad de representaciones fenoménicas posibles, la cámara sólo conserva una. Este fenómeno, en cuanto a su apariencia, pero no a su esencia, está más cerca del fenómeno visto por un hombre particular que de la cosa en sí.
2. Ruptura y metamorfosis totales entre el fenómeno particular recibido potencialmente por una cámara y un negativo particular posible: frente a una infinidad posible de negativos, sólo se realiza uno.
3. Ruptura y metamorfosis totales entre el negativo posible y una de las fotos posibles. Una vez más, frente a una infinidad de posibilidades, sólo una es conservada y se realiza.
4. Ruptura y metamorfosis totales entre la cosa en sí de la foto y el fenómeno fotográfico recibido por un sujeto histórico particular.

Concluye diciendo «que todas estas rupturas y metamorfosis, a veces radicales y otras relativas, prueba a las claras que una foto recibida por un sujeto particular,

¹⁶ Soulages (5), p. 105.

en su ser y en su aparecer, es ontológica y fenoménicamente absolutamente distinta de la cosa en sí. Hay no sólo ruptura y metamorfosis sino también una serie de selecciones durante las cuales se realiza un posible entre una infinidad de otros. Una foto recibida por un sujeto particular, por consiguiente, es la combinación improbable de rupturas, metamorfosis y selecciones que dependen de una contingencia radical. Por eso el objeto por fotografiar O es incognoscible, al igual que el objeto trascendental (= x)».

Así, llegados a este punto, podemos afirmar que si bien la fotografía es capaz de ofrecer un grado de ilusión representativa (analogía) superior a cualquier método manual, no deja de ser un medio convencional de representar la realidad, que conlleva unos factores de distorsión frente a la propia realidad. Así lo ha manifestado Arnheim (9) desde la perspectiva de la psicología de la percepción y posteriormente autores como Gubern (10) y Ramírez (11).

Estos factores o convenciones podemos enumerarlos de la siguiente manera:

1. Se elimina cualquier información no susceptible de convertirse en términos ópticos, eliminándose por tanto todos los estímulos sensoriales no ópticos (sonoros, táctiles, gustativos u olfativos).
2. El mundo tridimensional se reduce a una representación bidimensional, de modo que la fotografía es el resultado de la captación, a través de un sistema monofocal a modo de ojo único, de las informaciones lumínicas conformadoras de la imagen. De esta forma, se relaciona con las convenciones de la perspectiva, a través de las cuales será posible ofrecer una ilusión óptica de profundidad y de relieve. Numerosos autores han insistido sobre la condición de la cámara oscura, observan que no es neutra ni inocente, sino que la concepción del espacio que implica su utilización es convencional y está guiada por los principios de la perspectiva renacentista.
3. El encuadre significa una delimitación transversal del espacio, pues es el resultado de la elección de una porción de éste para ser mostrado; esto conlleva la eliminación definitiva en la representación de todo lo que queda más allá de los límites del encuadre.
4. La influencia de la luz y de sus requerimientos son determinantes en la representación. Frente a la luz, la fotografía posee unas cualidades que difieren del ojo humano. Aunque el ojo tiene capacidad de acomodación a las condiciones lumínicas de una escena, a diferencia de la fotografía que tiene limitado el rango dinámico, es incapaz de acumular su exposición con el fin de ver en condiciones de muy baja luminosidad. La fotografía, en cambio, puede alargar el tiempo de exposición en conjunción con otros parámetros para adecuarlo a las condiciones y así obtener una imagen. Estas y otras características con respecto a la luz son origen de soluciones altamente convencionalizadas en la representación fotográfica.
5. En la fotografía en blanco y negro, se eliminan o alteran los valores cromáticos del mundo mediante la traducción a grises del color y, en la fotografía en color, debido tanto a las distorsiones cromáticas inherentes a los propios sistemas de color, como a las variaciones introducidas involuntariamente durante las



fases de creación de la imagen (las aberraciones de las lentes, el procesado, la conservación del material sensible, el equilibrio de blancos, etc.)

6. Estructuralmente, la imagen fotográfica es un conjunto de agregados de plata distribuidos sobre una superficie. Esta estructura discontinua y granular tiene que vincularse con el poder de resolución del ojo humano, de modo que la presencia de grano en la imagen tiende a inclinar a ésta del lado de la representación, mientras que su disminución refuerza su ilusionismo realista.
7. La fotografía cuenta con cierta relatividad en la escala de representación del mundo. Un objeto, ya sea grande o de dimensiones diminutas, puede tener en la representación fotográfica cualquier tamaño.

En consecuencia, la imagen fotográfica es analizada como *una interpretación-transformación de lo real*, como una creación arbitraria, cultural, ideológica y perceptualmente codificada. De esta manera, el dispositivo fotográfico «no es un agente reproductor neutro sino una máquina que produce efectos deliberados. Es, lo mismo que la lengua, un asunto de convención y un instrumento de análisis y de interpretación de lo real»¹⁷. La foto es un conjunto de códigos, un símbolo, en términos semióticos.

La tercera posición concibe a la fotografía como una *huella de la realidad*, un index, en términos semióticos. Esto significa dotar a la imagen de un valor que viene determinado por el referente y su proceso de registro, en un acto que le da sentido pues implica un corte, un punto de vista o de mirada en la imagen. Su estatuto pasa por comprender el principio que la determina. Es una huella luminosa regida por las leyes de la física y de la química. En cierta manera se encuentra emparentada con la categoría de signos entre los que se encuentra también el humo (indicio de un fuego), la sombra (indicio de una presencia), la cicatriz (marca de una herida), la huella de una pisada, etc. Este tipo de signos se caracterizan por estar determinados por su objeto y de mantener con él una relación de conexión física (impresión). Según Sonesson¹⁸, este carácter *indicial* se debe a una contigüidad de tipo especial: la abrasión, «es decir, la relación indexical particular resultante del hecho de que el objeto que ha de convertirse más tarde en el referente ha estado, en un momento anterior en el tiempo, en contacto con lo que vendrá más adelante a convertirse en el plano de expresión del signo, para separarse después de ese, dejando en su superficie un rastro visible, aunque tal vez discreto, del acontecimiento». De este modo la fotografía sólo puede ser considerada como una impresión directa y evidente de los fotones que provienen de la reflexión o emisión de los rayos de luz que iluminan los objetos representados, y solamente como una impresión indirecta y abstracta de los objetos mismos. Este aspecto introduce en cierta forma una paradoja: permite fundamentar el hecho fotográfico pero no sirve para definir la fotografía. La *indi-*

¹⁷ Dubois (8), pp. 37-38.

¹⁸ Sonesson, Göran (12) «La fotografía entre el dibujo y a virtualidad», en <http://filserver.arthist.lu.se/kultsem/pdf/Posfotografia.pdf>, 2009, p. 15. (acceso diciembre 10, 2010).

cialidad es una cuestión que relaciona a los fotones con el material fotosensible y no a los objetos con la imagen. Implícitamente Dubois ya lo expresa cuando considera al fotograma¹⁹ como el caso más característico, práctica minoritaria muy alejada de la fotografía prototípica en la que se puede reconocer la realidad representada.

Así, una definición esencial de la fotografía como una huella luminosa no implica que la imagen obtenida se asemeje al objeto del cual constituye la huella. La mimesis y la codificación perceptual que la cámara introduce no constituyen sus principios. Su intervención pasa a un segundo plano.

Este principio de huella sólo marcará un momento en el conjunto del proceso fotográfico. Hay que tener presente que antes y después de ese momento crucial, donde se produce ese registro «natural» del mundo sobre la superficie fotosensible, encontramos gestos absolutamente culturales, codificados, que dependen por completo de opciones y decisiones humanas: desde la elección del tema, del tipo de aparato, la sensibilidad y cualidad de la película/captador de imagen, del tiempo de exposición, del ángulo de visión, etc., y todo aquello que prepara y culmina en la decisión última del disparo; pasando por todas aquellas elecciones que se repiten en el momento del procesado y obtención de la copia; hasta que la fotografía entra en los circuitos de difusión, siempre codificados y culturales —prensa, moda, arte, ciencia, familia, justicia, etc.—. «Es por tanto sólo *entre* dos series de códigos, únicamente durante el instante de la exposición propiamente dicha, que la foto puede ser considerada como un puro acto-huella. Es solamente ahí, *pero ahí solamente*, donde el hombre no interviene y no puede intervenir so pena de cambiar el carácter fundamental de la fotografía»²⁰.

En este punto es posible afirmar que la fotografía debe ser considerada esencialmente un icono, antes de que puedan ser descubiertas sus características *indiciales*. Estas características pertenecen a los pensamientos secundarios y de las circunstancias peculiares, pues una fotografía no necesita ser concebida de manera *indicial* para poder captar su significado. Ésta continuará mostrándonos su significado aun cuando no estemos seguros de si estamos ante una fotografía.

La historia de la famosa imagen ilustra cómo la fotografía es incapaz de mostrar la verdad en términos absolutos, capaz de generar ficciones directamente enfrentadas con la propia realidad. En 1993, el fotógrafo Kevin Carter viajó a una aldea de Sudán para denunciar la hambruna y la guerra e inmortalizó la imagen de una niña desnutrida postrada en el suelo, algo más atrás, un buitre que acorde a su condición espera pacientemente el desenlace (figura 3). Pocos días después *The New York Times* la publicó, generando en la opinión un efecto imprevisto para él. Esa foto que pretendía ser el rostro del hambre en África se convirtió en el centro de un debate sobre el papel del fotógrafo ante la realidad que retrata. La opinión pública se volvió contra él por no haber hecho nada para salvar a la pequeña, llegando a acusarle de ser el auténtico carroñero de la foto. Un año después Carter, al que le

¹⁹ Técnica fotográfica que no utiliza la cámara.

²⁰ Dubois (8), p. 49.





Figuras 3 y 4. ¿Por qué Kevin Carter no ayudó a la niña a escapar del buitres?, la paradoja semiótica.

concedieron el premio Pulitzer por esta fotografía, se suicidaba. Lo que para él había sido una instantánea realizada en el momento antes de irse de la aldea de un niño desnutrido tendido en la arena justo en el mismo plano que un buitres, dos símbolos poderosos que representaban la mejor metáfora *de lo que sucedía en aquel lugar en aquel instante, para el público demostraba la carencia de principios de un fotógrafo que sólo buscaba el éxito*. Pero Kong Nyong no era una niña sino un niño y no cayó en las garras del buitres ni murió de hambre, sobrevivió 14 años hasta que unas fiebres acabaron con su vida. Su padre (figura 4) así lo atestigua²¹.

La fotografía aun con todas sus cualidades derivadas de su carácter de impresión es incapaz de aprehender las distintas facetas de la realidad, es incapaz de ocupar el lugar del referente, sólo tiene acceso a su manifestación visual. Ello le confiere cierto grado de atestiguamiento de una realidad pero no la de transmitir su sentido. De ahí, que sólo nos ofrezca una verdad a medias, la fractura que se produce cuando desconectamos la imagen de la escena real en el momento de realizar la fotografía no permite otra posibilidad. Al mismo tiempo, la ineludible presencia humana, sea ésta evidente o no, incorpora, intencionalmente o no, cierto grado de arbitrariedad, de parcialidad en la propia fotografía. Esta condición lleva a autores a afirmar que «toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera [pues] en contra de lo que nos han inculcado la fotografía miente siempre»²². Si esto es así, cabe cuestionarse por qué ha suscitado tanta polémica la conversión digital de la imagen fotográfica, presentándola como el fin de la fotografía.

²¹ Rojas, Antonio y Núñez, Luis (13) «La historia no contada de la fotografía que ganó el Pulitzer», <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/02/18/comunicacion/1298054483.html> (acceso marzo 20, 2012).

²² Fontcuberta, Joan (14) *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona: Gustavo Gili, 1997, p. 15.



Figuras 5 y 6. La historia de dos ficciones.

Para arrojar algo de luz sobre este asunto, debemos considerar que la fotografía históricamente se la ha presentado como una tecnología al servicio de la verdad, ejercía una «función de mecanismo ortopédico de la conciencia moderna». A pesar de las certezas presentadas por los especialistas, se imponía una ética de la visión: la cámara era presentada como la notaria de la realidad, toda fotografía era una evidencia. Así, se convertía en un asunto que atendía exclusivamente a las creencias y a las convenciones culturales. Pero le debemos a la tecnología digital la ruptura de esta situación, al poner en evidencia que la manipulación es consustancial al proceso de toda imagen fotográfica. De ahí, que muchos autores constataran la muerte de la fotografía, y el nacimiento de la era postfotográfica²³.

La imagen de la izquierda (figura 5), titulada *El beso de Doisneau* (1950), se considera como la fotografía más vendida de la historia, con aproximadamente 410.000 copias. Esto fue debido a la intrigante historia con la que fue descrita durante muchos años: se contaba cómo esta fotografía había sido tomada fortuitamente por Robert Doisneau mientras se encontraba sentado tomándose un café con su Rolleiflex en la mano. El fotógrafo le llamó la atención un escena que acertó a encuadrar con su cámara entre la masa de gente que caminaba frente a él y quedó grabada la hermosa imagen de una pareja de enamorados besándose apasionadamente mientras caminaban en medio de la multitud. Ésta fue la historia que se conoció durante muchos años, hasta 1992, cuando dos impostores se hicieron pasar por los protagonistas de esta foto. Doisneau enojado por esas falsas declaraciones, reveló la historia original, aclarando aquella leyenda. La fotografía no había sido tomada al azar, se trataba de dos actores a los que pidió que posaran. La imagen de la derecha (figura 6), el «*turista*» fue un fenómeno en la red. Poco después del 11S, una imagen apareció en Internet, extraída supuestamente de una cámara encontrada en los

²³ Fontcuberta, Joan (15) *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p. 10.

escombros del World Trade Center. La imagen mostraba a un hombre, vestido con un gorro de lana, chaquetón y la mochila, de pie sobre la plataforma de observación del Centro. Debajo de él un avión puede ser visto en pleno vuelo hacia el edificio. Debido a su cercanía y baja altura, parece evidente que va a chocar con la torre. La imagen pretendía ser una instantánea justo en el momento de los atentados en el World Trade Center. La primera persona que afirmó ser el turista fue el empresario brasileño José Roberto Penteadó. Cuando Penteadó comenzó a llamar la atención de los medios de comunicación, incluída una oferta para estar en un comercial de Volkswagen, un hombre de nacionalidad húngara de 25 años de edad llamado Péter Guzli se presentó como el turista real. Guzli, que inicialmente no quiso revelar su identidad, tomó la foto el 28 de noviembre de 1997 y fue también responsable de la edición inicial. El montaje fue realizado para unos amigos, no siendo consciente de la trascendencia que adquiriría a través de Internet. Proporcionó la foto original sin distorsiones y otras fotos de la misma serie como prueba para un periódico húngaro. Más tarde, el Wired News examinó las pruebas y confirmó que Guzli era el turista real.

EL RÉGIMEN DIGITAL

Lo digital, *a priori*, no señala a los sistemas simbólicos producidos con la imagen, sino a una manera de tratar la imagen con el fin de habilitarla para establecer la comunicación en un régimen o contexto determinado (el tratamiento informático). Si pensamos detenidamente este fenómeno concluiremos que esencialmente consiste en una metacodificación de la representación (figura 7). Es decir, a las codificaciones impuestas en el momento de organizar cierta cantidad de signos para producir una representación, se añade otra, que se desarrolla en un plano distinto. La cualidad esencialmente técnica de esta codificación hace que asuma el papel de soporte. Al igual que una fotografía o un dibujo utilizan un soporte físico —el papel—, en él se inscriben las señales analógicas —modulaciones continuas de manchas— que hacen posible la propia existencia de la imagen. El hecho de que una misma imagen —una fotografía— pueda tener una vida física sobre un soporte analógico y otra sobre soporte digital nos conduce a pensar erróneamente que la metacodificación a que se somete en el momento de la migración de un soporte a otro es neutra.

El cambio en el paradigma tecnológico supuso para la fotografía un momento de encrucijada, durante cierto tiempo se pensó que la incorporación de los procesos digitales significaban una ruptura, quedando cualquier imagen, aun siendo el resultado de un registro, fuera de los límites de lo fotográfico. Ésta fue la postura mantenida por parte de muchos teóricos hasta hace poco. Pero la convivencia entre fotografía argéntica y la fotografía digital ha dado paso, de la mano de los sucesivos progresos, a una transición que ha concluído en que esta última ha asumido las antiguas aplicaciones de la fotografía tradicional. De este modo, queda como un nuevo hito en la evolución tecnológica del medio fotográfico y cabe preguntarse si, desde este punto de vista, la fotografía digital ha supuesto una mayor ruptura que la que supuso la fotografía argéntica con respecto al daguerrotipo. Se constata que



Figura 7. Metacodificación.

los «valores de registro, de verdad, de memoria, de archivo, de identidad, de fragmentación, etc., que habían apuntalado ideológicamente la fotografía en el siglo xx son trasladados a la fotografía digital»²⁴.

Pero lo digital abre nuevas fronteras a la imagen, ya que a ésta no podemos reducirla exclusivamente a su visibilidad; es deudora de procesos que la producen y los pensamientos que la respaldan, y es aquí donde se confirma un cambio de naturaleza, que claramente se orienta hacia lo virtual. Y como afirma Fontcuberta²⁵, es lógico que sea así:

Cada sociedad necesita de una imagen a su semejanza. La fotografía argéntica aporta la imagen de la sociedad industrial y funciona con los mismos protocolos que el resto de la producción que tenía lugar en su seno. La materialidad de la fotografía argéntica atañe al universo de la química, al desarrollo del acero y del ferrocarril, al maquinismo y a la expansión colonial incentivada por la economía capitalista. En cambio, la fotografía digital es consecuencia de una economía que privilegia la información como mercancía, los capitales opacos y las transacciones telemáticas invisibles. Tiene como material el lenguaje, los códigos y los algoritmos; comparte la sustancia del texto o del sonido y puede existir en sus mismas redes de difusión. Responde a un mundo acelerado, a la supremacía de la velocidad vertiginosa y a los requerimientos de la inmediatez y globalidad.

²⁴ Véase Mitchell, William J. (16) *The reconfigured eye: Visual Truth in the post-photographic era*, Massachusetts: MIT, 1992.

²⁵ Fontcuberta (15), p. 12.



LA INMATERIALIDAD

Cuando Sonesson²⁶ (12) afirma que, considerada como imagen, la imagen informática tiene algo de paradoja: su superficie no es fácil de encontrar, nos está señalando una de sus especificidades más particulares. Lo digital, tal como el mensaje lingüístico o la imagen electrónica de vídeo, sólo se manifiestan en un determinado instante, de manera fugaz y localizada. Esto obedece al orden inmaterial, por la carencia de una realidad material a base de agregados de átomos, y su naturaleza virtual compuesta exclusivamente por unidades de información en forma de señales que carecen de todo isomorfismo con la imagen que representan (figura 7). Esta especial configuración es la responsable de la versatilidad del soporte, de ahí su consideración como metamedio, al admitir en su seno mensajes situados tanto en el tiempo como en el espacio. De esta manera, encontramos que la fotografía, que antaño ocupaba un lugar, ahora vemos que el soporte no es imprescindible para que la imagen se manifieste, «la foto digital es una imagen sin lugar y sin origen, desterritorializada, no tiene lugar porque está en todas partes»²⁷. En relación con esta característica, encontramos otra; la inaccesibilidad al sistema perceptivo humano: «como siempre, el signo existe sólo cuando se percibe. No obstante en el caso de la imagen informática, ésta ni siquiera permanece esperando en alguna parte en un formato perceptible. Como cualquier otro genio de botella, debe invocarse cada vez que se quiere percibir»²⁸. Esta peculiaridad, iniciada por la imagen electrónica, marca una ruptura con los medios anteriores. Es necesario la incorporación de unos agentes transductores capaces de convertir unas señales eléctricas en magnitudes ópticas para hacer posible su aprehensión. Los distintos avances en los dispositivos de salida han permitido lo que Walter Bruno²⁹ (17) llamó la trans-medialidad total, la transferencia de los datos digitales a dispositivos que pueden materializarlos en casi cualquier tipo de soporte: papel, vídeo, tela, film, etc. Pero, quizás, el mayor efecto que produce lo digital en la imagen fotográfica es la alteración del contrato visual implícito que encontramos durante su producción. A diferencia de la digital, la foto argéntica era retocable solamente recurriendo a una intervención externa, intrusa a su funcionamiento técnico, mediante materiales y herramientas prestadas de otros medios (tintas, aerógrafo, tijeras, etc.). En cambio, ahora es posible que la fotografía la consideremos siempre retocada porque forzosamente necesita de un programa de procesado para poderse visualizar. Aunque esta afirmación es cuestionable, al constatar que lo que hoy se hace a la luz del monitor, en la fotografía argéntica se hace en la intimidad del cuarto oscuro. Es cierto que el ordenador ha igualado, y en ocasiones relegado, en importancia a la propia cámara fotográfica.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Sonesson (12), p. 24.

²⁸ Sonesson (12), p. 25.

²⁹ Bruno, Walter (17) «Necrológica por la civilización de las imágenes» en: *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, 1990.

Pero el aspecto que más caracteriza a lo digital es la carencia de proporcionalidad con las magnitudes reales. En palabras de Claude Cadoz³⁰ (18), la discretización es un proceso por el cual magnitudes infinitas consecutivas, que pueden estar infinitamente cerca unas de otras, son sustituidas por un número finito de valores que sólo pueden ser tomados en un número finito de posibilidades. Es decir, se realiza un muestreo por el cual todos los elementos constituyentes de una determinada representación son reconocidos, separados y codificados. A diferencia de las imágenes técnicas precedentes ya no subsiste ninguna contigüidad con lo real, puesto que todo atributo de la imagen es función de un valor numérico. El resultado es una señal fácilmente copiable, conservable y transmisible sin que sufra degradación alguna. Pero esta discretización en el proceso de representación tiene una contrapartida: el número de elementos discretos por los que todo debe pasar es limitado, finito. Esto es otro motivo de ruptura de la contigüidad con la realidad, pues el sistema digital niega los valores intermedios entre las unidades, sobreentendiendo así siempre un pequeño «salto» entre valores contiguos.

Este análisis prescinde de las formas quirográficas, es decir, de aquellas hechas a partir del gesto y la expresión manual tanto en el soporte tradicional como en el digital. Nuestra atención queda centrada pues en el campo de las imágenes puramente representativas que aspiran al mayor grado de analogía «realista». Desde este punto de vista encontramos que la representación con el medio digital permite metodologías diversas. Desde las conocidas técnicas de digitalización de imágenes previas o la generación de nuevas a partir de modelos geométricos, hasta las menos conocidas que combinan ambas a través de procedimientos como la de campo de luz. Éste esencialmente consiste en la adquisición cuatridimensional de la luz de una escena y a partir de esa información, y gracias al procesado informático, es posible generar nuevas vistas, enfocar las fotografías después de ser tomadas, incluir elementos en la imagen que no estaban inicialmente presentes en la escena, etc., en la figura 8 se muestra el proceso de captura del grupo escultórico «La noche» de Miguel Ángel³¹ a través de esta técnica.

Cada vez es más evidente que una parte del dominio específico del medio digital lo configura un territorio en el que la recodificación y la simulación se presentan como vías para obtener nuevas representaciones. Realidad virtual, síntesis de imagen,... toman a la fotografía como punto de partida, quedando quizás justificada lo que muchos autores han denominado genéricamente como postfotografía.

La fotografía digital, a *priori*, puede considerarse una mera transmutación o recodificación de señales. De un formato óptico-químico —cuando la imagen ha sido captada por métodos tradicionales— o electrónico, se traduce a un formato discreto-matemático. Nada debe suponer, tal como antes apuntábamos, una ruptura representacional entre la imagen analógica y la digital. Todos los signos involucrados

³⁰ Cadoz, Claude (18) *Las realidades virtuales*, Madrid: Debate, 1995, pp. 83-84.

³¹ Levoy, Marc y Shade, Jonathan (19) «A light field of Michelangelo's statue of Night», <http://graphics.stanford.edu/projects/mich/lightfield-of-night>, (acceso marzo 20, 2012).





Figura 8. Campo de luz y proceso de captura del grupo escultórico «La noche» de Miguel Ángel.

en la representación no han sufrido cambio alguno. Pero el problema de transferir una imagen fotográfica de un soporte a otro es que se produce una sutil ruptura que provoca una serie de «posibilidades en potencia» directamente derivadas de la metacodificación a que es sometida la sustancia visual. La ruptura de continuidad que significa la discretización de la imagen implica la completa manipulabilidad. La apertura sin límites de la imagen digitalizada y la concepción del software de tratamiento de la imagen ideado para facilitar el cambio, la alteración y la recombinación de elementos (figura 6). Esto conduce al cuestionamiento de algunos de los aspectos que han caracterizado al medio fotográfico desde su invención. Efectivamente, ya no podremos enfrentarnos a una fotografía con la ingenuidad de antaño o, como dice Martin Lister³² (20), «no es posible mantener la creencia en un vínculo significativo entre la apariencia del mundo y la configuración concreta de una imagen material». En cierta manera, puede considerarse un episodio más del viejo debate entre fotografía y realidad: «entre aquellos que han acentuado la condición privilegiada de la imagen fotográfica como una analogía mecánica fiable de la realidad, y aquellos que han resaltado su carácter ideológico y artificial. La primera posición enfatiza los medios automáticos por los cuales se produce una fotografía; la segunda, la gran cantidad de decisiones, convenciones, códigos, operaciones y contextos que están en juego tanto cuando se hace fotografía como cuando un observador le da sentido»³³. El debate lejos de cerrarse se reaviva gracias a nuevos planteamientos introducidos por las posibilidades del soporte digital. Se alzan posturas con argumentos divergentes: algunos para denunciar la pérdida de la fuerza documental del medio fotográfico proponiendo acciones (códigos éticos) encaminadas a evitar la pérdida de lo que para

³² Lister, Martin (20) *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona: Paidós, 1997, p. 16.

³³ *Ibid.*

muchos es su esencia. Otros³⁴, en cambio, ven con buenos ojos el potencial deconstructivo del soporte digital que facilita el proceso de elaboración de la imagen merced a los procesos de fragmentación y recomposición que tan asequibles se hacen ahora.

Pero uno de los fenómenos más llamativos de la instauración del modelo digital es la extraordinaria masificación que la práctica fotográfica ha adquirido. Como apunta Fontcuberta³⁵ (15), «hace unos años hacer una foto era todavía un acto solemne reservado a unas ocasiones privilegiadas; hoy disparar la cámara es un gesto tan banal como rascarse la oreja. La fotografía se ha vuelto ubicua, hay cámaras en todas partes captándolo todo. Lo que hace medio siglo hubiese parecido una sofisticada cámara de espía es hoy un estándar común que llevamos en el bolsillo». Las consecuencias de esta ubicuidad es un nuevo orden de relación con la propia realidad, «hoy tomar una foto ya no implica tanto un registro de un acontecimiento como una parte sustancial del mismo acontecimiento»³⁶.

EL CASO DEL FOTOPERIODISMO

El fotoperiodismo puede ser considerado paradigmático en esta dialéctica en la que se oponen verdad/mentira. Descubierta la incapacidad del dispositivo fotográfico para reflejar la realidad, el fotoperiodismo entra en una especie de crisis de identidad. Éste basaba gran parte de su discurso en la cualidad esencialmente objetiva del medio fotográfico. El poder que confiere poseer un mecanismo administrador de verdad, con su capacidad de persuasión, puede ser una de las razones de su resistencia a la hora de reconocer lo que los teóricos ya hace mucho tiempo demostraron y que la fotografía digital se encarga ahora de hacer más patente. ¿Por qué hubo entonces tanto temor desde el fotoperiodismo a la fotografía digital, si sus cualidades manipuladoras ya fueron empleadas con la fotografía química? La respuesta seguramente viene dada por lo que ya hemos dicho: deja plenamente patente el carácter codificado dependiente por completo de las opciones y decisiones humanas.

Más que temer a la tecnología debemos temer al uso que de la misma pueden hacer los hombres. El retoque, con sus añadidos y supresiones, no es lo peor que le puede pasar a una fotografía, debemos preocuparnos por analizar las intencionalidades antes que por las posibilidades del medio digital. El fotógrafo no es inocente a la hora de realizar el encuadre y decidir el momento del disparo, al elegir la actitud de los personajes, en el dramatismo, a través del uso de la óptica o la exposición. Tampoco es inocente el sujeto a fotografiar, en muchas ocasiones el fotorreportero se encuentra con puestas en escena absolutamente controladas, reduciendo el papel del

³⁴ Brea, José Luis (21) *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*, Murcia: Mestizo, 1996.

³⁵ Fontcuberta, Joan (15) *Op. cit.*, p. 28.

³⁶ *Ibid.*



fotógrafo a mero mediador. Tampoco son inocentes el editor o el jefe de redacción al manipular ideológicamente acorde a sus intereses las imágenes que ofrecen los fotógrafos. Tampoco es inocente el texto cuando al relacionarse con la fotografía inventa significados totalmente nuevos. Y por último tampoco es inocente el periodismo regido por criterios de empresa que lleva a considerar en la práctica «que aquello que vio alguna vez la mirada privilegiada de un fotógrafo, muchas veces en condiciones difíciles, si queremos que sea visto por millones de personas, lo será sólo en la medida que haya una negociación entre los productores de la información y los difusores de ésta, pero fundamentalmente a partir de las reglas impuestas por los propietarios de los medios y el mercado»³⁷.

Podemos concluir diciendo que la fotografía digital en el contexto periodístico destaca una problemática, más que de carácter técnico, de carácter ético. Lo digital otorga un papel fundamental al individuo. La función del fotógrafo debería ir más allá de la mera adquisición de la fotografía, consciente ya de que todo acto fotográfico ya no es un acto documental, su labor debe tener presente de que una fotografía puede leerse desde una perspectiva documental. Esto obliga al fotógrafo, ahora que el protagonismo no recae sólo sobre la realidad, a ser consecuente como autor. Las enormes posibilidades del medio digital, más que entorpecer su labor, ayudarán a construir un discurso del cual él será el único responsable.

LA PÉRDIDA DEL REFERENTE

La síntesis de imagen permite prescindir de algo sagrado en la fotografía tradicional: el objeto, el referente a partir del cual y merced a la luz se obtiene una impresión sobre el soporte fotosensible. Ya Barthes³⁸ (4) destacó la importancia del referente fotográfico, definiéndolo como «no a la cosa *facultativamente real* a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente real* que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía». En la síntesis todo comienza con un esquema o proyecto a partir del cual la imagen es materializada y visualizada. Pero lo importante no es la visualización, sino el modelo que define las características geométricas y de comportamiento del objeto. La imagen que se da a ver durante la visualización es sólo una de las posibles del objeto, teniendo en cuenta que a éste lo encontraremos integralmente representado en la memoria del ordenador. Por tanto, encontramos una doble representación, una integral y matemática de toda la escena y una particular y visible desde un punto de vista concreto de la escena. Los signos depositados en el soporte digital a través de este sistema se caracterizan por la posibilidad de carecer de una dimensión referencial, no remiten a nada real, en

³⁷ Valenzuela, Mario (22) *Fotoperiodismo: desde la fotografía a la postfotografía*, www.uchile.cl/download.jsp%3Fdocument%3D49544%26property%3Dattachment%26index%3D12%26content%3D+fotoperiodismo+valenzuela&, (acceso marzo 20, 2012).

³⁸ Barthes, Roland (4) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós, 1990, p. 136.

cambio, sí poseen una fuerte dimensión evocativa: «hablan de las cualidades de los objetos y de sus posibilidades, sin comprometerse en cuanto a su existencia»³⁹. De esta manera el medio digital, a través de la síntesis de imagen, modela un tipo de imágenes caracterizadas por su autorreferencialidad⁴⁰, es decir, no remiten a ningún objeto real y concreto, sino exclusivamente al modelo a partir del cual poder generar sus aspectos y comportamientos. Así pues, el proceso semiótico establecido se caracteriza porque los signos remiten solamente a sí mismos, constituyendo el estatuto ontológico de la representación de la imagen de síntesis.

Pero es importante tener presente que la referencialidad no queda anulada. La imagen sintética tenderá, en cualquier caso, a la reproducción de un objeto pero ahora sucederá de manera completamente distinta: la tensión referencial cambia del exterior al interior. «Lo que la imagen sintética quiere representar ya no es un objeto que pertenece a la realidad, sino un proyecto, un modelo que se identifica con sus mismas condiciones de existencia»⁴¹. De esta manera, encontramos que la imagen de síntesis establece una relación dialéctica con la realidad exterior: por una parte, parece que puede prescindir de ella; por otra, sigue representándola, aun cuando de manera completamente distinta a la de las técnicas tradicionales.

Estamos ante nuevas maneras de representar que reclaman replantear el concepto de visualidad. La imagen de síntesis desarrolla un nuevo tipo de manifestación, de afloramiento de lo visual gracias a su capacidad de objetivar, de hacer perceptible y sensible el pensamiento. Efectivamente estamos ante un cambio en la relación sujeto-objeto debido a la alteración de su *status* con respecto a la puesta en escena tradicional. En ésta, «el juego sujeto-objeto está claro, en la tradición de la imagen occidental alguien mira algo; algo se manifiesta a alguien [...] el nuevo orden de la visión introducido por la imagen de síntesis [...] ratifica precisamente la posibilidad de un ojo sin cuerpo: ya no tiene sentido preguntarse quién mira, porque objeto y sujeto fluctúan en un espacio relativo, ya que es virtual; aquello a lo que se asiste es en el fondo sólo simulación, nada más que representación»⁴². De esta manera, nos encontramos ante un nuevo orden de visibilidad «que no se puede pensar con las categorías tradicionales de la certeza epistemológica (la representación, por ejemplo). El nuevo orden visual instalado por lo virtual obliga a pensar diferentemente las categorías de tema, de objeto-imagen, de espacio-tiempo; obliga, en definitiva, a repensar el conjunto del paradigma galileano-cartesiano-retiniano. En la sustancia de la expresión, el sujeto creador no deja más su rastro. Ya no existe la posición epistémica del sujeto observador transcendental convocado por la pintura, la fotografía, el cine o la televisión»⁴³.

³⁹ Gasparini, S. and Garassini, B. (22) en «Representar con los nuevos media» en *Las nuevas tecnologías de la comunicación*, Barcelona: Paidós, 1995, p. 53.

⁴⁰ Véase Anceschi *et al.* (24) *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid: Cátedra, 1990.

⁴¹ Gasparini, S. and Garassini, B. (23) *Op. cit.*, p. 54.

⁴² Gasparini, S. and Garassini, B. (23) *Op. cit.*, pp. 148-149.

⁴³ Nell, Noël (25) «Los regimens escópicos de lo virtual», *Designis 5 (Coorpus digitalis, semióticas del mundo digital)*, 2004, p. 156.



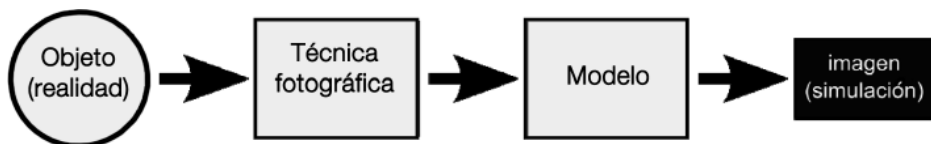


Figura 9. Metarrepresentación.

Paralelamente a este asunto se emprende un debate sobre el realismo en la representación. Para algunos autores la gran novedad cultural de la imagen digital radica en que no es una tecnología de la representación, sino de la producción: «mientras la imagen fotoquímica postulaba ‘eso fue así’, la imagen anóptica de la infografía afirma ‘esto es así’. Su fractura histórica revolucionaria reside en que combina y hace compatibles las imaginación ilimitada del pintor, su libérrima invención subjetiva, con la perfección performativa y autenticadora propia de la máquina»⁴⁴.

Los medios iconográficos que usan la cámara como paradigma llegan al realismo, aunque propiamente debemos hablar de analogía, a través de la reproducción punto a punto de la superficie del objeto que se representa, en cambio la técnica infográfica consigue ese fin a través de una metodología radicalmente distinta. Parte del interior del objeto, intentando descifrar las leyes que regulan la naturaleza del fenómeno a representar. Para ello crea modelos que define más que una representación tal y como aparece en pantalla, una simulación del objeto mismo. «La imagen no se da ya como representación inmediata y directa del objeto; se convierte en una metaimagen, una metarrepresentación (figura 9), encaminada no sólo a reflejar analógicamente el aspecto del objeto, sino también y sobre todo, a proporcionar un conocimiento más profundo del fenómeno en cuestión [por tanto] la imagen es el punto de llegada del proceso de conocimiento de una porción de la realidad»⁴⁵. De esta manera, «la imagen sintética representaría así una verdadera fractura epistemológica en la historia de la producción icónica y marcaría el definitivo paso del orden de la representación al de la simulación. El primero se basaría en el modelo de la perspectiva elaborado en el renacimiento y se caracterizaría por la preexistencia del objeto respecto de su representación. La imagen, en este caso, la genera espontáneamente la llegada de la luz a un determinado soporte y es el reflejo especular de un cierto estado de las cosas existente en la realidad. Por el contrario, el icono sintético no representa lo real, sino que justamente lo simula, «no permite ver una huella óptica, la grabación de algo que ha estado y que ya no está, sino un modelo lógico-matemático que ya no describe solamente el aspecto fenoménico de lo real, sino las leyes que lo gobiernan. Lo que preexiste a la imagen, entonces, no es el objeto (las cosas, el mundo...), lo real completo, es el modelo, su descripción

⁴⁴ Gubern, Román (26) *Del bisonte a la realidad virtual La escena y el laberinto*, Barcelona: Anagrama, 1996, p. 147.

⁴⁵ Gasparini, S. y Garassini, B. (23) *Op. cit.*, p. 61.

formalizada, un puro símbolo»⁴⁶. El modelo que instaura la simulación se basa en una visión «idólica», que aspira al conocimiento desde el interior del objeto, como si fuera poseído, frente a la imitación que sólo accede a lo puramente exterior (visión icónica). Así, lo que caracteriza a esta forma de crear imágenes es su incapacidad de testimoniar ya directamente lo real, lo que presenta es una interpretación obtenida y filtrada por los procesos del lenguaje. Si bien la imagen óptica ya es una forma de interpretación de lo real. Pero la interpretación que propone la imagen de síntesis «trata de superar la apariencia de lo real para remontarse a su origen, a su trama subyacente y, al final, sustituirla»⁴⁷.

Campo de luz y proceso de captura del grupo escultórico «La noche» de Miguel Ángel (figura 8). La incorporación de la tecnología digital ha abierto multitud de posibilidades con respecto a la representación visual. Ya sea desde la simple digitalización de imágenes previas, la generación de nuevas a partir de modelos geométricos o la combinación de ambos a través de las técnicas como la de campo de luz. Aunque hay varias formas de realizar los campos de luz, esencialmente consiste en adquirir cuatridimensionalmente la luz de una escena y a partir de esa información, y gracias al procesado informático, es posible generar nuevas vistas, enfocar las imágenes después de ser tomadas, incluir elementos en la imagen que no estaban presentes en la fotografía inicial, etc.

DISCUSIÓN FINAL

Este trabajo se inserta dentro de la línea de investigación teoría y técnica de la imagen tecnográfica. A través de este estudio se han puesto en consideración los principios del dispositivo fotográfico y se analizan las distintas concepciones de su naturaleza icónica, simbólica e indicial. Aunque este asunto es el gran debate abierto entre los autores desde hace tiempo, estamos en gran parte de acuerdo con Sonesson, al concebir a la imagen fotográfica como esencialmente un icono, antes de que puedan ser descubiertas sus características indiciales, si bien la indefectible presencia humana confiere, en mayor o menor medida, sus cualidades simbólicas. En síntesis, *la fotografía es una analogía parcial creada por la impresión luminosa de una realidad referencial que ha sido modulada por su propia naturaleza artificial (creada por el hombre)*.

La analogía es creada por una parte del dispositivo fotográfico (la cámara oscura) y es considerada universalmente como lo esencial de este medio (aunque desde los ámbitos artísticos se han esforzado en demostrar que no es cierto del todo). Esta concepción de la fotografía es la que sustenta su uso generalizado, y que se basa en la relación inseparable con la realidad y por extensión con la verdad, con

⁴⁶ Gasparini, S. and Garassini, B. (23) *Op. cit.*, pp. 86-87.

⁴⁷ «L'odyssée mille fois ou les machines à langage» en Traverses, 44, pp. 86-95, citado por Ggarassini, Stefania y Gasparini, (23) *Op. cit.*, p. 87.



el documentalismo fotográfico y el fotoperiodismo como máximos exponentes de esta concepción. La irrupción de la tecnología digital marca un punto de inflexión poniendo en crisis este principio casi axiomático, pero al mismo tiempo, proyectando a la imagen fotográfica en sus usos y posibilidades hasta límites no imaginados.

Concebimos al sistema digital como una metacodificación a la que es sometida la representación o sustancia visual de la fotografía a través de los mecanismos de la computación gráfica. De esta manera, la imagen fotográfica se integra en el universo del medio digital consumando dos fenómenos con consecuencias trascendentales: la inmaterialidad derivada de la concepción virtual de su naturaleza codificada y la sucesiva pérdida del referente a través de las técnicas de creación de *fotorrealismo* (síntesis de imagen). En la balanza de la representación fotográfica el valor de lo real ha cedido en favor de la simulación y el espectáculo.

Recibido: 15-06-2011. Aceptado: 14-04-2012

BIBLIOGRAFÍA

- (1) SHAAEFFER, Jean-Marie, *La imagen precaria*, Madrid: Cátedra, 1990.
- (2) TORÁN, Enrique, *Tecnología Audiovisual II. Parámetros audiovisuales*, Madrid: Síntesis, 1998.
- (3) MOLES, Abraham, *La imagen. Comunicación funcional*, México: Trillas, 1991
- (4) BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990.
- (5) SOULAGES, François, *Estética de la fotografía*, Buenos Aires: La marca, 2005.
- (6) SORLIN, Pierre, *Los hijos de Nadar*, Buenos Aires: La marca, 2004.
- (7) BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós, 1986.
- (8) DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona: Paidós, 1986.
- (9) ARNHEIM, Rudolf, *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1986.
- (10) GUBERN, Román, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona: Lumen, 1974.
- (11) RAMÍREZ, Juan Antonio, *Medios de masas e historia del arte*, Madrid: Cátedra, 1976.
- (12) SONESSON, Göran, «La fotografía entre el dibujo y a virtualidad», en <http://filserver.arthist.lu.se/kultsem/pdf/Posfotografia.pdf>, 2009.
- (13) ROJAS, Antonio y NÚÑEZ, Luis. «La historia no contada de la fotografía que ganó el Pulitzer», <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/02/18/comunicacion/1298054483.html>.
- (14) FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- (15) FONTCUBERTA, Joan, *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010.
- (16) MITCHELL, William J., *The reconfigured eye: Visual Truth in the post-photographic era*, Massachusetts: MIT, 1992.
- (17) BRUNO, Walter, «Necrológica por la civilización de las imágenes» en *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, 1990.
- (18) CADOZ, Claude, *Las realidades virtuales*, Madrid: Debate, 1995.

- (19) LEVOY, Marc y SHADE, Jonathan, «A light field of Michelangelo's statue of Night», <http://graphics.stanford.edu/projects/mich/lightfield-of-night>.
- (20) LISTER, Martin, *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona: Paidós, 1997.
- (21) BREA, José Luis, *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*, Murcia: Mestizo, 1996.
- (22) VALENZUELA, Mario, *Fotoperiodismo: desde la fotografía a la postfografía*, www.uchile.cl/download.jsp?Fdocument%3D49544%26property%3Dattachment%26index%3D12%26content%3D+fotoperiodismo+valenzuela&, (acceso marzo 20, 2012).
- (23) GASPARINI, S. and GARASSINI, B. en «Representar con los nuevos media» en *Las nuevas tecnologías de la comunicación*, Barcelona: Paidós, 1995.
- (24) ANCESCHI *et al.*, *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid: Cátedra, 1990.
- (25) NELL, Noël, «Los regimens escópicos de lo virtual», *Designis 5 (Corpus digitalis, semióticas del mundo digital)*, (2004).
- (26) GUBERN, Román, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona: Anagrama, 1996.

