

Col·lecció «Humanitats»  
e-Humanitats, 2

# EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

RAFAEL LÓPEZ LITA  
JAVIER MARZAL FELICI  
FCO. JAVIER GÓMEZ TARÍN  
(EDITORES)



# DE LA FOTOGRAFÍA A LA IMAGEN FOTOGRAFÍC@. FOTOGRAFÍA ANALÓGICA, FOTOGRAFÍA DIGITAL

MARÍA DEL MAR MARCOS MOLANO

*Universidad Europea de Madrid*

La incidencia y creciente desarrollo de las tecnologías digitales aplicadas a la imagen fotográfica ha abierto un intenso debate que se articula en dos ejes, por un lado, el que hace referencia a los procesos de producción y recepción de las obras fotográficas y cómo se transforman los modos de hacer y percibir las imágenes; por otro, el que se refiere a planteamientos más complejos, por globales, en torno al advenimiento de las imágenes fotográficas/digitales, en virtud de transformaciones en la cultura visual influida por el desarrollo tecnológico. Ello abre a su vez dos interesantes formas de acercarse a lo fotográfico: por un lado, su análisis en torno a su identidad ontológica, esto es, identificar la fotografía con su propia naturaleza y, por otro, su identidad histórica, esto es, identificar la fotografía con la cultura que le rodea.

En esta segunda línea se sitúan autores como Tagg (en Batchen 2004: 12) quien, con planteamientos de carácter posmoderno advierte cómo la imagen fotográfica no puede entenderse como una entidad individual sino como parte de un campo más abierto y disperso donde se dan cita imágenes, prácticas y tecnologías. Afirma que la fotografía no puede hablar de y por sí misma, dado que sus significados son contingentes al depender de su contexto:

La fotografía como tal carece de identidad. Su situación como tecnología varía según qué relaciones de poder la impregnan. Su naturaleza como práctica depende de las instituciones y de los agentes que la definen y utilizan. Sus funciones como modo de producción cultural están ligadas a unas condiciones de existencia definidas, y sus productos son significativos y legibles solamente dentro de difusiones específicas.

Su historia no tiene unidad. Es un paseo por un campo de espacios institucionales. Lo que debemos estudiar es ese campo, no la fotografía como tal.

En esta misma línea de pensamiento posmoderno, Burgin añade que el objeto de la teoría fotográfica no es la fotografía en sí, sino una serie de prácticas de significación que la anteceden y al tiempo convierten en significativas. De este modo Burgin se sirve de la fotografía para buscar algo que tiene sus orígenes en otra parte.

En una línea opuesta se encuentra el planteamiento formalista de autores como André Bazin (2001: 28-29) para el que la propia imagen fotográfica es el objeto mismo de investigación, liberado de cualquier condición espacio-temporal:

La imagen puede ser borrosa, estar deformada, descolorida, no tener valor documental; sin embargo procede siempre por su ser de la ontología del modelo [...]; porque la fotografía no crea –como el arte– la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción.

De esta manera, la ontología de la foto, esencialmente objetiva, la capacitaba para lograr el verdadero realismo. En la misma línea de pensamiento, Szarkowski identificaba cinco nociones esenciales de la fotografía: el objeto mismo, el detalle, el encuadre, el tiempo y el punto de vista. Desde el planteamiento de Szarkowski sería posible considerar la historia del medio fotográfico desde el punto de vista de la progresiva conciencia del fotógrafo respecto a las características intrínsecas del propio medio. Batchen (2004: 21), apunta no obstante, a diferencia de Bazin, que el nacimiento de la fotografía surgiría de una «compleja ecología del ideas y circunstancias que engloba el ambiente intelectual, el clima político, la situación de la capacidad técnica y la sofisticación de la simiente».

Se observa cómo ambos planteamientos, en principio polares –por un lado la fotografía entendida como fenómeno cultural que no tiene

identidad porque depende del contexto y, por otro, la fotografía entendida por su naturaleza inherente donde la identificación fotográfica se realiza mediante el aislamiento de sus atributos esenciales—, no son tan extremos.<sup>287</sup> No sólo eso, sino que podríamos encontrar complementariedad entre ellos y no sólo aplicado al estudio de los inicios de la fotografía sino también en lo que a los inicios de la imagen digital se refiere: si el nacimiento de la fotografía se instala en unos particulares procesos económicos, sociales y culturales de principios del siglo XIX que no supusieron una ruptura traumática respecto de los modos de representación del momento, la eclosión de la fotografía digital, siguiendo la teoría de los desplazamientos de Foucault, respondería a unos nuevos procesos económicos, políticos y culturales propios de finales del siglo XX. En ambos casos se observa que el elemento tecnológico no ha resultado en absoluto determinante, y lo cierto es que la fotografía no ha sido ni es una tecnología determinada, sino que su evolución ha venido marcada por diferentes inmersiones de innovación y caducidad tecnológicas que no han amenazado su supervivencia.

## ¿CUÁL ES ENTONCES LA AMENAZA DIGITAL?

Quizá la respuesta se encuentre en el primero de los ejes propuesto en estas líneas, el referido a los procesos de producción y recepción de las obras fotográficas, que ven alterada una tradición de representación perfectamente asentada y asumida en aras de otra cuyo desconocimiento provoca cierto temor. Pero, ¿qué es lo que cambia en realidad? Para Lister (1997: 16)

---

287. «Ya es posible observar la extraña coincidencia que se produce en el seno de y entre estas diversas interpretaciones de los orígenes de la fotografía. Los formalistas, supuestamente preocupados por la esencia de los fotográfico, se ven de pronto construyendo los cimientos de dicha esencia sobre la base de la historia. Por su parte, los posmodernos, supuestamente contrarios a la búsqueda de la esencia, se encuentran de pronto intentando identificar epistemologías y estéticas fotográficas que son “fundamentales”, “esenciales” e “intrínsecas”» (Batchen, 2004: 27).

... las destrezas artesanales se han transformado en la pequeña caja de plástico gris del ordenador personal. En este nivel, se expresan el temor por la posible desaparición de las habilidades, las funciones sociales y las responsabilidades políticas asociadas a la vocación o a la profesión de fotógrafo. [...] Y para el consumidor de imágenes fotográficas, seguramente una parte importante de la población mundial a diferentes niveles, ya no es posible mantener la creencia en un vínculo significativo entre la apariencia del mundo y la configuración concreta de una imagen material

Pero lo esencial no es cambiar unas habilidades manuales por otras digitales, ni tampoco la recepción de la imagen en otros soportes alternativos, sino continuar con el compromiso que la fotografía realizó en sus orígenes: mostrar el parecido.

El uso histórico de la fotografía como evidencia y documento fiable ha estado en continua contradicción. Y aunque muchas han sido las prácticas realizadas para huir conscientemente de lo real, lo cierto es que el observador siempre intuyó que detrás de una fotografía había un referente... real.

La propia concepción inicial de representación fotográfica, se instauró sobre unas claves de representación normativizada heredadas de prácticas anteriores surgidas en el Renacimiento. La imagen normativa que emerge de la fotografía sufre un doble proceso. Por un lado, la fotografía instala los acontecimientos en una especie de tiempo neutro, a-tiempo, tiempo cero. Así pues, el instante del acto fotográfico no puede confundirse con el instante vivido.<sup>288</sup> Una vez fotografiado, el hecho deviene imagen –real, instantánea– pero imagen a fin de cuentas, el

---

288. Nadie como Henri Cartier-Bresson para demostrar este aspecto. Su forma de fotografiar sólo puede entenderse si se es consciente de que la fotografía «dice» la verdad, sólo así, atrapa esta realidad que le rodea sorprendiéndola en sus momentos decisivos, ésos que llevan en sí mismos la esencia de las situaciones. Él mismo apuntaba que la foto en sí misma no le interesaba lo más mínimo. Lo único que quería era retener la realidad una fracción de segundo.

hecho se abandona y no volverá a ser como la imagen representa.<sup>289</sup> Pero aún más, la fotografía somete a la realidad a un reduccionismo espacial, encajando una parte de la realidad en los límites de su marco y no otra. Así, sólo ofrece una apariencia de lo real y, si bien, deviene creíble en virtud de su inmediatez, esa apariencia está tomada al margen de su sentido.<sup>290</sup> De este modo, si la imagen sólo ofrece una apariencia de la realidad, el espectador se encuentra en la necesidad de apelar a otro universo conceptual, aquel que fulmina la realidad bajo el peso del simulacro, donde la dicotomía verdad/realidad pierde valor.

Puede determinarse que la objetividad fotográfica –entendida como lo real verdadero–, propia del reduccionismo mecanicista inherente a su nacimiento, sólo existe a escala de mito ya que el mensaje analógico-mimético está contaminado temporal y espacialmente por una serie de procedimientos que modifican lo real. La imagen fotográfica no re-presenta (vuelve a presentar) lo presentado (el hecho), sino que lo representa (interpreta) normativizado. Dada su similitud al referente, el espectador no necesita otro saber para mirar la imagen que el de su propia percepción, ahora bien, necesita aceptar otras claves para comprender el proceso fotográfico: el autor (estrategia productiva) concibe la fotografía como la creación de un presente (acto de fotografiar [está siendo]) orientado hacia un futuro; el espectador (estrategia espectral) concibe la fotografía como la creación de un presente (acto de mirar [es]) orientado a la re-creación de un pasado (acto de abstraer el sentido [ha sido]).

---

289. «La fotografía sólo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente, con la muerte del sujeto fotografiado [...] La esencia de la fotografía es precisamente esta obstinación del referente en estar siempre ahí. [...] La fotografía es la momificación del referente. El referente se encuentra ahí, pero en un tiempo que no le es propio» (Barthes, 1992: 66-67).

290. «Jean Baudrillard ha sintetizado las fases sucesivas de la imagen en el trayecto que va de considerarla como el reflejo de una realidad profunda o de su ausencia, hasta llegar el momento actual, en el que carece de cualquier relación con la realidad agotándose en su propio simulacro. En un mundo en el que el exceso de información se corresponde de manera directa con una aguda deflacción del sentido, anulando toda posibilidad de comunicación a través de un proceso de simulación que tiende a sustituir la comunicación por su pura puesta en escena, la imagen ocupa un lugar central en la estrategia que organiza el permanente rechazo de lo real» (Zunzunegui, 1995: 109).

La imagen fotográfica normativa así creada dispone de una serie de parámetros para manipular la realidad. Desde el punto de vista espacial, el punto de vista y encuadre, el tamaño del plano y distancia focal empleada, la profundidad y el fuera de campo. Desde el punto de vista temporal, al extraer imaginariamente del flujo temporal un punto singular de duración casi nula, se beneficia de lo que conocemos como instantánea. Así, la veracidad de la imagen queda manipulada sólo en virtud de un juego de convenciones aprehendidas y compartidas por la estrategia productiva y la espectacular. La fotografía miente, pero lo importante es cómo se usa y a qué intenciones sirve.

De este modo, si la fotografía como verdad objetiva se instala en el mito, con la digitalización este aspecto parece maximizarse al poder producirse imágenes que no tienen un referente específico o causal en el mundo de los objetos o los hechos. En definitiva, se puede crear otra realidad. Se produce entonces una ruptura entre lo fotográfico y lo digital ya que este nuevo medio transforma nuestra idea sobre la realidad, conocimiento y verdad. Se accede al mundo del simulacro y de la simulación virtual donde empieza a cuestionarse la presencia del mundo material sobre el de la imagen: lo considerado verdad en la era fotográfica se desvanece para incurrir en una arenosa, por compleja, distinción entre lo real y lo imaginario.

El discurso de la imagen digital obliga al receptor a una mayor cautela de lo que hasta ahora era el mundo real captado por el objetivo de la cámara y atrapado para siempre por el celuloide, ya que es posible llegar a lugares a los que no se creía poder llegar, es lo que Ritchin llama hiperfotografía:

Puede pensarse en ella como una fotografía que no requiere ni la simultaneidad ni la proximidad del que ve y de lo que es visto, y que considera como su mundo cualquier cosa que exista, existió o que podría llegar a existir, visible o no, en resumen, cualquier cosa que pueda sentirse o concebirse.

La imagen fotográfica ya no sirve para re-presentar al objeto sino más bien para revelarlo, para hacerlo existir. La posibilidad de simular su existencia abre nuevos caminos de experimentación al poder interactuar con él como si fuera un objeto del mundo real. Se observa cómo las necesidades planteadas a las nuevas tecnologías en términos de realidad se traducen en planteamientos de desrealización: si la fotografía construye una realidad en el interior de un encuadre que, al fin y al cabo, es el resultado de un encuentro con el mundo visible, la imagen digital desrealiza la imagen en tanto que su reducción a números implica la posibilidad de crear imágenes post-fotográficamente reales. La simulación crea otra realidad, la de la pura imagen.

Es ahí donde entra en conflicto la idea de mostrar el parecido a la que nos referíamos con anterioridad, en tanto que la digitalización abandona la retórica de la verdad que ha sido una máxima fundamental en el éxito cultural de la fotografía: lo que está [ahí] en la foto, ha estado antes [ahí] en la realidad.

Ahora bien, la imagen fotográfica surgida de la era digital tiene que ser vista como un objeto cultural y no tecnológico que amplía y enriquece nuestra percepción del mundo: La fotografía se halla inmersa en su propia revolución y sus artífices responden de un modo parecido y previsible. Sólo han evolucionado sus herramientas. Si lo que nos interesa es el contenido, no tenemos nada que reprochar a este razonamiento. Otra cosa sería cuestionar si la fotografía digital es todavía «fotografía» (Fontcuberta, 1992: 146-147). La auténtica revolución digital no es de carácter tecnológico sino más bien un fascinante universo para la reflexión donde autor y espectador concentren su atención en aras de un compromiso crítico. La actitud sensorial y pasiva no es una auténtica actitud estética, para que exista dicha actitud, el espectador debe guardar ciertas distancias con respecto a la materialidad de la imagen. Ya sea analógica, ya sea digital...



## BIBLIOGRAFÍA

- BATCHEN, G. (2004): *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili,
- BAZIN, A. (2001): *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.
- BARTHES, R. (1992): *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós.
- DUBOIS, P. (1994): *El acto fotográfico, De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós.
- LISTER, M. (1997): *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona, Paidós.
- Fontcuberta, J. (1992): *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili.
- SCHARF, A. (1994): *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza.
- ZUNZUNEGUI, S. (1995): *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra/ Universidad del País Vasco, Signo e Imagen.