



## Jornades de Foment de la Investigació

# ¿HA MUERTO LA FOTOGRAFÍA? REFLEXIONES EN TORNO A LA FOTOGRAFÍA Y LA POSFOTOGRAFÍA.

### **Autors**

Marta MARTÍN.

## ABSTRACT

La imagen y, en especial, la imagen fotográfica son los pilares sobre los que se fundamenta la sociedad actual. La revolución tecnológica ha sido en parte responsable de este *boom*, pero no es hasta que miramos las imágenes a través de las teorías de la posmodernidad cuando podemos entender el fenómeno actual de *superproducción* y *superconsumo* de imágenes. En el marco de estas teorías, que debaten sobre el papel de las imágenes del mundo por encima del mundo real, nos preguntamos si la fotografía, como siempre la hemos entendido, ha muerto, tal y como afirma Robins cuando dice que «la muerte de la fotografía es algo anunciado. Hay un sentimiento creciente de que estamos presenciando el nacimiento de una nueva era, la de la posfotografía» (en Lister, 1997:49). A raíz de esta afirmación lo que nos cuestionamos es si es cierto que ha nacido una nueva era y si esto supone la muerte de la era anterior. Es decir, podemos considerar que la posfotografía, aunque es un nuevo fenómeno que aún está por delimitar, forma parte de ese abanico de imágenes de naturalezas tan distintas que podemos encontrar hoy, pero nuestro interés se centra en su relación con la fotografía y las razones por las cuales se ha dicho que su nacimiento conlleva la muerte de la fotografía.

## 1. INTRODUCCIÓN

La fotografía, pese a ser el pilar fundamental sobre el que se construye la imagen moderna y, por tanto, la realidad social sobre la que basamos nuestra existencia actual, es una materia que se ha descuidado desde las instituciones de enseñanza. A veces, da la impresión de que se trata como si fuese un *arte menor*. La pintura, la escultura, la arquitectura, y hasta el cine son materias mucho más estudiadas y de las que los estudiantes adquieren un conocimiento mucho más profundo. Sin embargo, ¿cuántas películas rueda una persona habitualmente? ¿Cuántos cuadros pinta, cuántos bloques de mármol esculpe y cuántos edificios proyecta? Y paradójicamente, podemos hacernos la misma pregunta con una respuesta muy distinta para la fotografía: ¿Cuántas fotografías hace uno habitualmente?

Puede que esté ahí el *problema* de la fotografía. Es posible que cuando un arte es popular, accesible, barato y técnicamente se puede simplificar abriendo las puertas a muchos, deja tener ese «aura» que hace del arte lo que es (Benjamin, 2004: 97). Para poner las cosas incluso más difíciles, la fotografía se encuentra entre dos mundos: el artístico y el documental, y además en esferas que van desde lo público a lo privado. Pero estos *problemas* inherentes al medio que lo definen deberían poder aprovecharse y convertirse en una ventaja para despertar el interés en su historia, en sus corrientes y en sus autores más representativos.

Por todo esto, realizar un trabajo de investigación sobre fotografía no resulta tan fácil como podría parecer a primera vista. Es una disciplina tan amplia que, como afirma Mirzoeff (1999: 71) «the history of photography can never be fully written because, as soon as the medium was invented, countless images were created and continue to be created. In 1991, 41 million photographs were taken every day in the United States alone»<sup>1</sup>. Hay tantos profesionales trabajando con fines tan distintos y, en definitiva, tantos *artistas*, que es muy difícil entrar desde fuera y obtener una radiografía de la situación actual de forma sencilla. Sin embargo, partir de un tema y una problemática que nos resulte interesante investigar, y después de realizar una búsqueda bibliográfica apropiada, tendremos las herramientas necesarias para poder establecer unos criterios claros para poder aprovechar y seleccionar la avalancha de información disponible actualmente en la red.

## 2. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA Y OBJETIVO CONCRETO DEL TRABAJO

La revolución digital es un proceso que despertó en los años 80, pero ha sido sólo en los primeros años del nuevo siglo cuando realmente ha inundado todos los ámbitos de nuestra vida. Ha conectado todos los puntos del planeta en un solo sistema global de información, haciendo que la unidireccionalidad no sólo pase a ser bidireccional, sino que se convierta en un sistema de comunicación en red, favoreciendo una democratización entre todos los que están conectados. Obviamente es Internet la herramienta que más llama la atención de este proceso de conexión global, pero en los últimos años hemos vivido un proceso de reconversión digital de todo cuanto estaba a nuestro alrededor: la radio, la televisión, el cine, la fotografía... y, por lo tanto,

<sup>1</sup> «La historia de la fotografía nunca se podrá escribir completamente porque, desde que se inventó el medio, incontables imágenes han sido creadas y continúan siendo creadas. En 1991, se realizan 41 millones de fotografías todos los días sólo en Estados Unidos.» [Traducción de la autora.]

podríamos decir que la información, la comunicación e incluso la memoria son ahora digitales. Las consecuencias de la digitalización se están dejando ver ya desde hace algunos años: las relaciones con el tiempo y el espacio han cambiado y existe un acceso universal y mucho más democrático de lo que nunca hubiésemos pensado a la información, eso sí, nos referimos sólo a los ciudadanos que viven *enchufados* a la red. Pero quizá esto nos está llevando también a un conocimiento cada vez menos profundo, menos preocupado por las fuentes y en el que cada vez es más fácil perderse entre la desinformación.

En este escenario, las imágenes han adquirido un papel dominante y, de hecho, «el ritmo de producción, circulación y consumo de imágenes ha sido muy rápido y continúa aumentando de forma exponencial» (Lister, 1997:13). Que vivimos en la era del «*homovidens*» (Sartori, 2002) es algo que, hoy por hoy, nadie pone en duda, pero resultaría muy superficial pensar que hoy nuestra sociedad de la información es así solamente a causa de un desarrollo tecnológico sin precedentes. Según Robins (en Lister, 1997: 61), estos cambios vienen impulsados por una evolución social de una lógica moderna a una lógica posmoderna: «si la idea de posmodernidad realmente tiene algún significado, seguro que debe referirse a la emancipación democrática y creativa. Dentro del contexto de estas agendas (modernas y posmodernas) es donde deberíamos situar la reflexión acerca de la utilización de las imágenes». Y es cuando miramos las imágenes a través de las teorías de la posmodernidad, cuando podemos entender el fenómeno actual de *superproducción* y *superconsumo* de imágenes. Robins (en Lister, 1997: 51) lo explica de forma muy clara cuando menciona que «en el orden posmoderno se cuestiona la primacía del mundo material sobre el de la imagen. El campo de acción de la imagen ha llegado a ser autónomo, incluso se cuestiona la propia existencia de ‘mundo real’. Es el mundo de la simulación y de los simulacros» En el marco de estas teorías que debaten sobre el papel de las imágenes del mundo por encima del mundo real, nos preguntamos si la fotografía, como siempre la hemos entendido, ha muerto, tal y como afirma Robins: «la muerte de la fotografía es algo anunciado. Hay un sentimiento creciente de que estamos presenciando el nacimiento de una nueva era, la de la posfotografía» (en Lister, 1997:49). A raíz de esta afirmación lo que nos cuestionamos es si es cierto que ha nacido una nueva era y si esto supone la muerte de la era anterior. Es decir, podemos considerar que la posfotografía, aunque es un nuevo fenómeno que aún está por delimitar, forma parte de ese abanico de imágenes de naturalezas tan distintas que podemos encontrar hoy, pero nuestro interés se centra en su relación con la fotografía y las razones por las cuales se ha dicho que su nacimiento conlleva la muerte de la fotografía.

Por lo tanto, a través de este trabajo queremos cuestionar la supuesta muerte de la fotografía en relación al nacimiento de la posfotografía y, a través del análisis de la obra de fotógrafos e ideólogos como Duane Michals o Joan Fontcuberta, intentar extraer algunas de las estrategias de superación de esa supuesta muerte para demostrar cómo la fotografía y la manipulación no se han conocido gracias a los medios digitales. Por decirlo de otra forma: frente a aquellos que opinan que la fotografía ha muerto, sugerir que quizá nunca haya estado viva, o incluso que nunca antes haya estado *tan* viva.

Puede que algunos piensen que este debate ya está demasiado trillado, y que los trabajos de investigación deberían mirar ya hacia la nueva era anunciada y dejar los viejos medios atrás, pero como resalta Robins (en Lister, 1997: 69) «hay que destacar que gran parte de la argumentación más interesante sobre las imágenes no afecta a los futuros digitales, sino a lo que hasta hace poco parecían medios antiguos y olvidados (la panorámica, el cuarto oscuro, el estereoscopio); desde nuestra situación de ventana posfotográfica, éstos han adquirido de repente nuevos significados, y su reevaluación parece crucial para entender el significado de la cultura digital.» Por lo tanto, para aquellos que queramos investigar sobre la imagen digital y sus manifestaciones en la cultura contemporánea, en primer lugar debemos conocer dónde están y qué papel juegan los medios tradicionales. Es tan impensable realizar una reflexión actual sobre la fotografía sin detenernos a analizar lo que el cambio de la tecnología analógica a la digital ha supuesto, como realizar una reflexión sobre el impacto de lo digital en la cultura contemporánea sin hacer, en primer lugar, una referencia a la fotografía.

### 3. FOTOGRAFÍA Y MUERTE O LA MUERTE DE LA FOTOGRAFÍA

Mucho se ha dicho y escrito sobre la muerte y la fotografía, dos términos que han sido enlazados por distintas preposiciones para hablar sobre distintos conceptos. Por ello, en este apartado no pretendemos descubrir nada nuevo, sino aclarar algunos términos y establecer las distintas relaciones de la fotografía con la muerte para así llegar finalmente al concepto que nos interesa que es la muerte de la propia fotografía.

No podemos comenzar a hablar sobre muerte y fotografía sin hacer una alusión a las famosas palabras de Susan Sontag que se encuentran citadas en todos los textos de referencia que tratan este tema y que tienen que ver con el propio acto de fotografiar. Sontag afirma que «todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar en la mortalidad, vulnerabilidad y mutabilidad de una persona (o cosa)» (1979: 15) Y es que, fotografiar algo significa capturar un instante que muere con la fotografía, porque ya no volverá a estar ahí. «As a result, photography is a past-tense medium. It says “that was there” not what is there». <sup>2</sup>(Mirzoeff, 1999: 74). Por lo tanto, el acto de fotografiar se puede leer desde dos posiciones, desde el objeto o sujeto fotografiado y desde el sujeto que fotografía. El objeto o sujeto fotografiado es capturado durante un solo momento e (in)mortalizado en una instantánea. La fotografía demuestra que este momento es único e irrepetible, y por lo tanto nace y muere con el propio acto de fotografiar. Sin embargo, el hecho de que esté plasmado en papel es una forma de mantenerlo vivo para siempre ya que al hacerlo eterno nunca puede morir, ayudando así a que la memoria propia y colectiva no se olvide de él. De esta forma se establece una relación dual con objeto fotografiado. Por otra parte, para el sujeto que realiza una fotografía significa capturar un momento que ya es pasado, enfatizando así el paso del tiempo y poniendo de manifiesto que su propia muerte (la del fotógrafo) está aún más cerca.

Sin embargo, el acto de fotografiar no es lo único que relaciona esta disciplina con la muerte ya que la propia

<sup>2</sup>Como resultado, la fotografía es un medio pretérito. Dice “eso estaba ahí” y no lo que está ahí.

temática de las fotografías ha estado muy ligada especialmente en sus inicios a este fenómeno vital. Geoffrey Batchen en su artículo *Ectoplasma. La fotografía en la era digital*<sup>3</sup> realiza un amplio recorrido por todas las relaciones de la fotografía y la muerte desde los primeros pasos de la fotografía y que aquí no tenemos intención de detallar, aunque sí resaltaremos los más importantes. Si nos concentramos en los inicios del medio encontramos cómo la muerte era una temática recurrente. Al principio, por los largos tiempos de exposición, «aquél que quisiera parecer vivo en una fotografía primero tenía que actuar como si estuviera muerto» ya que el movimiento lo único que producía eran imágenes borrosas (Batchen en Ribalta, 2004: 315), por lo que los primeros sujetos que aparecían en las fotografías tenían una expresión congelada, poco natural y desde luego, muy lejana a la vida. En la imagen 1 podemos ver un daguerrotipo del propio Louis Daguerre tomada por Jean-Baptiste Sabatier-Blot en 1844, en la que se aprecia la estaticidad especialmente en la tensión de los párpados, teniendo en cuenta que en esta fecha la fotografía ya llevaba unos años de experimentación. Pero los fotógrafos pronto supieron sacar beneficio de fotografiar a la muerte y «llevar[on] un poco más lejos esta asociación explotando un lucrativo negocio de fotografías póstumas» (Batchen en Ribalta, 2004: 315), así los familiares de los fallecidos podían consolarse con una imagen que ayudase a mantener el recuerdo vivo. La película *Los Otros* (Amenábar, 2001) muestra cómo se llevaban a cabo este tipo de prácticas, llegando a mostrar al propio Amenábar en una de las fotografías de difuntos que aparece (en la imagen 2 es el del bigote). Algunos fotógrafos llevaron este negocio aún más lejos y, beneficiándose de la técnica de la doble exposición, hacían creer que podían captar las almas y los espíritus. Por lo tanto, vemos cómo la muerte, especialmente en los inicios del medio, estaba muy presente en la propia temática y, aunque es posible que en su desarrollo se haya alejado de ella, siempre mantendrá esa relación convirtiéndose casi en algo inherente al medio.

Por otra parte, la fotografía como descubrimiento y como fenómeno también ha tenido que lidiar con la muerte desde el mismo momento en que nació, ya que «se dice que ante la invención de la fotografía, el pintor francés Paul Delaroche declaró: ‘Desde hoy, la pintura ha muerto’» (Batchen en Ribalta, 2004: 313). Su nacimiento, por tanto, abrió el debate a la muerte del medio artístico por excelencia hasta entonces, la pintura y, aunque no acabó con ella, sí la alteró profundamente. Sin embargo, sí que acabó con algunas disciplinas menores como la pintura de miniatura, ya que la fotografía producía unos retratos mucho más exactos y baratos (Batchen en Ribalta, 2004: 315). La fotografía, en sus más de 150 años de vida ha ido sobreviviendo a los distintos avances tecnológicos como la fotografía en color, las cámaras instantáneas Polaroid, las cámaras automáticas, las cámaras desechables, y a la aparición de nuevos medios que en su momento se pensó que podían hacerle la competencia de una manera mortal, como la televisión. Sin embargo, el cambio en la tecnología nunca (hasta ahora) había desvirtuado su esencia.

Hoy se habla de la muerte de la fotografía no tanto por la profunda transformación del mecanismo fotográfico sino por lo que la imagen digital conlleva. Esto parece una contradicción, pero lo que se pretende expresar es que la idea de que la fotografía ha muerto no viene motivada por el cambio mecánico de las cámaras

<sup>3</sup>Para ampliar el estudio sobre fotografía y muerte consultar: BATCHEN, GEOFFREY (2004): «Ectoplasma. La fotografía en la era digital» en Ribalta, Jorge (ed.) (2004): Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

fotográficas sino por la vulnerabilidad de la imagen digital frente a los procesos de manipulación. La fotografía digital parece haber puesto en entredicho los valores que durante años se han ensalzado de este medio: el «ser un espejo con memoria»<sup>4</sup> (Fontcuberta, 1997: 37). Pero debemos cuestionar estos valores antes de afirmar rotundamente que ya no los posee. Es posible que nunca los haya tenido y viviésemos queriendo creer que sí los poseía.

#### 4. UN ESPEJO DE LA REALIDAD

En cierto modo, la historia de la fotografía puede recordarnos a la fábula de *El traje nuevo del Emperador*, donde unos rufianes engañan al Emperador de un reino haciéndole creer que poseen hilo de oro y que le confeccionarán un traje a cambio de obtener varios privilegios y beneficios del Emperador. Los rufianes consiguen engañar al Emperador y a toda la Corte, ya que aunque el hilo de oro no existe en realidad, ellos actúan (y así hacen actuar a todo el mundo) como si el hilo sí existiese. Por fin, el día de la presentación del traje de oro del Emperador, éste aparece desnudo ante todo el reino. Todos parecen quedar embelesados por la belleza de un traje que no existe, pero el único que tiene la inocencia de proclamar la verdad que todos ven y nadie quiere reconocer es un niño que entre la multitud grita: “¡Pero si el Emperador va desnudo!”. Esta fábula nos ayuda a comprender como durante toda la historia de la fotografía se ha asumido que ésta representaba la realidad y por ello, también representaba la verdad. Ha sido la *inocencia* de la fotografía digital la que, al ser abiertamente manipulable y tratable por programas informáticos, ha puesto de manifiesto que, en realidad, estos valores tan asumidos por la fotografía no son tan seguros y tan estables como generalmente se creía. Quizá todos nos habíamos dado cuenta ya de eso de forma individual en alguna que otra ocasión, pero no estábamos preparados para reconocerlo ante el mundo y seguíamos queriendo creer que la fotografía representaba objetivamente la realidad, y así la verdad.

Pero antes de desmontar este argumento debemos entender dónde nace la creencia de que la fotografía representaba la verdad. Esta creencia nace con la misma fotografía y el contexto científico en el que se creó, ya que «el positivismo y la cámara fotográfica crecieron juntos» (Robins en Lister, 1997:54). El positivismo se caracteriza por un afán de recoger y registrar la realidad con el propósito de poder ordenarla y así llegar a la verdad absoluta y al control del mundo, por lo tanto, «para el positivista la fotografía representa un medio privilegiado de entender “la verdad” sobre el mundo, su naturaleza y sus propiedades» (ibid). Por lo tanto, «el procedimiento fotográfico, como [...] los procedimientos científicos, parece aportar una forma garantizada de superar la subjetividad y llegar a la verdad real» (Mitchell 1992:28). De ahí podemos extraer incluso el nombre que se le da al *objetivo*, que supuestamente captura la realidad sin intermediación alguna. Por otra parte, Joan Fontuberta llega a la misma conclusión sin aludir al positivismo científico, relacionando el invento fotográfico más con lo mágico y lo milagroso que con la ciencia:

<sup>4</sup> Expresión propuesta por Oliver Wendell Colmes en 1861 que se ha utilizado después como título de varios tratados de fotografía

«La fotografía ha sido entendida durante mucho tiempo como la manera en que la naturaleza se representaba a sí misma. La fascinación que produjo su descubrimiento apuntaba hacia esa ilusión de automatismo natural [...] Se trata de copiar la naturaleza con la máxima precisión y fidelidad sin dependencia de las habilidades de quien la realiza. La consecuencia aparente era la obtención directa, sin paliativos, de la verdad.»

(Fontcuberta, 1997:26)

Como reconoce Fontcuberta, al principio se subestimó el papel del fotógrafo. El fotógrafo era considerado un *técnico* que accionaba un botón para que la máquina funcionase, pero esta idea fue moldeándose hasta considerarlo un *artista*. El fotógrafo debe tomar demasiadas decisiones respecto al tema, al encuadre, al tiempo de exposición, etc. como para que su trabajo pase tan desapercibido que se crea que no interviene en el proceso fotográfico. Sin embargo, a pesar del consenso general de su participación decisiva en la obra, la idea de que la fotografía representa la realidad (aunque sea una realidad subjetiva) ha perdurado hasta nuestros días.

De hecho, muchos creen que se ha proclamado la muerte de la fotografía porque hoy ésta se ve amenazada por dos fenómenos distintos. Por un lado, se enfrenta a la alteración de píxeles que en algún momento capturaron un momento de la realidad (que o bien nacieron de una cámara analógica y posteriormente fueron digitalizados y convertidos en píxeles o bien nacieron ya como píxeles en una cámara digital). Por otro, se enfrenta también a la creación de imágenes que no tienen referente en la realidad y que nacen directamente como píxeles en una pantalla de un ordenador. Pero en cualquiera de los dos casos el temor es el mismo: tomar como verdadera una imagen que realmente no lo es. El ejemplo que se muestra en la figura 3 es un elemento de publicidad en el lugar de venta de una campaña publicitaria para la editorial Everest. Se realizó un soporte para contener tres libros en el mostrador de las librerías, pero a la hora de representar el contenedor en otras piezas de la campaña, como el folleto para los librereros, la fotografía presentaba varios problemas por una iluminación inadecuada, unos reflejos molestos y unos colores que no se ajustaban a la realidad. Antes que retocar y retocar hasta la saciedad la fotografía, se decidió simular la fotografía. Es decir, se creó un ficticio directamente con el programa Adobe Photoshop que no estaba vinculado de ninguna forma al original, pero que parecía más real que la propia fotografía.

Y es que la digitalización de las imágenes junto con la proliferación de los ordenadores personales ha supuesto que hoy por hoy, sean muchos los que tienen acceso a estos programas de retoque de imágenes, diseñados exclusivamente para dos fines, que casualmente coinciden con las amenazas a la fotografía: retocar y crear imágenes nuevas. Sin embargo, no debemos ser alarmistas. Un retoque bien hecho que no se note o una imagen que no se distinga de la realidad no está al alcance de cualquiera. El conocimiento y la práctica necesaria para hacer estos retoques la tienen (en su mayoría) profesionales de la imagen, del diseño gráfico o de la fotografía. Estos programas, además de las herramientas para *crear*, disponen de controladores sobre todos los parámetros que se pueden *manipular* en las fotografías analógicas: exposición, brillo, contraste, saturación, tono, tamaño, filtros de todo tipo... Pero cuando la imagen era analógica, nadie se paraba a considerar que

estos parámetros podían ser y, de hecho, eran manipulados para obtener las copias. Batchen lo explica muy bien cuando sugiere que toda fotografía implica manipulación:

*«Estoy sugiriendo que la producción de cualquier fotografía implica siempre algún tipo de intervención o manipulación. Al fin y al cabo, ¿qué es la fotografía sino la manipulación consensuada de niveles de luz, tiempos de exposición, concentraciones químicas, gamas cromáticas, etc.? En el acto de transformar el mundo en imagen (la tridimensionalidad en bidimensionalidad) los fotógrafos no tienen más remedio que fabricar la imagen. Por consiguiente, es inherente a la vida fotográfica algún que otro tipo de artificio. En este sentido, las fotografías no son ni más ni menos “ciertas” con respecto a la apariencia de las cosas del mundo que las imágenes digitales»*

**(Batchen en Ribalta, 2004: 323)**

Y Fontcuberta aún va más allá en esta idea cuando afirma que toda fotografía es una mentira:

*«Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad.»*

**(Fontcuberta, 1997:15)**

Existen muchos ejemplos en la historia de la fotografía analógica donde se ha descubierto que la imagen había mentido descaradamente y estaba claramente manipulada. No es propósito de este trabajo hacer una relación de todas las fotografías que han sufrido manipulaciones en la historia, aunque en el próximo apartado sí señalaremos algunos de los ejemplos paradigmáticos teniendo en cuenta en qué ha repercutido su manipulación. Sin embargo, antes de señalar estos casos debemos hacer una aclaración del uso que puede tener la fotografía ya que la manipulación no será entendida igual si se trata de fotografía artística que si se trata de fotografía documental, aunque no debemos olvidar que estos usos forman parte de un *continuum* y a veces es difícil decir dónde está la barrera. Además, como explica Fontcuberta (1997: 97-99) las nociones de fotografía como «documento» y fotografía como «arte» también han ido variando a lo largo del siglo XX, llegándose incluso a hablar de un «documentalismo subjetivo». Nosotros, por el momento, y con el fin de hacer las aclaraciones necesarias nos situaremos en los dos extremos de esta línea.

La fotografía artística se presupone posada y preparada, por lo que podemos decir que lo que registra la cámara estaba ahí pero nadie aseguraría la verdad de esas imágenes. En esta fotografía prima la estética sobre cualquier otro valor y por eso se entiende que está abierta a todo tipo de manipulaciones, pre- y post- fotográficas. Como ejemplo extremo, podemos observar las prácticas de la fotografía publicitaria, donde nada de lo que aparece frente a la cámara es real, especialmente si nos vamos a fotografía de alimentos, bebidas

o incluso modelos. El maquillaje y los artificios se utilizan hasta conseguir la perfección y un realismo que casi siempre sobrepasa el propio realismo, haciendo que las imágenes sean hiperrealistas. Los colores de las legumbres y de las frutas, el humo que desprende una hamburguesa recién hecha, las gotitas que resbalan por un bote de Coca-cola frío, o incluso el rostro de una modelo poco tienen que ver con el original, incluso antes de realizar la fotografía. Pero una vez realizada, la manipulación no ha terminado. Tanto en la era analógica como en la digital los retoques que se realizan transforman las fotografías en imágenes aún más perfectas. Como claro ejemplo de esta manipulación “artística” podemos observar un vídeo de la marca Dove que reivindica la belleza real a través del cual podemos asistir a las transformaciones que sufre una modelo antes y después de ser fotografiada para una valla publicitaria. En la figura 4 podemos observar algunos de los fotogramas de esta secuencia, aunque lo interesante es ver el documento audiovisual ya que con el movimiento se genera la impresión de transformación<sup>5</sup>. Ciertamente es que toda la fotografía artística no llega hasta los extremos de la fotografía publicitaria, pero sí que está manipulada de una forma u otra para expresar las ideas del autor.

Sin embargo, la fotografía documental tiene como fin último presentar un testimonio *real* de hechos *reales*. Si analizamos fríamente esta afirmación nos daremos cuenta de que se trata casi de una paradoja ya que como hemos citado de Fontcuberta antes «toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera» (1997:15), lo que nos hace dudar de que el testimonio sea real (aunque la fotografía no esté deliberadamente manipulada). Pero además, los hechos están diseñados en muchas ocasiones para lograr la fotografía perfecta, ya que «el mundo deviene un gran teatro, ya no hay divorcio entre realidad y representación» (Fontcuberta, 1997: 178) lo que nos induce a pensar que también son posadas, reforzado por el hecho de que es difícil no posar ante un objetivo. Desde el ámbito social, político y, por supuesto, doméstico encontramos multitud de ejemplos: un famoso paseando en bañador por la playa junto a su familia, un político que besa cariñosamente la mejilla de una señora anciana, o una ceremonia familiar como una boda, son claros ejemplos donde se considera que la fotografía registra una *realidad objetiva* (término paradójico en sí mismo) cuando lo que registra es una escena posada.

Fontcuberta expresa así su firme creencia de que toda fotografía es una manipulación:

*«Pero en el límite, la elección de una entre diversas posibilidades representa una pequeña dosis de “manipulación”: encuadrar es una manipulación, enfocar es una manipulación, seleccionar el momento del disparo es una manipulación... La suma de todos estos pasos se concreta en una imagen resultante, una “manipulación” sin paliativos. Crear equivale a manipular, y el mismo término de “fotografía manipulada” constituye una flagrante tautología»*

(Fontcuberta, 1997:125).

Entonces, ¿cómo de objetiva es la fotografía? ¿y la fotografía documental? Se dice que la fotografía ha muer-

<sup>5</sup> Este vídeo se puede ver en la siguiente URL [http://www.youtube.com/watch?v=L\\_aDpmfAzxI&mode=related&search=](http://www.youtube.com/watch?v=L_aDpmfAzxI&mode=related&search=)

to porque ya no nos podemos fiar de ella como transmisora de realidad y de verdad, pero ¿cuándo hemos podido hacerlo? Si se considera que la fotografía ha muerto porque con las imágenes digitales ya no somos capaces de poder decir si una representación es fiel a la realidad o no, deberíamos preguntarnos si alguna vez ha estado viva y si alguna representación alguna vez ha sido fiel a la realidad. Sin embargo, el peligro ya no está sólo en tomar una fotografía individual y observarla como una imagen de la verdad, sino en la representación del mundo que transmite un conjunto de imágenes y en la configuración que realiza de la memoria individual y colectiva. Y es aquí cuando tocamos el segundo eje temático que permite discutir el estatuto de la fotografía: hasta ahora habíamos hablado de la fotografía como espejo de la realidad, pero además de ser un espejo es un espejo con memoria.

## 5. UN ESPEJO DE LA REALIDAD CON MEMORIA

Precisamente por la creencia generalizada de que la fotografía documental representa una realidad objetiva, ésta ha ido adquiriendo un rol, cada vez más pronunciado, de generadora de memoria histórica, de configuración de la imagen del mundo. Tanto a nivel privado como a nivel público las personas han visto en la fotografía una forma de recordar acontecimientos y dejar un legado. Las fotografías toman así una importancia especial porque «tanto nuestra noción de lo real como la esencia de nuestra identidad individual dependen de la memoria. No somos sino memoria. La fotografía, pues, es una actividad fundamental para definirnos que abre una doble vía de acceso hacia la autoafirmación y el conocimiento» (Fontcuberta, 1997:56). Bill Gates, el hombre más rico del planeta, consciente de la importancia de las imágenes para la configuración del mundo se hizo con Corbis Corporation. Corbis es el mayor archivo de imágenes mundial. Poseer Corbis equivale a poseer la representación del mundo y, en la era posmoderna, poca es la diferencia que existe entre el original y su representación. Por lo tanto, podríamos decir que el señor Gates *posee la imagen del mundo*, y por ello, el mundo.

Pero el interés por *poseer* las imágenes (en su sentido amplio, ser su dueño) no es algo reciente. Muchos han sido los que, conscientes del poder de la fotografía, a lo largo de la historia del siglo XX han manipulado y tratado las fotografías para que la *realidad* representada fuese otra, mucho más interesante (o interesada), y así alterar las historias y con ellas la propia Historia. Algunos de estos trucajes han sido descubiertos considerándose grandes mitos de la fotografía, pero otros muchos pasarán desapercibidos para siempre. Hoy, con el apogeo de las cámaras digitales, las imágenes del mundo se han multiplicado de forma exponencial, pero al mismo tiempo, la memoria fotográfica se trata con más cautela. Un síntoma evidente de este giro en la mentalidad es el cambio en el eslogan corporativo de Kodak, una de las empresas más influyentes del sector fotográfico a nivel mundial que ha pasado de ser *Momentos Kodak* que evocaba directamente al recuerdo a *Comparte tu vida* tratando las fotografías más como información que como recuerdos (Mirzoeff, 1999:89).

Conscientes del poder conformador de la realidad de las fotografías, los dictadores de varios regimenes las han manipulado abiertamente variando el contenido original de la imagen a través de los tres procedimientos

clásicos por antonomasia como son el retoque, el reencuadramiento y el fotomontaje (Fontcuberta, 1997:125). Alain Jaubert reúne en su libro *Le commissariat aux archives* innumerables ejemplos de fotografías manipuladas en el contexto de regimenes totalitarios. Hitler, Stalin, Franco, o Mao Tse-Tung son sólo algunos de los protagonistas de estas alteraciones. Los objetivos que perseguían en cada caso variaban ligeramente ya que a veces lo que buscaban era eliminar del recuerdo histórico a algunos personajes molestos para el régimen, como es el caso de Stalin (imagen 5), pero en otras ocasiones lo que perseguían era ensalzar más su figura o hacer más dramática una foto que decía poco, como es el caso de la fotografía de Franco y Hitler en Hendaya (imagen 6). Pero estos motivos no han guiado exclusivamente a dictadores, muchos han sido los fotógrafos que han montado dos fotografías tomadas consecutivamente porque los gestos de los protagonistas no resultaban expresivos en las fotografías por separado pero sí al unir elementos de una y de otra.

En suma, de lo que se trata es de configurar una memoria colectiva y para ello, las fotografías deben transmitir mensajes potentes. Es difícil que una sola instantánea no preparada recoja casi por azar un momento tan especial que quede grabado en la memoria del mundo. Por ello, los fotógrafos y sus protagonistas no han dudado nunca en utilizar otros medios para conseguir este tipo de instantáneas. El caso paradigmático es la fotografía de Robert Capa *Muerte de un miliciano*, una fotografía que ha dado la vuelta al mundo por capturar el instante mismo de la muerte, convirtiéndose más en un símbolo que en un documento histórico. Como símbolo representa la muerte de un miliciano anónimo en una contienda bélica. Es el símbolo, por tanto, de todos y cada uno los soldados que han muerto en guerras, independientemente del tiempo y del espacio. Sin embargo, la misma fotografía como documento es muy cuestionable: la identidad del miliciano se determinó 70 años después de que la fotografía fuese tomada, las circunstancias, la pose, la mirada de la cámara... hay indicios para cuestionar si no fue todo una puesta en escena para lograr esa ansiada foto. Para muchos estos montajes pueden suponer una traición al medio fotográfico, pero Fontcuberta argumenta al contrario cuando cuestiona esta traición: «Traición a qué o a quién? [...] al fotógrafo no le ha guiado más que un afán de sobrepoetizar o de obtener resultados con una mayor fuerza gráfica, lo cual no desmerece en absoluto su trabajo» (1997: 183).

## 6. FOTOGRAFÍA Y POSFOTOGRAFÍA

La tecnología digital, como hemos visto, en realidad no ha cambiado tanto el contenido de la fotografía, sólo la forma, haciéndola más fácil y más accesible a todo el mundo, siendo ese uno de los principales motivos por los que han saltado ahora las alarmas. Por lo tanto, podemos verlo como una evolución tecnológica, pero las intenciones creativas, expresivas y documentales de los fotógrafos son las mismas: quien trabajaba las herramientas de manipulación analógicas ahora lo tiene mucho más fácil, de la misma forma que quien disfrutaba haciendo fotografía documental va a seguir manipulando la realidad igual que antes.

Se dice que la fotografía ha muerto porque ha perdido sus valores. Pero cuando hablamos de sus dos valores más significativos el ser un espejo de la realidad y el ser la guardiana de la memoria automáticamente cuestionamos esta afirmación ¿no será más cierto que lo que ha ocurrido es que la tecnología digital nos ha

ayudado a abrir los ojos?

La fotografía nunca ha sido el espejo de la realidad, por mucho que los positivistas quisiesen creerlo, por lo que nunca ha conseguido representar la verdad. Si la fotografía ha muerto hoy porque ha perdido este valor, entonces sugerimos que se mire hacia el pasado para comprobar realmente si lo que ha sucedido es que siempre ha estado muerta. Por otra parte, si nos concentramos en su potencial para guardar la memoria, deberíamos darnos cuenta cómo el auge y la inmediatez de las cámaras digitales potencian la memoria individual y colectiva. ¿Cuántas fotos tienen nuestros abuelos de cuando eran pequeños? Con suerte aún conservan una o dos... la mayoría de nosotros seguro que podemos contar con un *book* sólo de nuestro primer día de vida. Y nuestros hijos, además de multiplicar ese *book* por diez, además podrán compartirlo en tiempo real con todo el mundo y no tenerlo guardado en el álbum familiar como era propio de nuestra generación.

Ante este panorama, es impensable que se pueda dar a la fotografía por muerta. Al contrario, quizás la fotografía esté ahora más viva que nunca precisamente porque somos más críticos y más incrédulos ante ella, y ese es el reto que debe afrontar ahora. Es cierto que la fotografía digital ha supuesto toda una revolución, pero a nuestro entender, lo que ha hecho ha sido ayudar a destapar la gran mentira de la verdad fotografiada aunque, son muchos los que se preguntan si aún podemos hablar de fotografía. Fontcuberta también se lo pregunta:

*«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”. Si a la fotografía en movimiento la llamamos “cine”, bien podría suceder que a la fotografía cuya estructura formativa más íntima ha sido sustituida por un soporte numérico la llamáramos de otro modo, aunque de momento no se nos haya ocurrido el término apropiado.»*

**(Fontcuberta, 1997:146-147).**

Algunos autores como Mitchell han definido este nuevo medio como *posfotografía*. Para Mitchell «post-photography is photography for the electronic age, no longer claiming to picture the world but turning on itself to explore the possibilities of a medium freed from the responsibility of indexing reality<sup>6</sup>» (Mitchell, 1992). La posfotografía queda así definida a través de dos conceptos (fotografía electrónica y liberación de indexar la realidad), dos conceptos que se suponen opuestos a la fotografía para diferenciarla de ésta. Y es precisamente ahí donde cuestionamos esta definición.

Como hemos visto a lo largo de toda la argumentación, la fotografía hace tiempo que se liberó de la responsabilidad de representar la realidad, por la presencia de la interpretación, la manipulación y la mentira, aunque otra cosa es la capacidad del mundo para asumir que la fotografía se había liberado de esta responsabilidad. Por otra parte, el hecho de que ligue la posfotografía a la era electrónica invita a pensar que toda fotografía

<sup>6</sup> La posfotografía es la fotografía de la era electrónica, que ya no reclama retratar el mundo sino que se vuelve sobre sí misma para explorar las posibilidades de un medio liberado de la responsabilidad de indexar la realidad.

digital se convierte automáticamente en posfotografía, y que toda imagen analógica es fotografía. Otra vez, este pensamiento nos remite a la idea de que las técnicas digitales están más relacionadas con la libertad de indexar la realidad (la creación y la manipulación) y que las analógicas sí indexan la realidad. Por lo tanto, vemos como la definición de posfotografía puede ser más o menos válida para definir un nuevo concepto de fotografía, pero no nos resulta de mucha utilidad para establecer relaciones entre ésta y la fotografía.

Si sostenemos que la fotografía está más viva que nunca ¿dónde podemos situar a la posfotografía? No creemos que se pueda afirmar que la posfotografía ha enterrado a la fotografía. Fotografía y posfotografía no pueden considerarse dos medios distintos, o uno la evolución del otro. Más bien podemos considerar la posfotografía un movimiento dentro de la fotografía, que se caracteriza (pero no es la única forma de expresión que lo hace) por el uso de las tecnologías digitales, el ansia de creación y un tema recurrente: la metadiscusión. Por lo tanto vemos como lo que entendemos por posfotografía coincide plenamente con las ideas de Mitchell, pero difiere en la forma de relacionar fotografía y posfotografía. La fotografía abraza así a la posfotografía como una forma de expresión a través de este medio, pero no por ello la entierra.

Para aquellos que pretenden enterrar ya la fotografía y llamarla posfotografía, sugerimos que reflexionen acerca de la fotografía tradicional analógica: ¿por qué somos tan incapaces de asumir nuestros errores de percepción en el pasado? Parece que tengamos que inventar un nuevo medio para evitarnos el trabajo de reestablecer las bases de la fotografía y cambiar la noción de *espejo* por la de *interpretación* de la realidad. Por supuesto que es mucho más fácil para todos inventar un nuevo medio que parte de lo fotográfico y que admite la interpretación (o manipulación de los parámetros fotográficos) y que además queda justificado por el cambio en la tecnología y llamarlo posfotografía, antes que asumir y darse cuenta de que lo mismo que se hace hoy con las imágenes fotográficas digitales se ha hecho siempre con la fotografía analógica.

Por lo tanto, creemos firmemente que la posfotografía no entierra a la fotografía, sino que puede (y debe) convivir con ella, ya que la enriquece y, frente a la revolución digital en la que nos encontramos inmersos, ambas tienen cabida. Sin embargo, tal y como manteníamos antes, creemos que el debate en torno a fotografía y posfotografía se centra, en demasiadas ocasiones, únicamente en la tecnología. Es una forma demasiado simplificada y bipolar de definir las diferencias: si es digital y está claramente manipulada es posfotografía y si es analógica (o lo parece) es fotografía. Sin embargo, nosotros creemos que la tecnología no es lo más interesante para definir las diferencias, y preferimos explorar la temática que se trata. Según la definición de Mitchell, nos centraríamos en la parte en la que dice que la posfotografía ya no reclama retratar el mundo sino que se vuelve sobre sí misma para explorar las posibilidades del medio. Esta característica, además resulta más útil para definir la posfotografía en relación a la fotografía, ya que se centra en el contenido de las imágenes, dejando a un margen la tecnología.

Con el fin de ilustrar las ideas aquí expresadas nos gustaría hacer referencia a la obra de uno de los fotógrafos más reconocidos de nuestro tiempo, Duane Michals, galardonado con el PHE, primer premio del festival

en PHotoEspaña01. Duane Michals es un fotógrafo conceptual, pero nos gustaría tomar parte de su obra y enmarcarla en un contexto posfotográfico, con el fin de explorar la cara de la temática en la posfotografía, sin darle tanta importancia a la cara de la tecnología. No podemos decir a simple vista si sus creaciones son digitales o no, o si están manipuladas o no. Su obra parece la de un fotógrafo artístico. Sin embargo, la temática se concentra en la existencia y los sueños, explorando en sus creaciones los límites de la fotografía como medio y en la sociedad. Él mismo ni siquiera se define como un fotógrafo. “Cuando la gente me pregunta lo que soy les digo que soy el artista antes conocido como fotógrafo” dice Michals<sup>7</sup> cuando describe su posición creativa en la vida. “Soy un expresionista y con ello me refiero a que no soy un fotógrafo, ni un escritor, ni un bailarín, sino alguien que se expresa según sus necesidades”.

Michals nos ofrece una obra cargada de sentido y de reflexiones donde la fotografía deja a un lado ese papel descriptor para empezar a lanzar preguntas. Pero lo que pretendemos demostrar a través de este autor es cómo la tecnología, al fin y al cabo puede evolucionar y hasta cambiar radicalmente, pero lo que importa es el sentido que le dé el fotógrafo. Lo importante no será si se ha realizado con una cámara digital o no, o si ha sido más o menos manipulado, sino que al final todo sigue siendo fotografía.

Para Michals, hacer una sola fotografía de una mujer llorando no ayuda a transmitir al observador la verdadera tristeza. Por ello, en sus trabajos es frecuente observar series de fotografías acompañadas de textos, símbolos, iconos o cualquier medio que acerque la experiencia al espectador. Este fotógrafo-filósofo encuentra así la forma de transmitir lo que quiere, llegando de lleno al observador. Lo describe como la diferencia entre leer cientos de historias de amor y realmente estar enamorado. Si miramos de cerca sus fotografías no podríamos aventurar a decir qué es natural, qué es posado, qué está preparado de antemano y qué está retocado utilizando medios analógicos y medios digitales. No podemos desmenuzar técnicamente su obra de esta forma pero tampoco es lo que pretendemos. El mensaje llega y llega de una forma feroz y compacta.

Su *tratado* de fotografía *Foto Follies. How photography lost its virginity on the way to the bank*, es un ejemplo perfecto (imagen 7). Se trata de una obra cargada de sentido desde la cubierta hasta la contracubierta. Nada es gratuito ni arbitrario. No se puede desmenuzar: sus elementos por separado no tienen sentido. La combinación de los materiales, los textos, las fotografías y las imágenes utilizadas van trazando un recorrido por las ideas del autor que, a través de distintas historias narradas por medio de secuencias de fotografías o las hilarantes *Tattle-tales from the land of fauxtography* (una especie de manifiesto), cuestiona el arte como negocio. Las referencias a la cultura y al arte son infinitas, de tal forma que a veces es difícil comprender toda la ironía y el sarcasmo que encierran sus creaciones. Se trata de una obra que se puede coger una y otra vez y a la que siempre se le encuentra un significado nuevo.

En la imagen 8 vemos la primera y última página del libro, a través de las cuales lanza un potente mensaje que utiliza para introducir y concluir las ideas expresadas en el libro. En la primera página el mensaje es

<sup>7</sup>Las citas están extraídas y traducidas de una entrevista realizada al fotógrafo en la página web PhotoInsider en la URL <http://www.photoinsider.com/pages/michals/michals.html>. Está disponible desde la sección de LINKS de la página web oficial del fotógrafo, en la URL <http://www.temple.edu/photo/photographers/michals/duane.html>

simplemente una parodia de la frase impresa en los billetes de dólares americanos *In God we trust* (en Dios confiamos). Al sustituir la palabra *God* por *art* y ligarla a la imagen de los billetes Michals quiere retratar una sociedad donde la veneración por el arte es total, equiparándola a la de un Dios. Además, al relacionarlo de forma tan directa con el dinero desarrolla la idea aún más allá, ya que cuanto más caro es el arte (cualquier tipo de arte, como descubriremos a lo largo del libro) más se venera. De hecho, su primera *Tattle-tale* hace referencia a esta idea: «Photography has never been about money, it had always been about photography. Now that the Haute Kunsters have deemed it art, it's all about money and not about photography»<sup>8</sup>. En la última página del libro cierra esta idea con una composición donde las imágenes y el texto son los mismos que en la primera página, sin embargo, la separación de una de las letras ha variado, creando una nueva frase que dota de un nuevo sentido a la misma pieza: *In art wet rust* (en el arte óxido mojado), mediante lo que devalúa la calidad de lo que hoy se llama arte y se paga como tal.

Otro ejemplo de su obra que nos ha llamado la atención es la fotografía que se muestra en la imagen 9. La fotografía es un retrato de una campesina que mira directamente a cámara. En la página siguiente podemos leer: «A Dr. Duanus photograph of a Sherrie Levine photograph of a Walker Evans photograph». Aunque la frase nos inquieta, sólo los entendidos que conozcan a Sherrie Levine y Walter Evans pueden entender en un primer momento el mensaje. Sin embargo, gracias al *efecto Google*, hoy podemos aprender mucho en muy poco tiempo. Dr. Duanus es el pseudonimo que utiliza Duane en muchas de sus obras y autorretratos, y Sherrie Levine es una fotógrafa *apropiadora de imágenes*. Su obra se basa en fotografiar la obra de otros fotógrafos, pintores y escultores, citándolos como hace Michals en el título de la obra. Está es una práctica muy cuestionada por su originalidad y por su ética, pero es cierto que saca a la luz obras de arte que si no muy pocos conocerían. Michals –entre la parodia y el homenaje– rinde culto a estos artistas haciendo una foto de la foto de la verdadera fotografía, que fue tomada por Walker Evans en 1936 en Alabama. De esta forma, Michals lanza una reflexión sobre lo que es arte o sobre lo que se considera arte: la obra original, la fama del autor o simplemente hacer algo novedoso y original que, en este caso, paradójicamente, es copiar. Por lo tanto, lo que podemos aprender de Duane Michals es la importancia que tiene el mensaje que se desea transmitir, algo que reconoce también Robins (en Lister, 1997: 61) cuando dice que «existe incluso el peligro de que la ‘revolución’ nos haga olvidar lo que queremos hacer con las imágenes, por qué queremos mirarlas, cómo nos sentimos ante ellas, cómo reaccionamos y respondemos ante ellas» y por ello consideramos que Michals es un fotógrafo posfotógrafo, ya que a través de la reflexión acerca del arte y la fotografía, independientemente de las técnicas que utiliza, explora los límites del medio.

<sup>8</sup> La fotografía nunca ha tratado sobre dinero, siempre ha tratado sobre fotografía. Ahora que los Haute Kunsters la consideran arte, sólo se trata de dinero y no de fotografía.

## 7. CONCLUSIÓN

A lo largo de todo el artículo hemos defendido firmemente que, pese a los rumores que se escuchan sobre la muerte de la fotografía, ésta está más viva que nunca. Para argumentar que la fotografía sigue viva hemos recurrido a los dos valores que históricamente la han definido: ser el espejo de la realidad y su capacidad para guardar la memoria. Los que defienden que ha muerto argumentan que con la tecnología digital y la capacidad de manipulación de las fotografías, éstas han perdido todo su valor para representar la realidad y para guardar la memoria verdadera. Sin embargo, como hemos ido viendo a través de diversos ejemplos, la fotografía nunca ha representado la realidad, como siempre se ha creído, sino que la ha interpretado, y la manipulación de las fotografías ha sido una práctica común a lo largo de toda su historia para guardar una memoria colectiva interesada. Además, ahora, con el auge de la tecnología digital y su inmediatez, la memoria está más guardada que nunca.

Una vez superado este punto del debate y tras la conclusión de que la fotografía no ha muerto, hemos entrado a explorar cómo podíamos situar a la posfotografía y a la fotografía en un mismo escenario gobernado por las tecnologías digitales. Finalmente, hemos concluido que la posfotografía no sustituye a la fotografía ya que forma parte de ella y, mientras todos miran a las nuevas tecnologías para establecer los límites nosotros preferimos centrarnos en su temática, ya que delimita y enriquece mucho más el concepto de posfotografía.

Para concluir esta reflexión acerca de la posición de la fotografía y la posfotografía creemos que es necesario mirar a la sociedad, ya que es ahí donde encontraremos las respuestas al debate en torno a un medio que desde su nacimiento ha estado en la calle. Aunque es arriesgado, podemos afirmar que hoy la sociedad es más madura respecto a las imágenes que hace sólo unos años. Quizá haya sido porque la fotografía y los equipos de retoque de imágenes ya forman parte del día a día de unos muchos y no de unos pocos, como antes, y esta cercanía al medio ha hecho que lo conozcamos mejor y que nos demos cuenta, por experimentación propia, de sus capacidades y de sus limitaciones. Por ello, ahora que la manipulación fotográfica ha dejado de ser un tema tabú y convivimos diariamente con ella (o, por lo menos, somos conscientes de que es así) es cuando debería dejar de centrar todos los debates, que deberían concentrarse en los contenidos antes que en las formas. Sin embargo, aún hay mucho camino por recorrer.

En la sociedad posmoderna en la que nos movemos, los niños conocen primero las imágenes y luego la realidad, ante la que en ocasiones es frecuente escuchar comentarios como “¡Este monumento es igual al de la foto!”, o “¡Este cuadro es mucho más pequeño de lo que parece en mi libro!”, ante los cuales la educación visual aparece como algo fundamental. De la misma forma que contamos con una educación literaria, los niños de hoy necesitan una educación visual y audiovisual para poder sobrevivir en un mundo cada vez más representado y mediatizado y cada vez menos real. Debates como el que acabamos de generar se vuelven imprescindibles ya que los estudiantes deben adquirir una habilidad para leer entre líneas en las imágenes de la misma forma como lo hacen en los libros, donde se expliquen las limitaciones y las capacidades de los medios analógicos y digitales. En definitiva, de lo que estamos hablando es de la necesidad de una alfabetización audiovisual en una cultura donde ya se ve más que se lee.

¿Ha muerto la fotografía? Reflexiones en torno a la fotografía y la posfotografía.

## ANEXO



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3

¿Ha muerto la fotografía? Reflexiones en torno a la fotografía y la posfotografía.



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6

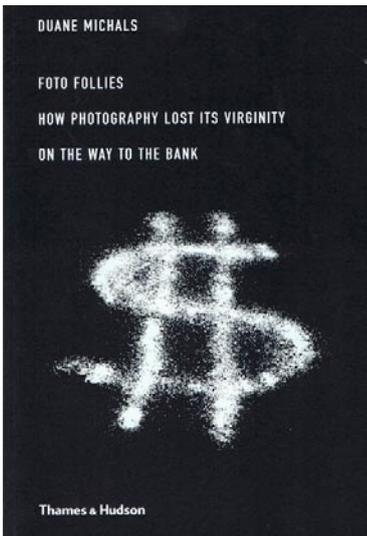


Imagen 7

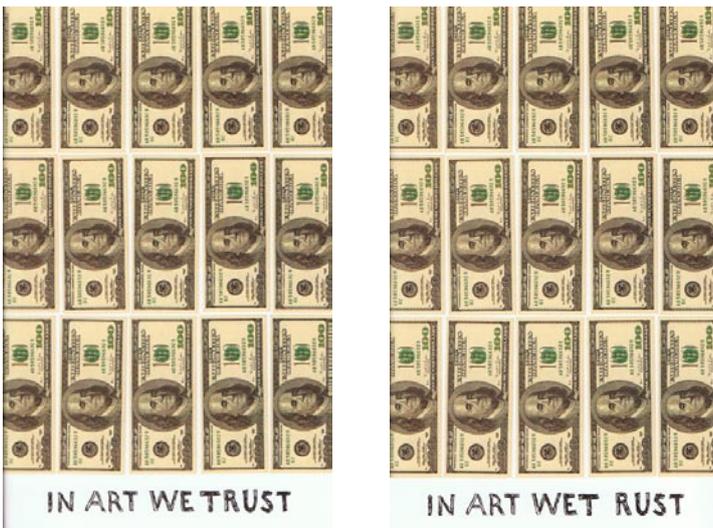


Imagen 8



Imagen 9

## BIBLIOGRAFÍA

- BATCHEN, GEOFFREY (2004): «Ectoplasma. La fotografía en la era digital» en RIBALTA, JORGE (ed.) (2004): *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- BENJAMIN, WALTER (2004): «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» en BENJAMIN, WALTER (2004): *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos.
- FONCUBERTA, JOAN (1997): *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- MICHALS, DUANE (2006): *Foto Follies. How Photography lost its virginity on the way to the bank*, Londres, Thames&Hudson Ltd.
- MITCHELL, WILLIAM (1992): *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, Mass., MIT Press.
- MIRZOEFF, NICHOLAS (1999): *An introduction to visual culture*, Londres, Routledge.
- ROBINS (1997): «¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?» en LISTER, MARTIN (et al) (1997): *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona, Paidós.
- SARTORI, G. (2002): *Homovidens. La sociedad teledirigida*, Madrid, Taurus.