

Reflexiones en torno a la semiótica de la fotografía en la era digital

JAVIER MARZAL FELICI

Universitat Jaume I, Castelló (Spain)

Abstract

El objeto de la presente comunicación es presentar una investigación en curso en torno a la reconceptualización y análisis de la imagen fotográfica en el contexto de la migración digital. Para ello, se propone una revisión del concepto de fotografía a la luz del debate en torno a la llamada «postfotografía», que viene a señalar la existencia de una profunda transformación del propio concepto de fotografía como consecuencia de su transmutación de objeto indicial fotoquímico a entidad inmaterial numérica. En definitiva, lo que se predica desde distintas instancias tecnooptimistas, apocalípticas, etc., es que la fotografía digital inaugura una nueva forma de mirar la realidad, mucho más próxima al paradigma televisivo y videográfico espectacularizante que al clásico universo de la fotografía. Si en *Cómo se lee una fotografía. Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada* (Madrid: Cátedra, 2007) hemos elaborado una propuesta general de análisis del texto fotográfico, que partía de una reflexión teórica sobre la naturaleza del medio fotográfico y de su genealogía epistémica, actualmente centramos nuestra atención en el estudio de los elementos expresivos y narrativos del texto fotográfico digital que puedan servir para determinar sus rasgos significativos específicos, así como las estrategias enunciativas que contienen las representaciones fotográficas digitales. Este último aspecto, la enunciación fotográfica, nos parece especialmente pertinente para recuperar la distancia necesaria a la hora de juzgar el grado de transformación que representa la digitalización del medio fotográfico, que nos proponemos relacionar con la espectacularización de lo real, la tendencia al hiperrealismo y, especialmente en ciertos contextos de la creación artística, con la vocación autorreferencial y metadiscursiva de la fotografía. En definitiva, la aproximación semiótica a la fotografía digital constituye una vía para reivindicar una mirada crítica y desapasionada acerca de la función de la imagen digital en el contexto de la cultura visual contemporánea.

1. LAS TECNOLOGÍAS DIGITALES Y LA «MUERTE» DE LA FOTOGRAFÍA

El medio fotográfico ha conocido una profunda transformación en los últimos quince años, como consecuencia de la introducción de las tecnologías digitales en el campo de la fotografía. En efecto, a finales de los ochenta y principios de los noventa del pasado siglo, las tecnologías digitales hicieron su aparición en el campo del tratamiento digital de las imágenes fotográficas; pocos años después, ya empezada la primera década del siglo XXI, han irrumpido con fuerza los dispositivos de captura de imagen basados en la tecnología digital, mientras poco a poco se han ido imponiendo sistemas digitales para la impresión de las fotografías.

Pero, paralelamente a esta transformación del panorama de las tecnologías digitales en el campo de la fotografía, ha tenido lugar un intenso debate acerca de la naturaleza de la fotografía misma que ha llevado a cuestionar su estatuto, como consecuencia de la digitalización. Algunos teóricos de la imagen y de la llamada «cultura visual contemporánea», como William Mitchell (1992), Nicholas Mirzoeff (2003) o Fred Ritchin (2009), hablan abiertamente de «la muerte de la fotografía» como consecuencia de la aparición de la fotografía digital que, de este modo, es entendida como un acontecimiento que ha transmutado la naturaleza misma del medio fotográfico:

Con el surgimiento de la imagen por ordenador y la creación de medios digitales para manipular la fotografía podemos, sin embargo, decir que la fotografía ha muerto. (...) su reivindicación como reflejo de la realidad ya no puede mantenerse. La reivindicación de la fotografía como representación de la realidad ha desaparecido (Mirzoeff 2003: 101).

Es curioso, sin embargo, que el propio Mirzoeff nos recuerde que, en 1839, fue el pintor Paul Delaroche quien, tras ver un daguerrotipo, exclamó «¡A partir de hoy, la pintura ha muerto!». Cabe recordar que la pintura al óleo, en especial el género pictórico neoclásico, estaba considerada a principios del siglo XIX como la rama más apropiada de las artes visuales para imitar la realidad de forma más fielmente (Mirzoeff 2003: 102). Es difícil sustraerse a los numerosos anuncios de la «muerte» de distintas formas de expresión como consecuencia de la aparición de nuevos medios o, simplemente, por su brusca transformación. Sin alejarnos de nuestro entorno más cercano, se interpretó que la aparición de las televisiones autonómicas y privadas iba a representar la certificación de muerte del medio radiofónico. Tres décadas antes, a finales de los cincuenta y principios de los sesenta del siglo XX, la propia aparición del medio televisivo fue entendida como el anuncio de la muerte anunciada del cine como forma de expresión y principal fuente de entretenimiento del gran público. La generalización de internet a finales de la pasada década fue interpretada muy pronto como la «muerte» del medio televisivo. La aparición del vídeo de alta definición se ha interpretado como la «muerte» del cine fotoquímico, incluso del cine como espectáculo diferenciado de la televisión. Finalmente, la expansión del fenómeno de los blogs y del llamado «periodismo ciudadano» ha sido entendido por ciertos sectores como una señal inequívoca de la futura «muerte» del periodismo, tal y como lo conocemos hoy.

Es evidente que no parece fácil analizar un escenario tan complejo como el actual, principalmente porque carecemos de una mínima perspectiva histórica para reflexionar sobre

esta situación de forma desapasionada. No obstante, en la medida en que nuestra principal preocupación como teóricos y semióticos de la imagen es tratar de comprender la complejidad de la imagen en su contexto social, político, económico, ideológico y estético, así como las variables culturales y tecnológicas que determinan su recepción por los públicos actuales, resulta imprescindible abordar el estudio de la imagen digital en la iconosfera contemporánea (Gubern 1987). Nuestro objeto de interés es, en efecto, la fotografía digital, que se ha de enmarcar necesariamente en el contexto de la expansión, sin precedentes en la historia de la humanidad, de la imagen digital, asunto que obviamente no podemos despachar en unas pocas páginas.

Otros teóricos de la fotografía digital y de la imagen, desde posiciones bastante distintas a Nicholas Mirzoeff, subrayan que, de manera general, planea una «sospecha» en el actual horizonte cultural: la aparición de las nuevas tecnologías de la imagen no sólo supone un cambio en los modos de construir y crear las imágenes, sino sobre todo se cree que estos cambios están relacionados con los modos de conocer y de interrelacionarnos con el mundo. Como ha señalado Martin Lister, no podemos olvidar que las nuevas tecnologías de la imagen han penetrado «en una cultura impregnada de una fuerte mezcla de futurología milenaria, los excesos visionarios del pensamiento postmoderno, la promesa utópica y el pesimismo cultural» (Lister 1997: 17). Frente a una inflación de perspectivas dominadas por el determinismo tecnológico y la presión del propio marketing y la sociedad de consumo que nos «vende» las excelencias de las nuevas tecnologías de la imagen, solemos olvidar que la imagen fotográfica, aunque sea actualmente una tecnología digital más, es ante todo un objeto cultural.

En cierto modo, como señala Kevin Robins, todos somos víctimas de un enfoque «tecnofetichista» de las nuevas tecnologías de la imagen, en definitiva de «un enfoque eufórico, exultante y lleno de un sentimiento de omnipotencia al comienzo de sus posibilidades ilimitadas» (Robins 1995: 56). Por otro lado, al tener profundamente interiorizada una concepción lineal, causalista, progresiva y teleológica de la historia, se suele olvidar, como afirma Hal Foster que:

...no hay un 'ahora' sencillo: cada presente es asíncrono, una mezcla de tiempos diferentes. Por tanto, no hay nunca una transición oportuna entre lo moderno (lo fotográfico) y lo postmoderno (lo digital); nuestra conciencia de un periodo no sólo proviene del hecho: también proviene del paralaje (Foster 1993: 5-6).

Es decir, se tiende a establecer una frontera o límite entre la fotografía tradicional (de naturaleza fotoquímica) y la fotografía digital, como si se tratase de un cambio brusco de paradigma representacional. Así pues, como hemos expuesto sucintamente en otro lugar (Marzal 2008), se sucumbe a la seducción de una lógica que afirma que asistimos a la «muerte de la fotografía» (se habla asimismo de la «muerte de la historia»), a una «revolución de la imagen» y al «nacimiento de una nueva cultura visual postmoderna». La fotografía digital ha venido a señalar, de este modo, el nacimiento de la era de la «postfotografía» y a constituir un espacio de debate y reflexión sobre el estatuto de la fotografía y de la imagen en general en la cultura contemporánea.

2. PRINCIPALES NUDOS CONCEPTUALES DE LA INVESTIGACIÓN DESARROLLADA

En los últimos meses, hemos desarrollado una investigación con el título *Tendencias creativas y usos de la fotografía digital en la era del espectáculo* (Marzal 2009), cuya hipótesis se puede sintetizar así:

Si bien es cierto que la aparición de las tecnologías digitales en el campo de la fotografía ha provocado importantes transformaciones en las formas de trabajo de los fotógrafos y en la propia estructura de las empresas de fotografía y del sector fotográfico, desde el campo de la Semiótica de la Imagen, la fotografía digital no puede conceptualizarse como un objeto nuevo diferenciable ontológicamente de la fotografía fotoquímica, que necesite un instrumental analítico esencialmente distinto para su comprensión, ni tampoco como un hito que haya transformado la naturaleza del medio, de un modo tan profundo y radical como proclaman los defensores de la «muerte» de la fotografía y del nacimiento de la «era de la postfotografía».

La investigación desarrollada, aún inédita, nos ha permitido confirmar (o, al menos, eso creemos) las siguientes ideas en torno a la fotografía digital.

En primer lugar, la fotografía digital constituye un objeto de investigación cuyos límites son difusos, puesto que la tecnología digital es una herramienta muy eficiente para el borrado de toda huella enunciativa. Por otro lado, resulta imposible agotar un objeto tan heterogéneo y complejo, dada la enorme variedad de prácticas significantes en este campo de creación. Frente a la tradicional consideración de la fotografía como *modo de autentificación* de la *realidad*, la fotografía digital hace más visible o evidente, si cabe, el carácter subjetivo y artificial de toda fotografía como «construcción icónica», que cuestiona de forma definitiva la naturaleza indicial de la fotografía.

En segundo lugar, la fotografía digital no instaaura una nueva era de la imagen, conocida como «postfotografía», que anuncie una forma de representación inédita en la historia de las imágenes que represente una suerte de «certificación de muerte» del medio fotográfico. De este modo, la utilización de expresiones como «muerte de la fotografía (o del cine, de la televisión, etc.)», «nuevo paradigma de la imagen digital» o «nueva cultura visual digital» parecerían ignorar, no sin cierta arrogancia, la historia y evolución de los medios audiovisuales de los últimos siglos, en la que se pueden identificar numerosas pistas sobre el futuro desarrollo del medio fotográfico y de otras formas de expresión audiovisual, al menos, doscientos años atrás.

En tercer lugar, desde el punto de vista de la genealogía de las imágenes, la fotografía digital viene a culminar el proyecto de representación burgués, dirigido a desarrollar un sistema de representación fiel a la realidad, basado en la *mimesis*. En este sentido, las aplicaciones de la tecnología digital a los procesos de creación fotográficos no constituyen una alteración sustancial de ese trayecto teleológico que el dispositivo fotográfico encierra desde sus orígenes. En tanto que dispositivo tecnológico, la fotografía digital está cargada de ideología. Así pues., la fotografía digital está ligada muy estrechamente al nacimiento de la sociedad del espectáculo, cuyos orígenes hay que relacionar, al menos, con el nacimiento de las sociedades urbanas, la

revolución industrial y científica, así como con las transformaciones políticas acontecidas a finales del siglo XVIII y principios del XIX.

En cuarto lugar, en lo referente a las tendencias creativas en los diferentes ámbitos de la producción fotográfica que hemos estudiado —los contextos de la fotografía informativa y documental, de la fotografía publicitaria y de la fotografía artística—, se pueden enunciar las siguientes formulaciones.

Los campos del *periodismo gráfico* y de la *fotografía social*, aunque encuadrables en el ámbito de la fotografía documental e informativa, presentan características claramente diferenciadas. En el campo del *fotoperiodismo*, las tecnologías digitales aplicadas a la fotografía han marcado un auténtico hito en lo que respecta a la mejora de los procesos de producción, con una mayor rapidez en la obtención de imágenes, mayor facilidad para su tratamiento y postproducción, mayor eficacia en el almacenamiento, identificación, localización y registro documental de las fotografías, así como una mayor disponibilidad de imágenes y facilidad para transmitirlos o enviarlos, desde cualquier punto del planeta a través de Internet. No obstante, la tecnología digital aplicada a la fotografía es una herramienta idónea para la manipulación de las imágenes, perfeccionando, de forma sustancial, el borrado de las huellas de la instancia enunciativa, con lo que la veracidad del dispositivo (ingenuamente aceptada, casi de forma universal, por la *indicialidad* del dispositivo) es así cuestionada abiertamente en la actualidad. En este sentido, la fotografía digital ha provocado una auténtica convulsión en el ejercicio del periodismo, situando el debate deontológico en primer plano. La búsqueda de imágenes impactantes, mediante la utilización de técnicas digitales de retoque fotográfico, no es, sin embargo, algo inédito en la historia de la fotografía de prensa, como es bien sabido por todos. Por otro lado, resulta pertinente prestar atención a los efectos que está provocando la omnipresencia de la fotografía en la sociedad contemporánea, por ejemplo, con la integración de las cámaras fotográficas en los teléfonos móviles, lo que convierte a los ciudadanos en potenciales «fotoperiodistas».

En el campo de la *fotografía científica* (divulgativa), la tecnología digital se ha convertido en una herramienta muy útil que ha facilitado mucho el trabajo a los profesionales de este ámbito. Las técnicas digitales están al servicio de la creación de imágenes muy atractivas, construidas para seducir el ojo del espectador.

La llamada *fotografía social*, bajo cuya rúbrica genérica situamos las típicas fotografías de eventos sociales como «bodas, bautizos y comuniones» (*BBC* como se conoce irónicamente en la profesión), representa un campo de trabajo muy peculiar, en el que se puede constatar una auténtica explosión creativa gracias a las técnicas digitales empleadas en el campo de la fotografía, que apuntan también aquí a la construcción de una imagen-espectáculo, con notables consecuencias en la elaboración del imaginario social.

El campo de la *fotografía publicitaria y comercial* ha experimentado notables cambios con la introducción de las tecnologías digitales. Además de los efectos señalados anteriormente, como la sustancial mejora de la velocidad de ejecución de los trabajos y una mayor comunicación con anunciantes y clientes, la fotografía publicitaria está empleando las técnicas digitales para construir fotografías más pregnantes, atractivas y cautivadoras para los potenciales consumidores. La idea de espectáculo, de inmediatez en su consumo, goce y placer visual está en la base de la producción fotográfica en este campo profesional.

El ámbito de la *fotografía artística* ofrece un horizonte mucho más complejo y heterogéneo que los anteriormente citados en lo que respecta al uso de las tecnologías digitales. De forma general, se puede anticipar que una de las tendencias creativas más sobresalientes, y que más nos ha interesado explorar por razones académicas y personales, es el que se refiere a los límites de la representación fotográfica, y cómo el uso de las técnicas digitales está al servicio de una concepción de la fotografía como vehículo de (auto)conocimiento de la realidad que nos rodea.

En definitiva, nuestro examen de las *Tendencias creativas y usos de la fotografía digital en la era del espectáculo* se ha propuesto subrayar que, en última instancia, más allá de la tecnología fotográfica que emplee el profesional de la fotografía, lo relevante siempre ha sido y seguirá siendo, mientras no se demuestre lo contrario, la *mirada* del fotógrafo que queda fijada en una imagen, así como la competencia de que quien mira esa misma imagen, en la que proyecta sus experiencias previas, deseos, sentimientos e inteligencia. Por otro lado, la investigación concluida nos ha permitido comprobar la validez y operatividad del modelo de análisis de la imagen fotográfica, desarrollado anteriormente en otra investigación (Marzal, 2007), cuya aplicación ha sido testada, de forma específica, en una amplia selección de textos fotográficos digitales.

3. TENDENCIAS CREATIVAS DE LA FOTOGRAFÍA DIGITAL EN EL CONTEXTO DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA. ANÁLISIS SEMIÓTICOS DE ALGUNOS TEXTOS FOTOGRÁFICOS

Dado el escaso espacio del que disponemos, y a modo de ejemplificación, vamos a dar cuenta muy brevemente de una serie de rasgos expresivos y narrativos que las técnicas digitales implementan en una muestra bastante amplia de textos fotográficos en el contexto concreto de la producción artística, desde una perspectiva semiótica.

1. En primer lugar, las tecnologías digitales permiten *borrar las huellas enunciativas*, esto es, son herramientas idóneas para ocultar el carácter de artificio que posee toda representación fotográfica. De este modo, una serie de fotografías puede contar una historia absolutamente falsa, con la máxima credibilidad posible. Tal vez uno de los creadores que ha empleado las tecnologías digitales en el campo de la fotografía en este sentido, de forma más frecuente y muy coherentemente, es Joan Fontcuberta. Su serie *Fauna secreta* (1989), realizada cuando todavía no existían las tecnologías digitales aplicadas a la fotografía, ya anticipaba una línea de trabajo hacia la construcción de ficciones que simulan la realidad, sin apenas fisuras. Así pues, nos hallamos ante la invisibilización de la instancia enunciativa que podemos ver perfectamente reflejados en tres trabajos de este autor: la Serie *Sputnik* (1997), la serie *Karelia. Milagros y compañía* (2002) y la serie *Deconstruyendo Obama* (2007). Para que las series de fotografías sean coherentes y verosímiles, el autor construye un relato, de cierta complejidad, que le permite contextualizar y «anclar» la credibilidad de las imágenes. Por otro lado, estamos ante una serie de prácticas artísticas, que han sido estudiadas con detalle por Jacques Terrasa (2006), con una clara vocación política.

2. En segundo lugar, las tecnologías digitales aplicadas al campo de la fotografía artística se están empleando para *construir mundos e universos imposibles, para la creación de falsos espacios reales* que buscan provocar la reacción del espectador, con una clara *vocación espectacularizante*. En todos los ejemplos que vamos a examinar, se puede constatar la construcción de imágenes espectaculares e impactantes.

Uno de los artistas españoles que llaman nuestra atención es Dionisio González Romero, y su serie *Favelas* (2005), en las que el artista-fotógrafo nos propone la reconstrucción de paisajes urbanos imposibles a partir de la intervención constructiva sobre algunos edificios de los barrios más pobres y deprimidos de las grandes ciudades de Brasil. El minucioso trabajo de postproducción, que revela un dominio magistral de las herramientas digitales que hoy están a disposición de los creadores, provoca la reflexión del espectador, que se pregunta sobre la verdad o falsedad de estas reconstrucciones imposibles. Se trata de la reivindicación de la necesaria transformación utópica de dichos espacios que sólo puede ser real en el territorio artístico de lo deseado.

Podemos constatar cómo las tecnologías digitales aplicadas al campo de la fotografía se ponen al servicio del fotorrealismo radical, en la que la fotografía (la imagen) muestra una vocación por suplantar la realidad, cumpliendo así la lógica del simulacro, llevada a su extremo.

La obra del colectivo de fotógrafos AES+F, integrada por los fotógrafos Tatiana Arzamasova, Lez Evzovitch, Evgeny Svyatsky y Vladimir Fridkes, con el título *Los testigos del futuro. Proyecto Islámico*, de 1996, una fecha tan temprana como premonitoria, es un ejercicio de provocación que pretende exorcizar la creciente presencia de la cultura islámica en Occidente. Para ello, estos artistas nos proponen una transformación del «skyline» de ciudades, iconos urbanos o espacios tan conocidos como el centro cultural Georges Pompidou «Beaubourg» de París, Roma, Nueva York, Sidney, «La Sagrada Familia» de Barcelona, el Museo Guggenheim de Bilbao o la Estatua de la Libertad de Nueva York, que parecen plantear, como señala Joan Fontcuberta, una suerte de «política-ficción», que «anticipa una especie de psicoanálisis social visualizando en clave de parodia el temor irracional que el Islam suscita en Occidente» (Fontcuberta, 2008).

3. En tercer lugar, las tecnologías digitales aplicadas al campo de la fotografía permiten desarrollar la *dimensión narrativa de la fotografía* sobre la dimensión descriptiva. En efecto, si bien con las tecnologías fotoquímicas era igualmente posible desarrollar aspectos narrativos a través de fórmulas como las series de fotografías, el fotomontaje, el trabajo sobre la temporalidad fotográfica, etc. (pensemos en los trabajos de Duane Michals, Cindy Sherman, Joan Fontcuberta, etc.), con la fotografía digital es mucho más sencillo técnicamente explotar la dimensión narrativa de la fotografía.

El grupo de fotógrafos-artistas AES+F (Tatiana Arzamasova, Lez Evzovitch, Evgeny Svyatsky y Vladimir Fridkes) en su serie de fotografías *Last Riot* proponen diferentes escenografías, cuya estética remite directamente al universo de los videojuegos. Se trata de escenas en las que numerosos adolescentes y niños, de aspecto angelical (asexual), adoptan actitudes amenazantes y violentas, luchando unos contra otros, y configurando unas imágenes de gran colorido, manifiestamente artificiosas. El universo de los videojuegos se convierte así en una metáfora sobre un mundo mediado tecnológicamente, en el que la propia realidad parece un juego, en el que la violencia forma parte de la normalidad del universo cotidiano.

Jeff Wall es un artista que también utiliza en la producción de su obra creativa la fotografía digital. El propio Jeff Wall ha denominado al ordenador como «segundo obturador», en la medida en que la tecnología digital de la postproducción permite introducir abiertamente la dimensión narrativa en el campo de la imagen fija aislada. En efecto, el fotomontaje digital permite una extensión del tiempo de captura que se ve así multiplicado en la imagen final que gana así una enorme fuerza visual, conceptual y un enorme potencial simbólico. Con la tecnología digital, el fotomontaje se vuelve más eficiente, y es mucho más fácil volver invisibles las fisuras de la composición fotográfica, lo que Müller-Pohle ha denominado «la segunda función del arte digital» (1996: 13), cuyas precisión no sólo afecta a la manipulación sino también a las miles de posibilidades combinatorias que posibilita en la generación de caos y azar, que enriquecen simbólicamente el mensaje.

El primer ejemplo que hemos considerado es «The Giant», un conocido fotomontaje de 1992, en el que se nos muestra la imagen hiperfigurativa de una mujer anciana gigante en las escaleras de una biblioteca, completamente desnuda. Nadie en la fotografía parece prestar a esta aparición sobrenatural, lo que provoca mayor extrañamiento en el espectador.

La obra del artista chino Wang Qingsong se sirve de las poderosas herramientas digitales para mostrar las rápidas transformaciones que han tenido lugar en China en los últimos años, con una importante carga de ironía y humor. En sus fotografías, con la ayuda de las técnicas de postproducción digital, Qingsong confronta el pasado y el presente, la cultura popular china y la cultura occidental, en el contexto actual de la globalización.

4. En cuarto lugar, la utilización de las tecnologías digitales en el campo de la fotografía *ha potenciado la visibilización de los límites de la representación fotográfica*, una operación que podría parecer en principio absolutamente contradictoria con lo que nuestra afirmación sobre su capacidad para invisibilizar las huellas enunciativas. En ocasiones, la utilización de las herramientas digitales se emplean de forma tan evidente, sin voluntad por ocultarlas, que las representaciones obtenidas reclaman una lectura deconstructiva.

En el caso del artista Ruud Van Empel, sus fotografías hiperrealistas son resultado de complejos fotomontajes y de elaborados retoques fotográficos que transmiten la idea de que estamos ante retratos de niños absolutamente irreales, cargados de artificio (saturación de colores, decorados exhuberantes, situaciones naïf, minuciosidad de los detalles, etc.), que recuerdan las fotografías de Diane Arbus o Loretta Lux. Las fotografías de la artista coruñesa Victoria Diehl se sirve de las tecnologías digitales para dar vida a piezas escultóricas clásicas y/o cosificar cuerpos vivientes, de un modo muy ambiguo. Sus series de fotografías *Vida y muerte de las estatuas* (2003-2004), *Vanitas* (2005) y *Cuerpos vulnerables* (2007) muestran el proceso de degradación de los cuerpos y de resurrección de la piedra. Nos hallamos ante trabajos de una calidad técnica extraordinaria que provocan un fuerte impacto en el espectador. También se puede destacar la obra de otros artistas que siguen pautas muy similares de trabajo, como Ouka Leele, Inez van Lamsweerde y Vinoodh Matadin, Germán Gómez, Mario de Ayguavives, Aziz+Cucher o Nicole Tran Va Bang, entre otros. En todos estos casos, asistimos a la mostración de las huellas de la sutura discursiva y, de este modo, queda patente el carácter artificial de la representación fotográfica.

5. Finalmente, las tecnologías digitales son una herramienta creativa extraordinaria para operar *rupturas de la transparencia enunciativa, subrayando así la dimensión autorreflexiva de la producción artística*. En cierto modo, todos los ejemplos que hemos examinado poseen una clara dimensión autorreflexiva, en tanto que la autorreflexividad, o el carácter metalingüístico, es inherente a todo discurso, especialmente en el caso de los discursos artísticos.

Se han examinado dos ejemplos paradigmáticos de este uso de las tecnologías digitales para subrayar el carácter metadiscursivo del propio tejido textual. Por un lado, la obra de Thomas Ruff, *Jpegs* (2007), es un claro ejemplo que trata de llamar la atención sobre la materia misma con la que están fabricadas las fotografías: los píxeles, que son deliberadamente visibilizados para el espectador mediante la creación de grandes ampliaciones fotográficas. Se trata de una serie de fotografías que poseen una resolución muy baja, un color apagado, y que nos resultan muy familiares al formar parte de nuestro mundo cotidiano (son imágenes que podemos encontrar en internet, relativamente vulgares o tópicas). Ampliadas de este modo, y con los píxeles bien visibles, la serie de fotografías *Jpegs* convierte en fascinantes y extrañas estas fotografías tan reconocibles y tópicas.

Por otro lado, creemos necesario destacar dos trabajos realizados por Joan Fontcuberta en los que, de nuevo, la mirada se dirige a la propia materialidad de la imagen fotográfica. En *Googlegramas* (2005-2007), Fontcuberta presenta una serie de imágenes pixeladas, cuyos «elementos de imagen» —pixel— («picture element») son, a su vez, fotografías que han sido localizadas en internet, poniendo nombres relacionados con el tema de la imagen en el conocido buscador Google. Se trata de fotografías que no han sido tomadas por el artista, sino que han sido compuestas bajo sus instrucciones por un programa informático que realiza esta operación de forma automática, lo que no resta ni de interés ni mérito a la propuesta de Fontcuberta (más bien al contrario, por su extraordinaria originalidad e inteligencia). La propuesta de Fontcuberta se convierte así en una reflexión sobre la naturaleza virtual e inmaterial de la fotografía en la era digital, y nos invita a reflexionar sobre la naturaleza del medio fotográfico. Cabe destacar, en este sentido, que ya en 2001, Fontcuberta propuso un trabajo de características bastante similares en su *Orogénesis*, cuando empleó un programa informático que interpretaba imágenes para construir paisajes, también de forma automática.

4. PRINCIPALES CONCLUSIONES DE LA INVESTIGACIÓN

El examen de las tendencias creativas de la fotografía digital en los distintos contextos creativos estudiados nos permite constatar dos aspectos fundamentales: por un lado, la irrupción de las tecnologías digitales en el campo de la fotografía es patente en el propio lenguaje fotográfico, con una marcada tendencia a la *espectacularización de lo real* y, por otro, la fotografía digital ha conseguido llamar la atención sobre la naturaleza misma de la imagen fotográfica, y ha sido de gran ayuda para tomar conciencia de su *naturaleza icónica*, como construcción discursiva convencional, y de su irreductible vinculación con la historia de la fotografía y de los sistemas de representación audiovisuales de la modernidad, con los que mantiene una estrecha relación.

En nuestra opinión, el examen de las tendencias creativas en los campos de la fotografía informativa y social, publicitaria y artística deja bastante patente que la metodología de análisis

de la imagen fotográfica que hemos desarrollado en la investigación anteriormente referida, *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada* (Marzal, 2007), no necesita una reformulación o reelaboración, en la medida en que los instrumentos de análisis propuestos se muestran igualmente válidos para el estudio de textos fotográficos digitales. En este sentido, cabe señalar que la calidad de una fotografía no se puede asociar al soporte técnico empleado, a pesar del protagonismo que tienen actualmente las nuevas tecnologías audiovisuales a la hora de conceptualizar la imagen contemporánea.

Cualquier fotografía, en la medida en que representa una selección de la realidad, un lugar desde donde se realiza la toma fotográfica, presupone la existencia de una mirada enunciativa. Esta observación, formulada por la semiótica estructural y la semiótica interpretativa hace bastantes años, puede arrojar mucha luz sobre el problema que nos ocupa, ya que toda enunciación encierra por definición una componente manipulativa, aunque nos hallemos ante un artefacto relativamente «nuevo» como la fotografía digital, que queda así desenmascarado. El examen de la dimensión enunciativa de la imagen tiene consecuencias muy notables para conocer la *ideología implícita* de la imagen, y la *visión de mundo* que transmite. En este sentido, el estudio minucioso de una serie de recursos discursivos como la construcción del punto de vista físico, la actitud de los personajes, la presencia o ausencia de calificadores y marcas textuales, la transparencia enunciativa, los procesos de identificación y/o distanciamiento, el examen de las *relaciones intertextuales*, etc., nos parece especialmente pertinente en el estudio de la fotografía. Cabe recordar, en este sentido, que la enunciación se construye sobre la organización de una serie de materiales discursivos de diferentes naturalezas, entre los que se pueden destacar elementos morfológicos, compositivos, espaciales y temporales. En definitiva, la significación es un problema de *forma del contenido* y ésta se organiza siempre de la misma manera *con independencia* de que se materialice en una u otra materia expresiva (fotografía, cine, televisión o literatura). Combinar la atención a la *forma de la expresión* y la manera en que se relaciona con la *forma del contenido* es el reto real de cualquier proyecto analítico (Zunzunegui, 1989, 1994).

En nuestra opinión, la tecnología digital no puede provocar por sí misma la desaparición de la fotografía, pero sobre todo de la cultura que sustenta y da sentido al propio medio fotográfico. No obstante, la generalización de la fotografía digital tiene consecuencias importantes en lo que se refiere al estatuto de la imagen fotográfica en la cultura visual contemporánea. Tal vez se esté ya produciendo una cierta transformación de su significado y valor en nuestra sociedad. Como afirma Geoffrey Batchen: «La fotografía dejará de ser un elemento dominante de la vida moderna sólo cuando el deseo de fotografías, y la particular organización de saberes e inversiones que el deseo representa, se incluya en una nueva forma cultural y social. La desaparición de la fotografía debe acarrear necesariamente la inscripción de otro modo de ver, y de ser» (Batchen, 2004: 329).

En nuestra opinión, la fotografía digital está estrechamente relacionada con las fuerzas del mercado económico y con la revolución digital de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, cuya ideología no difiere sustancialmente del proyecto burgués que impulsó el desarrollo de las tecnologías de la imagen desde el siglo XIX hasta nuestros días. Se podría afirmar que la tecnología digital aplicada a la fotografía permite construir, por un lado, imágenes más creíbles y verosímiles, más «reales», si se quiere, que las fotografías fotoquímicas, puesto que con ella es más fácil ocultar las huellas de la mirada enunciativa. En

segundo lugar, la tecnología digital favorece y alienta la producción de más y mejores imágenes, es decir, alienta el consumo de fotografías, con lo que vida de estas imágenes es más efímera que nunca, en sintonía con la cultura del «fast food» que vivimos. Finalmente, la tecnología digital aplicada a la fotografía permite construir imágenes más espectaculares e impactantes, con lo que se potencia la cultura del entretenimiento y la sociedad del espectáculo (Débord, 2007) en la que estamos inmersos.

En definitiva, cada vez será más difícil mantener la creencia de que la fotografía es el vehículo privilegiado para la transmisión de la verdad, porque es el propio dispositivo el que ha pasado a ser cuestionado. El medio fotográfico, incluso en su versión fotoquímica, nunca ha dejado de ser una forma de expresión cargada de ideología, que ofrece una mediación o interpretación de la realidad. En este sentido, el análisis de la fotografía desde una perspectiva semiótica nos parece una terapia necesaria para tomar conciencia de la componente manipulativa de toda imagen, en definitiva, de su carácter artificial. Un asunto que consideramos esencial para la salud de la sociedad democrática en la que vivimos.

BIBLIOGRAFÍA

- Batchen, Geoffrey (2004a): *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Débord, Guy (1999): *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos. (1ª Edición: 1967).
- Fontcuberta, Joan (ed.) (2008): *¿Soñarán los androides con cámaras fotográficas? Do Androids Dream of Cameras?* Madrid: Encuentro PhotoEspaña 2008, Ministerio de Cultura.
- Foster, Hal (1993): «Postmodernism in Parallax» en *October*, nº 63. Nueva York: 1993.
- Gubern, Román (1987): *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lister, Martin (ed.): *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós.
- Marzal Felici, Javier (2007): *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- (2008): «La muerte de la fotografía: la revolución digital y la crisis de identidad del medio fotográfico» en *Revista de Occidente*, nº 328, septiembre de 2008, pp. 67-83.
- Mirzoeff, Nicholas (2003): *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mitchell, W. J. T. (1992): *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge: Massachussets, MIT Press.
- Müller-Pohle, A. (1996): «La dimensión fotográfica. Estrategias contemporáneas en el arte» en *Papel Alpha, cuadernos de fotografía*, número 1. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- Ritchin, Fred (2009): *After Photography*. Nueva York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Robins, Kevin (1995): «Post-Photography. The Highest Stage of Photography» en T. Triggs (ed.): *Communication Design*. Londres: Batsford.
- Terrasa, Jacques (2006): *Joan Fontcuberta / Perfida imago*. Aix-en-Provence: Le temps qu'il fait.
- Zunzunegui, Santos (1989): «La imagen fotográfica» en *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra y Universidad del País Vasco.
- (1994): *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra.