

LA IMAGEN INFOGRÁFICA AL AUXILIO DE LA ESTÉTICA DE LA DESAPARICIÓN

María Teresa China Vera

RESUMEN

Una simple mirada al arte de Occidente en los últimos siglos delata la imperiosa necesidad que el hombre ha tenido durante este tiempo de conseguir una representación lo más fiel posible del mundo. Con la aparición de la fotografía, las artes tradicionales se ven de pronto desprendidas del deber de ceñirse a lo real, y se abren nuevas puertas para la expresión, dejando a un margen el realismo anterior. El acto de representar se simplifica, y esto se traduce en una conmoción sin precedentes, que deriva en la necesidad de un reposicionamiento de las artes y una revelación de sus nuevos objetivos. Hoy nos encontramos de nuevo ante una situación que demanda un cambio profundo y una nueva declaración de intenciones por parte del arte. Las nuevas tecnologías aparecen en escena y con ellas, un cambio en los objetivos. Apremia la necesidad de delimitar un terreno que se encuentra actualmente conmovido por esta innovación. En tierra de nadie, la infografía encuentra unas necesidades que cubrir, pero parece imprescindible antes la redefinición del arte, y particularmente de la fotografía, que como antecedente más directo de la infografía, le ha cedido gran parte de los recursos visuales con los que cuenta en este momento.

PALABRAS CLAVES: Infografía, fotografía digital, medios digitales, tecnografía, tecnofobia, tecnofetichismo, muerte de la fotografía.

ABSTRACT

A quick look at Western art over the last few centuries reveals man's search during this period for as precise as possible representation of the world. With the appearance of photography, traditional arts find that they no longer need to reflect reality, and new roads are opened for expression, leaving realism to one side. The act of representing is simplified, and this leads to an unprecedented shock, which leads to the need to reposition the arts and reveal their new objectives. Now we are again in a situation that demands a profound change and a new declaration of intent for art. The new technologies appear on the scene, and they bring with them a change of objectives. There is an urgent need to delimit an area that is now confused by this innovation. In no man's land, infography has some needs to satisfy, but it is essential for art to be redefined. This is particularly applicable to photography, which as infography's closest ancestor, has transferred most of the visual resources now available.

KEY WORDS: Infography, digital photography, digital means, technography, technophobia, technofetichism, death of photography.



Durante los últimos años hemos asistido atónitos al advenimiento de las nuevas tecnologías en todos los niveles de la sociedad, y particularmente dentro de la esfera del arte. Resulta obvio pensar que el arte no puede mantenerse aislado del auge tecnológico presente en múltiples facetas del contexto sociocultural en el que se desenvuelve. Sin embargo, lo que se trata de demostrar en este estudio es que el arte, no sólo no se ha visto sorprendido por la introducción de las nuevas tecnologías como medio de expresión, sino que muy al contrario, es el propio arte el que ha demandado la apropiación de éstas como estrategia, respondiendo a las necesidades estéticas derivadas de la evolución del mismo en los últimos tiempos.

ATRAPAR EL INSTANTE

Todos los cuerpos existen no sólo en el espacio, sino también en el tiempo, fragmentados, discontinuos y estáticos. Incluso el pensamiento existe en el tiempo, que es en sí mismo una dimensión más, que se combina con las otras para configurar una malla por la que se desplazan todos los momentos, un tetraedro por el que transitar. El tiempo avanza, y las cosas avanzan en el tiempo. Hablar de movimiento implica automáticamente hablar de tiempo, porque se entiende que sin éste no puede haber desplazamiento, ya que las cosas no pueden habitar dos espacios diferentes en un mismo instante. Pero al mirar el mundo sin los ojos de lo temporal, descubrimos que en realidad todo está absolutamente estático, como enunciara la filosofía eleática¹. Es el tiempo memorial el que nos sirve de referente, un perro lazarrillo que nos guía en la comprensión de la acción en sí. Sin la memoria, cada instante se desvanecería para siempre, sin que quedara ningún atisbo de lo que fue, y su relación con lo que es. Nada sería percibido de esta manera de no ser por este tiempo memorial que nos permite una concatenación de acciones.

El hombre es fetichista. Está obsesionado con conservar, con atrapar, con hacer suyo. De ahí su insistencia de atrapar el momento, de introducirlo en su memoria. Quiere poseerlo a toda costa, porque necesita un testimonio que acredite el «aquí y ahora». Pero un recuerdo o un pensamiento es un fetiche frágil y perecedero que finalmente se extingue, igual que termina extinguiéndose el cerebro que lo contiene. Así que en su ansia de posesión, el hombre busca una alternativa que le permita capturar esos instantes, plasmarlos de forma duradera, y así, se sumerge en la búsqueda de estrategias, artes visuales que le permitan lograr una representación corporal del tiempo. El arte juega a ser alquimista, logrando condensar ese tiempo

¹ Philippe DUBOIS, p. 145. Zenón de Eléa enunció que el movimiento no existía. Se dice que el movimiento existe cuando un objeto que se encuentra en un instante concreto en un lugar determinado, con el transcurso del tiempo cambia de posición. El objeto no deja de estar inmóvil, sólo que ocupa una posición diferente en el espacio a cada instante. Nunca se puede decir estrictamente «aquí-ahora se mueve», y por tanto el movimiento puede entenderse como una ilusión, porque no existe en este tiempo. Sólo puede ser considerado con relación a un tiempo memorial.



volátil y fugaz en un instante supremo que se presenta ante nuestros ojos, materializado, provocador y altivo, dando fe de lo que ya no será más. Sólo puede utilizar un único elemento de la acción, representar un tiempo de plenitud: el instante. Y así el arte tiende a congelar el tiempo, le da cuerpo al más intenso de los momentos, como un condensador que atrapa el instante fundamental de la acción, y lo re-presenta, para que testimonie una acción aniquilada por la fugacidad del momento. En este sentido el arte es la tabla de salvación, un testimonio, tela de araña en la que quedan atrapados instantes irrepitibles, que de otra forma estarían condenados al olvido.

ARTES QUIROGRÁFICAS VS. FOTOGRAFÍA

Pero el arte fluye, evoluciona, cambia. Primero fue la contemplación y el gesto. Luego llegaron la mirada y el punto de vista, y luego la representación en un solo golpe. La llegada de la imagen fotográfica supuso un cambio en la concepción de la representación, pues actúa como un hacha certera, que golpea el tiempo, y lo desgaja en instantes. De pronto, atrapar ese segundo supremo y fugaz, dar cuerpo al más intenso de los momentos, se convierte en un simple gesto, tan rápido y eficaz, como «sencillo» (operativamente hablando), y con unos resultados extremadamente realistas.

En Occidente el arte ha estado condicionado a lo largo de los últimos siglos a la necesidad de una representación realista de la naturaleza. A menudo realiza todo tipo de cálculos o inventa ingenios para solucionar problemas formales con el fin de conferir mayor realismo a la obra, hasta que de repente sólo era necesario un gesto para captar el instante. El acto fotográfico condensa en un solo punto el hilo temporal por el que circulan determinados acontecimientos, en un instante perpetuo. Dice Denis Roche: *El tiempo de la foto no es del Tiempo*², esto es, al captar un instante por medio de la fotografía se está extrapolando este momento, este lugar y tiempo específicos a «otro mundo», abandonando así el tiempo crónico, real y evolutivo al que originariamente pertenecía. Lo representado se somete entonces a la representación, que se convierte en una especie de huella fósil de lo que ya no está, en una momificación que permitirá una supervivencia adulterada del instante. Pero lo más asombroso es que la representación alcanza ese nivel de realismo absoluto que el hombre había estado buscando: exactitud en la traducción, gran nivel de detalles, perfecta delineación, claridad de definición, riqueza en las texturas, etc. De repente lo tenía todo... y no tenía nada, porque había perdido algo que había caracterizado buena parte de la producción artística hasta la fecha: la independencia de un referente real a la hora de realizar la re-presentación. Una idea, un gesto, una ilusión eran suficientes. Pero la fotografía se nutre de la realidad, la captura, la calca, la amordaza. No se puede desprender de ella ni un instante. Incluso la fotografía abstracta, aquella en la que no se acierta a distinguir un referente, necesita de un haz de luz, de un gesto, de una forma desenfocada... de la realidad.

² Citado por Philippe DUBOIS, p. 148.



Así, el objetivo último tanto de las representaciones quirográficas tradicionales como de la fotografía ha sido la captación y perpetuación de un instante que en principio estaba condenado a desaparecer para siempre, pero mientras que la fotografía es cazadora, la pintura es sacerdotisa. La fotografía atrapa el instante, lo captura y lo fija, disecándolo y exhibiéndolo como un trofeo. Pero la pintura y el dibujo meditan el momento, lo contemplan, lo interiorizan, lo asumen y después condensan su esencia sobre un soporte material, que lo concreta. La fotografía mira con los ojos de quien mira el destello fugaz de un flash. El dibujo observa el mundo con la serenidad del mar que ve como sus olas convierten la roca en arena. «Allí donde el fotógrafo *corta*, el pintor *compone*; allí donde la película fotosensible recibe la imagen *de un solo golpe y de toda su superficie* [...] la tela que se pinta sólo puede recibir *progresivamente* la imagen que se construye lentamente»³.

«NUEVOS MEDIOS»: ATRAPANDO LO EFÍMERO

Pero si los ojos con los que fotografía y dibujo miran el tiempo son tan diversos, no es muy diferente con el espacio. Dijo Paul Cézanne: *Hay que darse prisa si aún se quiere ver algo. Todo desaparece*⁴. Con ello anticipaba la inmersión del arte en una era de ausencia, en la que por efecto de la aceleración, el espacio y el tiempo parecen desvanecerse. El tren de vapor quebró el paisaje, lo partió en dos, con sus vías de hierro atravesando la campiña inglesa. Pero el tren hizo algo más que alterar el paisaje y ennegrecer el cielo. La velocidad del viaje generó una nueva estética pictórica. La forma reposada y meditabunda en la que tradicionalmente se había contemplado el entorno en actitud mimética se vio alterada de pronto hasta tal extremo que nada volvió a ser lo mismo. Captar el momento, la velocidad, el movimiento, se convirtieron de pronto en el Santo Grial que llevaría al arte a las cruzadas. El culto a la velocidad se extendió al arte, lo que se tradujo en la imperante necesidad de «nuevos medios» más eficaces para la representación. La fotografía, y posteriormente el cine, nacieron entonces a un mundo que hablaba a la cámara de forma diferente a la que hasta ahora había hablado al ojo. La máquina lo retrata, atrapándolo con un breve movimiento de cortinillas. La obra de arte pasa entonces de ser sólo apariencia que invita a la contemplación a su nuevo status de proyectil que hace diana en un espacio encuadrado, delimitado y acotado, fijándolo para siempre. Es lógico pensar que en este mismo instante haya de producirse un reposicionamiento de las artes tradicionales, que tienen que asimilar las aportaciones estéticas que fluyen de la fotografía y el cine.

Evolución, progreso, desarrollo... La máquina de vapor sigue su trayecto, y nos lleva en un vertiginoso viaje a lo largo de la estética de todo el s. XX. Durante este periodo, el arte ha estado sujeto a un cambio continuo, a una renovación estética

³ Ibídem, p. 149.

⁴ Claudia GIANNETTI, p. 102.

rápida y sin precedentes. Y nada hace pensar que el tren vaya a aminorar ahora su marcha. Como ya hemos visto, la fotografía primero y después el cine fueron los antecedentes de una serie de manifestaciones que abanderaban la *estética de la desaparición*⁵. Apenas hemos registrado una imagen, cambia y desaparece. *Las cosas están tanto más presentes cuanto más se nos escapan*. Hasta que estos medios de captación de la realidad aparecieran, las cosas procedían del ser, de lo material, y era precisamente la pérdida de materialidad la que encarnaba su decadencia. Pero los nuevos tiempos comprenden lo efímero y la inmaterialidad como una forma de entender la propia obra. Los cambios a la hora de entender y plasmar las imágenes son el resultado del movimiento del tren, y con él, el de la concepción del espacio y del propio mundo.

Y justo en el momento en el que la máquina de vapor se ha convertido en un tren de alta velocidad, llegamos a la estación de la *estética de la saturación*⁶, del exceso, de la máxima concentración de información en un mínimo espacio-tiempo, periodo de profunda inestabilidad, donde hay una ausencia casi absoluta de sistematización temática o estilística (eclecticismo)⁷.

La saturación de información en el espacio de la representación genera una nueva «gramática» de los medios audiovisuales, y con ello, nuevos parámetros de lectura por parte del sujeto receptor. Y es en este contexto en el que surge la imagen infográfica en sus múltiples facetas, con todo lo que tiene que aportar. Ha de recoger el testigo que la fotografía tomó en sus momentos de las artes tradicionales y que ya no puede sostener, por carecer de las estrategias que le permitan avanzar por los terrenos por los que se mueve el arte en la actualidad. Según Joan Fontcuberta, *si hoy la fotografía ha hecho ese maridaje un poco contra natura con las técnicas digitales es porque estamos necesitando una cierta cultura de lo ilusorio, de lo virtual*⁸, y es evidente que los nuevos medios aportan el caldo de cultivo necesario para engendrar esa cultura de lo ilusorio de la que andamos tan faltos. Que la adopción de nuevas estrategias está provocando una desestructuración de la cultura analógica, conmovida por el medio digital, es un hecho, pero llegados a este punto cabe preguntarse: ¿suponen los nuevos medios una amenaza real hacia las artes tradicionales o la fotografía, o es éste un vaticinio catastrofista causado por el pánico ante el cambio? Como la idea de que el mundo se acaba, que se difunde con la entrada de cada nuevo milenio, decir «la fotografía ha muerto» resulta cuanto menos bastante alarmista. Este mismo momento se ha repetido infinidad de veces, y en la memoria, ecos de otros tiempos en los que se predecía el fin del teatro con la llegada del cine, o del cine o la radio con la televisión. Y es que las nuevas técnicas no tratan de adueñarse de un terreno ya ocupado, pues constituyen en sí mismas una opción. más. No son por tanto sustitutas, sino alternativas todas ellas perfectamente válidas.

⁵ *Ibidem*, p. 101.

⁶ *Ibidem*, p. 28.

⁷ *Ídem*.

⁸ «De la muerte a la resurrección» (comentario de Joan FONTCUBERTA).

Este mismo planteamiento lleva a pensar que el arte tecnográfico no será parricida, sino que muy al contrario beberá de las fuentes de la tradición mientras no consolide su propio lenguaje, su propia personalidad, para luego donar sus nuevas estrategias al ámbito estético general. De la misma forma que la fotografía aportó el desenfoque, o cierto tipo de perspectivas fotográficas, la imagen tecnográfica cederá parte de sus hallazgos, como la estética de los ruidos, el 'Mac Style', la interactividad, etc. Debemos recordar además que con el uso de la tecnología se están produciendo una serie de cambios en los esquemas cognitivos de espectador derivados de la utilización de interfaces gráficas y de la cultura digital en general, y que probablemente esto se traduzca en un sistema perceptivo diferente, en nuevos modelos mentales, en «ciberpercepción» extrapolable a otras disciplinas artísticas.

VER YA NO ES CREER

Tradicionalmente se ha difundido la idea errónea de que una vez la imagen fotográfica ha capturado el momento, dicha imagen está fijada, es decir, ya no se puede manipular, salvo por medio de algún tipo de intervención puntual con un enfoque pictoralista, es decir, sometiéndola a un proceso de hibridación que la transforma, haciéndole perder su esencia estrictamente fotográfica. Surgen ahora imágenes de apariencia cien por cien fotográfica, pero de origen tecnográfico, que no parten de un referente (imágenes de síntesis), o que lo alteran significativamente (fotografía digital), supuestas causantes de la llamada «muerte de la fotografía», si bien el término parece no ser demasiado afortunado. Nos adentramos en una nueva era en la que se reclama la completa pérdida del valor testimonial, documental y objetivo que históricamente se le ha atribuido a la fotografía. La imagen fotográfica, estandarte de una verdad, considerada siempre como un documento fiable, como una evidencia fiel de la realidad, se ve ahora «amenazada» por una hermana pequeña (la imagen digital), mentirosa y caprichosa que presume de parecerse a su hermana mayor, pero que no constituye ya más una prueba evidente de la realidad (si es que ésta lo fue alguna vez).

Aunque la fotografía puede ser igualmente manipulada, el resultado es visto por la mayoría como una indiscutible «prueba de realidad». Es precisamente en este punto en el que debemos pararnos a reflexionar, pues la fotografía nunca ha sido tan honrada como aparenta ser. Hasta la aparición de los medios digitales, el hecho de que la imagen pudiera tener un origen tecnológico era sinónimo de objetividad, si bien durante toda la evolución de ésta ha sido objeto de múltiples tipos de manipulación. En la disciplina fotográfica tradicionalmente entendida convivían dos tendencias claramente diferenciadas: fotografía directa por un lado, sinónimo de espontaneidad, imprevisibilidad de la acción, respeto de la visión óptico mecánica del medio,... y la fotografía manipulada, que legitima cualquier recurso que el fotógrafo pudiera utilizar, en pos de la planificación y el control de la imagen final (desde el retoque fotográfico hasta el fotomontaje, pasando por las manipulaciones de tipo pictoralistas). Pero incluso la más purista de las imágenes fotográficas, la fotografía directa más ortodoxa, presenta manipulación, porque la propia tensión entre el campo (lo que se muestra en la imagen) y el contracampo (lo que queda fuera del



encuadre) conforman una decisión que influye de forma determinante en el mensaje final. En definitiva, ya sea manipulado el mensaje, el objeto a fotografiar o tergiversado el contexto en el que se desarrolla la acción, el tradicional «ver es creer» aplicado a esta disciplina es más bien una ilusión, porque la fotografía nunca ha constituido un seguro de veracidad. *Crear equivale a manipular, y el mismo término de 'fotografía manipulada' constituye una flagrante tautología [...] En definitiva, la manipulación se presenta como una condición sine qua non de la creación*⁹.

Entonces ¿qué es lo que produce tanta perturbación como para que no se pueda aceptar que la imagen tecnográfica es la evolución lógica de la fotografía (que intenta escapar de la realidad a toda costa) o de un arte quirográfico que anhela un máximo de realismo sin estar atado a un referente real?

Se supone que la intervención electrónica, además de dar pie a un incremento de los recursos expresivos, y a la evasión de la realidad, es la culpable directa de la demolición definitiva e irreversible del falso mito de la objetividad de la fotografía. *Desde este momento, la fotografía ha muerto, o con más precisión, debe ser radical y permanentemente redefinida, como lo fue la pintura hace 150 años*¹⁰. Ver ya no es creer, y el trastorno que produce esta traslación de la «era de lo mecánico» a la «era digital» o «postfotográfica» va más allá de la propia fe:

La imagen digital es una «abstracción inexorable de lo visual», una tecnología que «recoloca la visión» y rompe el punto de vista del observador»¹¹.

Pero en realidad, con la tan criticada manipulación electrónica no se hace más que repetir un proceso de iconización que ha venido dándose en el arte moderno desde el impresionismo, el cubismo y el arte abstracto. Como en ellos, la imagen electrónica surge como efecto de la mediación, como texto, lo que conlleva un arte de la relación, del sentido, y no únicamente de la mirada o de la ilusión. No por ello hay que pensar que actualmente la técnica se haya convertido en un modelo ideal, en punto de referencia para el arte, pero sí habría que meditar sobre la posibilidad de considerarla como una alternativa perfectamente válida. Es precisamente porque el arte tiene miles de fuentes y de posibilidades expresivas que continuamente anda buscando los nuevos medios técnicos que necesita.

La aplicación de los medios digitales dentro del ámbito artístico supone pues una ampliación de nuestra visión del mundo, un cambio de posición perspectiva. Es como una vista aérea, que permite visionar un nuevo ángulo hasta entonces desconocido, la quinta fachada, los tejados de las representaciones. Difícilmente se pueda comprender la esencia de las imágenes apoyadas en medios digitales, si antes no se relacionan con la cultura fotográfica. De ella beben, como a su vez la fotografía lo hizo de la pintura.

⁹ Joan FONTCUBERTA, 1997, p. 126.

¹⁰ Hugo HEYRMAN, p. 124.

¹¹ Martin LISTER, p. 20.



FOTOGRAFÍA VS. IMAGEN DE ORIGEN DIGITAL

LUZ. Ella hace posible el acto fotográfico, y es también partícipe en el proceso digital. Pero mientras que en el primero es el elemento que produce la huella que genera la imagen, en el segundo es la propia imagen la que genera la luz. Porque por mucho que una imagen digital pueda llegar a parecerse a una fotografía, nunca se puede olvidar que lo que percibimos a través de la pantalla no es más que una representación de la representación, es decir, la traducción en diminutos halos de luz de un código binario, de una serie de algoritmos matemáticos que son en sí mismos la imagen, porque la génesis de la imagen digital depende de una serie «ceros» y «unos», que se combinan de forma que generan estructuras lógicas que se traducen en formas y colores. En este proceso de discretización de la imagen analógica y su traducción al medio digital, resulta necesario un intermediario que permita la recodificación de las señales electrónicas en formas ópticas perceptibles por el ser humano, para obtener así el pixel, bloque de construcción básico que carece de detalles irrelevantes. Sin duda alguna, la imagen digital posee una naturaleza diferente a la de proyección óptica, porque a diferencia de ella, puede no ser una reproducción inmediata derivada de la realidad ya que permite tanto el mestizaje de diversos medios (fotografía, dibujo, imágenes quirográficas de origen digital) como imágenes sintéticas, etc. Según André Bazin, *la fotografía, al consumir el barroco, ha liberado a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza*¹², es decir, ha surgido como una forma de romper las cadenas que hasta ese momento ligaban a la pintura con los efectos de la realidad. Pero ahora el arte ya no busca liberarse del referente real, sino expresión, comunicación, una forma de escribir nuevos relatos y crear nuevos mundos. Y es precisamente de esta necesidad de la que surgen los «nuevos medios», que aportan suficientes estrategias para satisfacer estas demandas estéticas.

Entra en escena la imagen infográfica, y el término en sí parece poco afortunado, ya que por infografía se entiende *la aplicación de la informática a la representación gráfica de la generación y el tratamiento de la imagen*¹³, por lo que engloba una amalgama de actitudes muy diversas. Básicamente podemos clasificar la producción de base infográfica en: fotografía digital (en la que no parece existir una alteración representacional aparente entre la imagen analógica y la digital), imágenes quirográficas (basadas en el gesto, aunque realizadas con herramientas digitales), imágenes de síntesis (o en primera instancia, algoritmos matemáticos generados por el ordenador) o imágenes híbridas (combinación de las técnicas anteriores). Si bien todas ellas tienen un origen común (basado en la utilización de equipos informáticos), lo cierto es que la actitud que de ellas se desprende es bastante diferente. Se establece en cada una de ellas ciertas analogías, bien en el proceso, bien en el resultado, que llevan a compararlas con las viejas actitudes creativas:

¹² Citado por Philippe DUBOIS, p. 27.

¹³ Curso de Doctorado «Interacción de lenguajes: Fotografía y Dibujo».

- La *fotografía digital* deriva directamente de la fotografía, como consecuencia de la mezcla entre la corriente más purista de ésta y la fotografía manipulada, si bien cambia la herramienta, que es capaz ahora de obtener mejores resultados con una facilidad operativa sin precedentes, ya que permite la manipulación de la unidad mínima de la imagen.
- Las *imágenes de síntesis* heredan el realismo propio de la fotografía y la desvinculación de la necesidad absoluta de un referente real, estrategia propia de las técnicas artísticas llamadas «tradicionales».
- Las *imágenes quirográficas digitales* presentan un extraordinario paralelismo con las imágenes quirográficas tradicionales, ya que si bien cambia la herramienta, permanece la misma actitud creadora.
- Por último, las *imágenes híbridas*, como su mismo nombre indica, resultan de la unión de varias de estas técnicas que, como en un collage, se combinan para compartir diferentes niveles de lenguaje.

De esto se desprende que las consideraciones estéticas a las que hemos de someter a las imágenes de origen infográfico son bien diferentes dependiendo de la tipología de las mismas, ya que en muchos casos sólo tienen en común su génesis, pero no su estrategia ni su actitud ante el hecho creativo.

RENOVARSE O MORIR

Llegados a este punto parece evidente que es necesario redefinir la fotografía, porque sólo es posible entender la imagen infográfica desde un reposicionamiento de ésta, como antecesora directa suya. Los medios digitales parecen actuar como una cuña, ejerciendo una presión continua y eficaz que obliga a un cambio de enfoque. Si la veracidad de la imagen no es un argumento válido para ratificar la *muerte de la fotografía*, tampoco lo es el hecho de que la imagen infográfica no dependa de un soporte fotosensible para ser fijada. Se define fotografía como *un proceso de fijación de trazos luminosos sobre una superficie preparada a tal efecto*¹⁴. Sin duda, esto tiene poco que ver con las imágenes de origen digital, por lo que cabe preguntarse si la fotografía digital es o no en sí misma fotografía. Si seguimos un criterio de génesis tecnológica, parece que es hora de colgar crespones negros y asistir al tan anunciado funeral. Poco tiene que ver la luz o los fenómenos óptico-químicos en las representaciones infográficas. Sin embargo, desde una perspectiva meramente visual, y si tenemos en cuenta que *lo que importa es la mirada, independientemente de las técnicas con las que nos ayudamos ortopédicamente a dirigirlas a la realidad*¹⁵, la cuestión no está tan clara.

¹⁴ Joan FONTCUBERTA, 1994, p. 21.

¹⁵ «De la muerte a la resurrección» (comentario de Joan FONTCUBERTA).



La muerte es demasiado definitiva como para resignarse a sacrificar la fotografía. Un reposicionamiento, una redefinición, una búsqueda de los nuevos valores es una postura más productiva para una disciplina que, lejos de morir, acaba de nacer a nuevos horizontes, abandonando la crisálida tras la metamorfosis. Si la luz fuese decisiva a la hora de definir y acotar el término «fotografía», entonces las radiografías, termografías,... serían también fotografías, porque al decir «luz» no estamos concretando si nos referimos o no a la gama visible del espectro luminoso. Sin embargo, no las englobamos en esta disciplina simplemente porque desde el punto de vista visual están lejos de parecerse a lo que comúnmente llamamos fotografía. Por ello parece lógico pensar que son las características visuales, la apariencia formal, en definitiva, la que ha de decidir la tipología de la imagen a la que nos enfrentamos. Dice Charles S. Pierce: «La huella metálica de la fotografía primigenia se transforma en huella digital, pero en huella al fin y al cabo»¹⁶. Ya que la fotografía digital como signo, como lenguaje, como arte y como medio comparte el mismo código genético que su hermana mayor, cabe pensar que es hora de una redefinición capaz de buscar un espacio a las aportaciones que está realizando el medio digital.

TECNOFOBIA VS. TECNOFETICHISMO

Pero como con todo lo nuevo, el medio digital es observado por algunos con recelo, con los ojos del que se siente amenazado por lo desconocido. Se manifiesta un temor por la desaparición de las «habilidades manuales» por un lado, y por la violenta transformación del material analógico «convinciente» que venía dándose hasta la fecha, hacia las construcciones digitales inmateriales (imagen de síntesis) y los híbridos (imagen de síntesis combinada con imágenes de origen analógico)¹⁷. Todo esto contribuye sin duda alguna a una tecnofobia o «luddite»¹⁸. Es cierto que la tecnología puede haber generado una tendencia hacia el totalitarismo, pero en principio el poder tecnológico debería multiplicar, y no reducir, las posibilidades de una elección personal. Y así como la tecnocultura tiene detractores, también tiene fieles adeptos que la veneran. Es un enfoque eufórico de la tecnología, presuntuoso y con cierta ambición de omnipresencia, justo cuando este medio de «posibilidades ilimitadas» comienza a romper el cascarón. Tecnofobia *versus* tecnofetichismo: extremos ambos de una realidad distorsionada. El problema radica en que la imagen digital, por su carácter reproductivo, no encaja en absoluto en el canon aceptado tradicionalmente por las Bellas Artes. Pero la estética digital no ha de aspirar al aura, a la autenticidad, sino que tiene que aspirar al arte en sí, al sentido condensado. En

¹⁶ Joan FONTCUBERTA, 1997, p. 150.

¹⁷ Martin LISTER, p. 16-7.

¹⁸ *Ibíd*em, p. 14. El autor utiliza el término «luddite», calificativo que recibían los seguidores del trabajador británico Ned Ludd, que durante el s. XVIII insistía en la destrucción de la maquinaria industrial para evitar la destrucción de empleo.

esta sociedad en la que la presencia masiva desplaza a la presencia irrepetible no es difícil pensar que el arte necesite de nuevas estrategias, que trate de filtrarse en los *mass media*.

Autenticidad, singularidad, perduración, unicidad... términos todos ellos que sirvieron a Benjamin para anunciar una inminente pérdida del valor aurático de la obra de arte, pero que hoy en día se traducen en multiplicidad, pluralidad y temporalidad para adaptarse a las exigencias de los tiempos modernos. Esa *manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pudiera estar)*¹⁹ es incoherente en sí misma con el arte que ha venido dándose en las tres últimas décadas. Si como anunció Italo Calvino, el arte tiende hacia la *multiplicidad*, hacia la conexión entre hechos, entre personas, entre las cosas del mundo, es lógico pensar que lo que la producción visual reciente ha estado buscando, desde un punto de vista estético, es precisamente esta multiplicidad, esta visión del mundo como «sistema de sistemas».

El arte del futuro es desde un principio unidimensional: existe como información, en forma de decisiones binarias cuyo lugar de ubicación real es el tiempo unidimensional. El arte se ha convertido en un flujo de datos. Renuncia al aura, porque ya no queda espacio para ella. El espacio de la aureola dorada lo deconstruye, según la ley de la entropía, precisamente ese tiempo al que la nueva forma de arte se encomienda como medio para alcanzar la eternidad. La obra de arte ya no necesita aura, pues ya se encuentra en el cielo eterno²⁰.

De todo lo dicho a lo largo del presente texto se desprende que la infografía ha surgido como consecuencia natural a la demanda de la sociedad en la que nace, acuciada por la estética de la saturación. Es necesario por ello hacerle un hueco mientras se fortalece y desarrolla un lenguaje propio capaz de sacar el máximo partido a sus capacidades. El arte digital no surge pues como un artificio impuesto, como capricho de una sociedad que presume de valores tecnográficos, sino como una evolución lógica del arte de las últimas décadas.

Parece sin embargo prudente una actitud comedida ante las aportaciones que la tecnología tiene que hacer dentro del terreno del arte, ya que la calidad del discurso sigue estando condicionado al talante creativo del autor, y no la utilización de una técnica concreta. Por las posibilidades que brinda el medio es posible caer en un esteticismo desmesurado, encandilados por los recursos expresivos que sólo el contexto digital permite, y que lejos de definir un estilo denotarían una profunda carencia del mismo, y un amaneramiento de las formas propio de una época en la que la mera apariencia primaría frente al concepto. Resulta casi imposible pensar que ambas, idea y técnica, puedan ser independientes, porque están estrechamente ligadas la una a la otra, y son de hecho indisolubles. El que vea las nuevas tecnologías como una amenaza, ignora el hecho de que los ordenadores no suponen más

¹⁹ Walter BENJAMIN, p. 24.

²⁰ Claudia GIANNETTI, p. 90.



que una nueva herramienta, y que como con cualquier otra, los resultados obtenidos están condicionados por el talento y el talante de la persona que los maneja. Aún no han llegado el tiempo en el que las máquinas sean capaces de realizar labores de este tipo sin atender a un criterio creador que las gobierne.

Por otra parte, dejando a un lado el ambiente tecnofóbico que parece residir en las esferas más puristas, debemos pensar que los nuevos medios traen consigo nuevas maneras, y exigen por tanto un nuevo espacio que habitar, lo que supone un reposicionamiento de las artes. Este cambio, que está acaeciendo actualmente, y culminará en el momento en el que de nuevo el dilema se centre en el mensaje, y no en el medio, en el discurso de la obra y no en la técnica.

Por último, dado lo novedoso de estos medios y lo vasto del término, que engloba imágenes de muy diferentes características y génesis, parece imprescindible comenzar una minuciosa clasificación que defina los límites de cada una de las áreas que de ella surgen, y de esta manera acabar con la tendencia actual de englobarlas todas en un mismo concepto. Será en ese preciso instante cuando nos hallemos en condiciones de comenzar a valorar las aportaciones reales que las nuevas tecnologías están haciendo.



BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter, *Discursos Interrumpidos I*, Taurus Ediciones, Madrid, 1982.
- BREA, José Luis, *Las auras frías: el culto a la obra de arte en la era postaurática*, Anagrama, Barcelona, 1991.
- CALVINO, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1989.
- DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Paidós, Barcelona, 1994.
- DRUCKERY, Timothy (editor), *Electronic Culture: Technology and visual representation*, New York, 1996.
- FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas: fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.
- FONTCUBERTA, Joan, *Fotografía: Conceptos y Procedimientos. Una propuesta metodológica*, Gustavo Gili, Méjico, 1994.
- GIANNETTI, Claudia, *Arte en la era electrónica: perspectivas de una nueva estética*, ACC L'Angelot, Barcelona, 1997.
- HEYRMAN, Hugo Fidelis, *Arte y Ordenadores: una investigación exploratoria sobre la transformación digital del arte*, Tesis doctoral, Departamento de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna, S/C de Tenerife, 1995.
- LISTER, Martin (compilador), *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Paidós, Barcelona, 1997 (1ª edición).
- VV.AA., *Cultura digital y tendencias en la producción visual*, Ed. Facultad de Bellas Artes, Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 2000.
- VV.AA., *De la muerte a la resurrección*, Webzine «El cultural», <http://www.elcultural.es/antiores/4julio/artes/arte12.htm>
- VV.AA., *Interacción de lenguajes: Fotografía y Dibujo*, Curso de Doctorado, (Bienio), Departamento de Dibujo, Diseño y Estética. Universidad de La Laguna.

