

**Pilar IRALA HORTAL**  
(Universidad de Zaragoza)

## **SOBRE LA NATURALEZA DE LA FOTOGRAFÍA DIGITAL**

En los últimos años ha aumentado considerablemente el número de publicaciones sobre la gnoseología de la fotografía y su naturaleza. Seguramente la epistemología fotográfica parte de Walter Benjamín y su artículo *The work of art in the age of mechanical reproduction* (BENJAMÍN, 1970: 211-244), origen de todas las reflexiones y discusiones acerca de la identidad y entidad del arte de la fotografía, multiplicadas y enfervorizadas por las nuevas tecnologías digitales.

En todos los escritos subyace un elemento fundamental, inconsciente tal vez, sea cual sea el carácter y posición del autor, detractor o defensor de los avances tecnológicos aplicados a la fotografía. Nos referimos a la *luz*<sup>1</sup>. La luz como ente formativo y generativo de la fotografía. La luz como factor mágico y real de la captación, composición, producción y transformación. Sin la luz la fotografía no habría sido inventada ni habría podido evolucionar, ni existiría la fotografía química ni la digital. Y todos hablan de lo mismo, en la mayoría de las ocasiones sin ser conscientes de ello, o sin expresarlo con palabras concretas.

Otra cosa será cómo se transforman, almacenan, graban, memorizan y transportan esas imágenes lumínicas fijadas. No importa, o no debería importar, el sistema, el soporte o el procedimiento, sino tan sólo el hecho de que son imágenes

---

<sup>1</sup> Siguiendo las aclaraciones y explicaciones de Fontcuberta respecto a la luz, nos referimos a la misma no sólo como la *gama visible para el ojo humano*, sino también a las radiaciones infrarrojas y ultravioletas. Vid también GERRITSEN (1975) y KASAI & SPARKMAN (1997).

tomadas gracias a la luz, a través de un ojo humano que selecciona de la realidad lo que quiere y cómo lo quiere<sup>2</sup>.

Desde Niepce o Talbot no se había opuesto nadie a la mejora de las cámaras y caldos fotográficos. No hasta la mitad del siglo XX y la introducción de la fotografía en color. Si la obra artística es más conceptual que física, es decir, ha de estar en la imaginación del artista para poder salir a la luz, el procedimiento o instrumentos utilizados para el *parto* no deberían conllevar tantas críticas.

Fontcuberta hace sutil referencia a esta idea: “originariamente la fotografía queda definida por su constitución sobre una *superficie fotosensible*. No obstante, con frecuencia la fotografía no se difunde en este estado original, sino impresa, es decir, traducida a otro medio y transportada a otro soporte” (FONTCUBERTA, 1990: 22. Sustituyendo *superficie fotosensible* por *matriz CCD o CMOS y tarjeta de memoria*, la fotografía sigue siendo lo mismo que era, sólo que con un proceso de fijación digital. Con ello se ha conseguido, además, economía en los tiempos de trabajo y ahorro en los materiales (mayor inversión –en ocasiones- en la cámara pero mayor rentabilidad en menor espacio de tiempo).

Desde el nacimiento de la fotografía la mayoría de las investigaciones se encaminaron a la obtención de imágenes lo más nítidas y exactas posible, que transcribieran la realidad, la naturaleza, del modo más estricto y fiel, es decir, más matemático<sup>3</sup>. Con los avances digitales este escrupuloso y minucioso calco de la realidad ha llegado a sus límites más escalofriantes<sup>4</sup>. Por fin se ha conseguido lo ansiado: la reproducción matemática, en un lenguaje binario (cero-uno, blanco-negro), de la realidad circundante y encuadrada. Y, sin embargo, es rechazada por los más

---

<sup>2</sup> Nos referimos a cuestiones tales como la necesidad de un laboratorio para el positivado o el revelado, por ejemplo.

<sup>3</sup> De hecho, el nacimiento de la fotografía coincidió con el nacimiento del Positivismo, ya que fue en 1839 cuando Auguste Comte (1798-1857) estaba escribiendo su *Cours de Philosophie Positive* (1830-42). El Positivismo, según la RAE, es el “sistema filosófico que admite únicamente el método experimental y rechaza toda noción *a priori* y todo concepto universal y absoluto”. [www.rae.es](http://www.rae.es) y en [www.encyclopedia.com](http://www.encyclopedia.com) es definido como “philosophical doctrine that denies any validity to speculation or metaphysics. Sometimes associated with empiricism, positivism maintains that metaphysical questions are unanswerable and that the only knowledge is scientific knowledge”. Para los positivistas la fotografía era el medio más adecuado, más objetivo y más neutro de registrar la naturaleza y las cosas. La fotografía, gracias al conocimiento verdadero que ofrecía, era el mejor instrumento para avanzar en el conocimiento y control del mundo.

<sup>4</sup> Respecto a la *copia* de la realidad ver los notables comentarios de Víctor del Río cuando afirma que “no es que la fotografía copie lo real, sino que lo traspone. Y esa transposición persiste un ámbito que desfigura al referente” RÍO (2001: escrito original p. 7)

*clásicos*, por los defensores de la fotografía química que argumentan su oposición a la digital afirmando que esta no es fotografía sino un anti-arte, cuando es precisamente la fotografía digital la que ha conseguido ese calco matemático de la naturaleza tan larga e intensamente buscado desde la Antigüedad.

Este carácter de documento ha sido profundamente analizado desde diferentes ámbitos de la ciencia y las letras. Desde la semiótica, hasta la documentación y la organización del conocimiento (LÓPEZ YEPES, 2000: 11-30. Por su carácter, *a priori*, de *documento de realidad* (RÍO, 2000: escrito original p. 1) se ha intentado sobradamente la demostración de que la fotografía era una toma exacta de la realidad, algunos incluso parapetándose en la idea de que es un *arte* en el que no interviene el hombre, puesto que es la máquina la que realiza todo el proceso, y da como resultado un documento<sup>5</sup>. Entre los teóricos que han estudiado las nuevas tecnologías en el arte hay que destacar a Max Bense y Abraham Moles. El primero desarrolla su proposición sobre la “estética generativa como la cumbre de todo el proceso de investigación de las formas producidas por el ordenador” (CASTAÑOS ALÉS, 1998: 103) Esta teoría viene a explicar el proceso y relación entre el artista, su idea de la obra, la obra misma y el ordenador. Es importante aclarar que el desarrollo creativo de la obra está en la cabeza del artista, y que el ordenador, o la tecnología, por ejemplo la cámara fotográfica, es un medio para conseguir la materialización de esa idea. “La relación creativa es una relación comunicativa entre un ser que expide y un ser que percibe o recibe” BENSE (1973: 108)

En fotografía digital esta teoría nos ayuda a explicar la necesaria separación entre la concepción de la obra, su proceso de realización y el sistema final de materialización, sin olvidar que el medio forma parte inseparable de la obra y de su concepto.

Por su parte, Roland Barthes (BARTHES, 1995) formula (o reformula) de un modo muy inteligente la teoría de la ambigüedad de la fotografía, afirmando y

---

<sup>5</sup> Documento es, según Yepes, “la objetivación en un soporte físico de un mensaje transmisible en el espacio y en el tiempo con la finalidad de convertirse en fuente para la obtención de nueva información o para la toma de decisiones. Asimismo, [...] instrumento de cultura, de conocimiento y fijación de la realidad, de comunicación del mensaje en el proceso informativo-documental, como fuente de nuevo conocimiento científico [...]”, LÓPEZ YEPES (2000: 11-30)

Por su parte, la Ley de Patrimonio Histórico Español define en su artículo 49 documento como “toda expresión en lenguaje natural o convencional y cualquier otra expresión gráfica, sonora o en imagen, recogida en cualquier tipo de soporte material, incluso los soportes informáticos.” Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español.

argumentando cómo la imagen fotográfica conlleva un complejo mensaje difícil de descifrar<sup>6</sup>. La existencia de prejuicios que dan a la imagen un carácter de *verdad* acentúa la oscuridad del mensaje.

Otro tema a debate es el hecho de que esas fotografías digitales o digitalizadas son luego tratadas, trabajadas y transformadas con una serie de *software*, o programas electrónicos, en computadores. Los detractores de estas aplicaciones afirman que, puesto que los programas han sido diseñados por ingenieros electrónicos, no deberían ser utilizados por los artistas por no pertenecer a *su campo*. Pero no creemos que esto pueda ser una razón de peso, puesto que en la historia del arte ha sido común el uso de diferentes herramientas no creadas por y para los artistas, por ejemplo el acero o los acrílicos. Dentro de esta misma discusión, los adversarios de la fotografía digital también afirman que no es lícito llamar obra de arte a aquello que se ha creado gracias a un programa que contiene una serie herramientas (*tools*) y filtros que hacen el trabajo que debería hacer el artista con tiempo y paciencia, a modo de estoico artesano<sup>7</sup>. Pero lo cierto es que este uso de herramientas que facilitan el trabajo al artista también es habitual en la historia del arte, como el uso de la cámara oscura en el Renacimiento para dibujar más rápidamente y sin equivocaciones las perspectivas, o el uso de la fotografía por parte de muchos artistas en los albores de su nacimiento. De hecho, entre los artistas que en el siglo XIX alabaron y utilizaron la fotografía se encuentra Delacroix, quien, según Susan Sontag, declaró su pesar por la tardanza con la que había llegado dicho invento (SONTAG, 1977: 115).

Con los movimientos que arrancaron a finales del siglo XIX y principios del XX desapareció el debate sobre la artísticidad de la fotografía. Caducaron las dudas acerca de su capacidad como medio de expresión artística. Fue entonces cuando comenzó la búsqueda de un lenguaje propio para la fotografía que la definiera e identificara. Los autores que han tratado de definir este lenguaje se expresan en términos tales como *efectos de granulación, de contraste, de desenfoque, detallismo, ampliaciones selectivas*, etc. Pero casi lo mismo se puede encontrar en la pintura y desde mucho antes de la aparición de la fotografía.

---

<sup>6</sup> Eisenstein, precedido por Pudovkin, ya teorizó para el cine a principios del siglo XX sobre la ambigüedad de la imagen y cómo el efecto que estas causan en el espectador puede ser controlado y manipulado. *Vid* ANDREW (1976: 71 y siguientes)

<sup>7</sup> Los defensores de las nuevas tecnologías en general y de la fotografía digital en concreto, encuentran muchos argumentos para rebatir estas ideas, a este respecto *vid* DUCE (2002: 14-15)

Creemos que es posible que las nuevas tecnologías liberen a la fotografía de sus ataduras con la pintura (bien ontológicas, bien lingüísticas), del mismo modo que la fotografía liberó a la pintura de la imitación de la naturaleza en el siglo XX. De ahí que todavía no se haya encontrado un lenguaje específicamente fotográfico, las nuevas tecnologías son, como el término común afirma, “nuevas”, y por lo tanto en desarrollo, reflexión y búsqueda de su propia naturaleza, esencia y definición.

La propia particularidad de la imagen digital conlleva, como instrumento de expresión, la exhibición de las herramientas con las que se ha creado. Y esto sí puede conformar parte de ese lenguaje específico de las nuevas tecnologías. En las técnicas digitales se encuentran todas aquellas fórmulas que otras técnicas, como la pintura o la fotografía química, tenían impuestas. Por ejemplo, el granulado de un papel determinado o las manchas de un concreto positivado podían ser elementos con los que lidiar, pero la fotografía digital los puede elegir a conveniencia, aunando los medios expresivos, puede elegirlos, suprimirlos o intensificarlos. Eso es nuevo en el arte<sup>8</sup>.

Otro de los elementos que pueden formar parte, o forman parte, del lenguaje específico de la fotografía es su estética hiper-realista, sus imágenes *a la manera de documento*. Muchos artistas, en la segunda mitad del siglo XX, han jugado con ese carácter y, junto con él, se han manejado con los *mass media*<sup>9</sup>. Susan Sontag se refiere al hecho de que la imagen fotográfica como documento juega el mismo papel que los *ready-made* de Duchamp (SONTAG, 1977: 69 y 130).

En la década de los veinte del siglo pasado, con las vanguardias históricas y gracias a ellas, la consideración de la fotografía cambió radicalmente. Si hasta ese momento se había mantenido el debate y la duda sobre si un sistema mecanizado como la fotografía podía ser arte, es decir, si podía vehicular los sentimientos del artista y convertirse en un medio de expresión de este, se pasó a elevar la tecnología a la cumbre de la pirámide de la expresión y de la *artisticidad*<sup>10</sup> con la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad), a lo que también contribuía el surrealismo, como movimiento que

---

<sup>8</sup> Después de lo expuesto, las palabras de Víctor del Río resultan definitorias en lo que se refiere al fin de la fotografía como medio, y es que desde *el principio era en sí* producción de imágenes, y *no tanto* toma de realidades. En RÍO (2000: escrito original p. 4)

<sup>9</sup> Según Víctor de Río “el diálogo con el mundo mediático constituye entonces un eje fundamental del arte contemporáneo [...], y no bajo la forma de una obviedad contextual, izada en el título de cualquier reflexión en torno al arte y repetida hasta la náusea, sino como verdadera realidad de su lenguaje” RÍO (2001: escrito original p. 2)

<sup>10</sup> *Artisticidad*, según Joan Fontcuberta, como *atributo que concede la historia*. FONTCUBERTA (1990: 29)

coronaba como forma de arte la cotidianidad y el azar, y el futurismo, que buscaba adaptar el arte al dinamismo de los avances de la técnica<sup>11</sup>.

Muchos autores diferenciaron también entonces entre “fotografía” e “imagen fotográfica”, incluyendo en esta última todas aquellas imágenes que se han consumido a lo largo de la historia y que, aunque se tomaron con una cámara fotográfica, han sufrido múltiples copias y reproducciones en muy diferentes medios de la cultura de masas como periódicos, revistas, televisión, etc. (LISTER, 1997: 16) Pero se difuminaron estas ideas que no reaparecieron hasta finales de la década de los setenta. Este renacimiento del interés por las nuevas tecnologías coincide con la llegada de las primeras imágenes digitales a la televisión, a las revistas y a los periódicos a finales de los años ochenta.

A principios de la década de los noventa surgió un movimiento teórico y discursivo sobre las nuevas tecnologías. Estas reflexiones tienen matices diferentes en España que en el resto del mundo, preocupado por el tema de las imágenes digitales y nuevas tecnologías. Mientras que fuera de España se ve a la imagen digital como continuadora de la imagen fotográfica química, en España parece que aquella es la muerte de esta, repitiéndose comentarios y arengas similares a las que se prodigaron con el tema de la muerte del arte allá por el arte conceptual.

Lister (LISTER, 1997: 17) afirma que estamos en un cambio de era. Avanzamos pues hacia la era post-fotográfica. Es una transformación global en el mundo del arte, la comunicación, de las imágenes y de los *mass media*. Y el punto de inflexión es el nuevo modo de conocer el mundo, este nuevo orden o modo viene a su vez anunciado por las imágenes digitales, bien fijas o en movimiento, que se entrecruzan, relacionan, comparten y ayudan por el resto de las manifestaciones artísticas. Sobre esto un interesantísimo ejemplo es el proyecto de la trilogía *Quatsi* (*Quatsi Trilogy: Koyaanisqatsi* (1975-1982), *Powaqqatsi* (1985-1987) y *Naqoyaqatsi* (2002)) de Godfrey Reggio con música de Philip Glass.

Es decir, no sólo es un cambio tecnológico, de avances técnicos, sino también, y a causa de, una nueva mentalidad y actitud frente a las cosas y las imágenes de las cosas. Lo que supone una evolución en el ser humano de actitud y de creación frente a

---

<sup>11</sup> Además, se ha tenido siempre en cuenta la capacidad simbólica de la fotografía y de cómo una misma imagen puede variar su significado según el contexto y el momento histórico y social en el que se halle. En este caso se habla de una *imagen-acto*, vid DUBOIS (1994: 11), y también en el campo de la teoría de la representación vid ARRUEGO (inédito: capítulo 1) y PITKIN (1985: 38-42)

la naturaleza y la tecnología (HENNING, 1997: 284) Este cambio de era es la que anuncia esa *muerte de la fotografía* de la que hablan algunos autores como Kevin Robins<sup>12</sup>, término tomado de los anteriores pensadores que habían hablado de la muerte del arte allá por el conceptual. Este autor aporta una breve historia de la imagen que parte de la *muerte de la fotografía*, pasa por la *revolución de la imagen* y termina en el *nacimiento de la cultura visual posmoderna*.

Pero, para trazar una más lógica historia de la imagen, no se debería prescindir de la pintura y del nacimiento de la fotografía, ya que es sobre todo este último momento, el primero de la relación del hombre con la máquina de crear imágenes. Para nosotros es fundamental este momento histórico porque marca el inicio de la evolución posterior, no sólo de la técnica y la tecnología, la mecánica, la química y la física sino también, y fundamentalmente, de la evolución intelectual y espiritual del hombre en un plano emocional, epistemológico y ético.

---

<sup>12</sup> Robins afirma también que “las nuevas imágenes están, por supuesto, implicadas sustancialmente en aumentar los objetivos de lo que se ha dado en llamar capitalismo post-industrial o de la información” ROBINS (1997: 56). Pero nosotros no estamos de acuerdo con esta visión marxista de la imagen fotográfica digital creativa, es decir, artística. Es importante señalar las diferencias entre la fotografía artística, documental o periodística, científica o médica cuando se habla de la *imagen*. Lo cierto es que cada uno de los tipos de fotografía han llevado caminos diferentes marcados por sus diferentes objetivos.

### Referencias bibliográficas

- ANDREW, D. (1992). *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid: Rialp.
- ARRUEGO, G. (2002). *Representación y derecho a la representación en la Constitución española de 1978*. (Inédito)
- BARTHES, R. (1995). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, W. (1970). *Illuminations*. Hannah Arendt (ed.). London: Pimlico.
- \_\_\_ (1990). *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- BENSE, M. (1973). *Introducción a la estética teórico-informacional*. Madrid: Alberto Corazón.
- CASTAÑOS ALÉS, E. (1998). «Aproximación a la teoría estética del arte del computador (desde una perspectiva española)». *Boletín de Arte* 19, Universidad de Málaga, 87-123.
- DUBOIS, P. (1994). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós.
- DUCE, J. A. (2002). «Química o digital», *Boletín de la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza* 103,14-15.
- FONTCUBERTA, J. (1990). *Fotografía: conceptos y procedimientos, una propuesta metodológica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GERRITSEN, F. (1975). *Theory and Practise of Color. A Color Theory Based on Laws of Perception*. London: Studio Vista.
- HENNING, M. (1997). «Encuentros digitales: pasados míticos y presencia electrónica». En *La imagen fotográfica en la cultura digital*, LISTER, M. (compilador), 281-303. Barcelona: Paidós.
- KASAI, A. & SPARKMAN, R. (1997). *Essentials of Digital Photography*. Indianapolis: New Riders Publishing.
- Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, B.O.E. núm. 155 de 29 de junio de 1985.



LISTER, M. (1997). «Ensayo introductorio». En *La imagen fotográfica en la cultura digital*, LISTER, M. (compilador), 16. Barcelona: Paidós.

LÓPEZ YEPES, J. (2000). «Universidad y socialización del saber: ventajas y retos del formato electrónico». *SCIRE, Representación y Organización del Conocimiento*, 11-30. Vol.6, nº. 1.

PITKIN, H. (1985). *El concepto de representación*. Madrid: CEC.

RÍO, del V. (2000). «La estética del documento. Revisiones del arte y la teoría». *Lápiz. Revista internacional del arte*, 55-63. Año XIX, nº 166.

\_\_\_\_ (2001). «El efecto *Photoshop*». *Lápiz. Revista internacional de arte*, 100-107. Año XIX, nº 169-170.

ROBINS, K. (1997). «¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?» En *La imagen fotográfica en la cultura digital*, 49-75, LISTER, M. (compilador), Barcelona: Paidós.

SONTANG, S. (1977). *On Photography*. London: Penguin Books.

- [www.encyclopedia.com](http://www.encyclopedia.com)

- [www.elpais.es](http://www.elpais.es)

- [www.koyaanisqatsi.org](http://www.koyaanisqatsi.org)

- [www.philipglass.com](http://www.philipglass.com)

- [www.rae.es](http://www.rae.es)