

ArtyHum, 22, 2016, pp. 109-125.

HISTORIA DEL ARTE

DE LA IMAGEN MANUAL A LA IMAGEN DIGITAL.

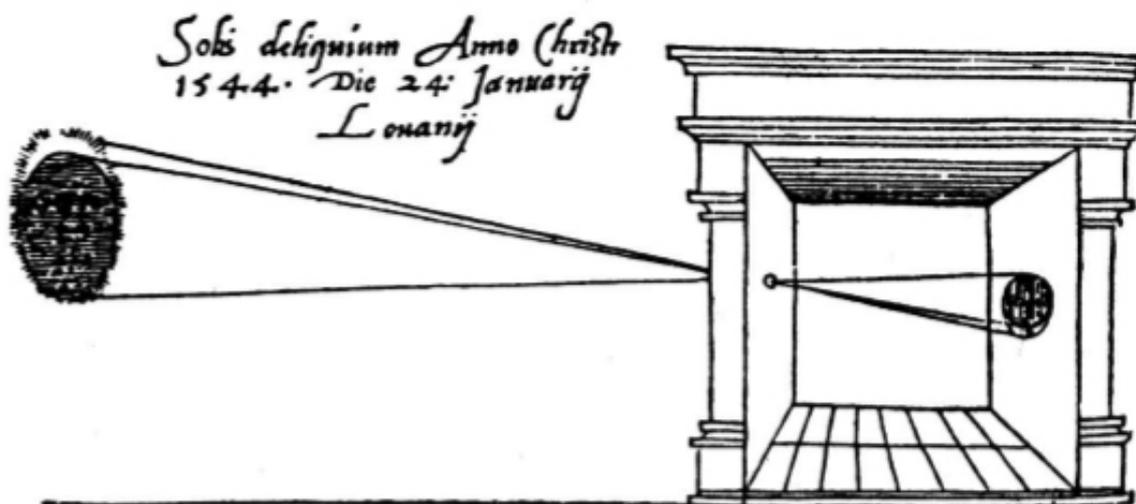
Una larga historia llena de similitudes y contradicciones.

Por Juan Gil Segovia.

Universidad de Salamanca.

Fecha de recepción: 14/02/2016

Fecha de aceptación: 20/02/2016



Resumen.

La fotografía, en el ámbito de lo puramente formal, tal y como la entendíamos hace tan solo unos años, era inequívocamente la conjunción de elementos ópticos y mecánicos junto con procedimientos químicos, pero la irrupción de una nueva y potente tecnología ha supuesto un conjunto de cambios que hacen posible equiparar la "revolución digital" a la invención del daguerrotipo. La aparente colisión entre el clásico procedimiento técnico-químico y el novedoso técnico-informático se ha podido notar de manera contundente tanto en lo social como en lo artístico, pasando por lo documental. El cambio, que excede lo meramente técnico, es tan radical que con el inicio del siglo XXI comienza a hablarse de "posfotografía", entrando en una nueva era de la imagen. Sin embargo, en esta nueva época, unos medios no han terminado con otros, creándose relaciones simbióticas entre todos ellos.

Palabras clave: *Arte, digital, fotografía, imagen, pintura.*

Abstract.

Only a few years ago the photography was understood as the union of optical and mechanical elements alongside chemical procedures, but the burst onto the scene of a new and powerful technology has involved certain changes that make possible to put the "digital revolution" on the same level as the invention of the Daguerreotype. The apparent collision between the old technical-chemical procedure and the new technical-computing procedure can be strongly noticed in the social, in the artistic and in the documentary. The change, not only technical, is so radical that since the early 21st century people are beginning to talk about "postphotography", entering in a new age of the image. However in this new age new elements haven't ended with the others, making symbiotic relationships between them.

Keywords: *Art, digital, photography, picture, painting.*



Introducción.

La pintura y el dibujo por un lado, y la fotografía y la imagen digital por otro, hallándose el grabado a medio camino entre ambas orillas, no necesariamente equidistante. La pintura, dada por muerta en innumerables ocasiones, sigue *vivita y coleando* en parte gracias a su mixtura con lo digital, el dibujo vive en los últimos años una época dorada tras siglos a la sombra de lo pictórico. La fotografía, tras desplazar a la pintura hacia nuevos territorios, parece morir (o mutar) a causa de la tecnología digital, la cual ha posibilitado la manipulación de imágenes de carácter fotográfico para transformarlas, bien en ultra-realistas o bien en neo-pictóricas.

La producción de imágenes se mueve desde hace bastante tiempo entre lo manual y lo técnico, con un transitado abanico de posibilidades intermedias. De ello se desprende que existen usos tanto más o menos híbridos como más o menos puros. También se producen una serie de relaciones simbióticas entre medios (la fotografía influenciada por la pintura y ésta bajo influencia fotográfica) así como algunos desencuentros (la fotografía en sus inicios intentando entrar en el Olimpo

de las disciplinas artísticas) y paradojas (la imagen fotográfica como registro de acciones efímeras convertida en mercancía en las ferias de arte).

La finalidad del artículo es arrojar algo de luz en este contexto de dos maneras: planteando preguntas acerca de cuestiones que muchos dan por cerradas y afrontando las relaciones entre medios de una manera clara y abierta.

De lo digital a lo manual (y viceversa), pasando por lo fotográfico.

Aunque pueda parecer lo contrario, una imagen producida por medios informáticos quizá no sea tan diferente de otra de carácter estrictamente manual. En el fondo las dos son manuales, puesto que interviene la mano del ser humano, incluso en el caso de imágenes o formas autogeneradas por sistemas digitales, en realidad, se forman por mandato de una persona. En el caso de un dibujo o una pintura realizada manualmente pero en la que se ha utilizado la proyección de una o varias imágenes a través de una cámara oscura o un proyector ¿hasta qué punto es manual? ¿hasta qué punto es técnica?



Podríamos afirmar que la diferencia entre unas y otras es la cantidad y complejidad de los medios técnicos utilizados en la elaboración de cada una de ellas, pero todas tienen algo de técnico y de manual.

Algunos artistas y teóricos han escrito acerca de estas cuestiones, uno de los más conocidos y polémicos es el pintor inglés *David Hockney*. La observación minuciosa de unos dibujos de *J. A. Dominique Ingres* llevó a Hockney a investigar acerca de su método de realización, le intrigaba su pequeño tamaño y su sorprendente realismo, casi fotográfico. Tenía sospechas de que Ingres podía haber utilizado alguna clase de herramienta en la realización de aquellos dibujos. Sus suposiciones se basaban en la similitud que pudo apreciar entre los trazos del pintor francés y los de obras de *Andy Warhol* que Hockney conocía y sabía que habían sido realizadas utilizando un proyector¹⁶⁴.

Las líneas de las obras de ambos parecen como *calcadas*, hechas sin vacilación (*“hechas con rapidez, de una*

*vez, como calcando*¹⁶⁵”, según él), no pareciéndose a las de un dibujo construido manualmente. Esta deducción supuso el comienzo de una investigación que abarcaría dos años de trabajo y que daría como resultado el libro *El conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*.

Lo cierto es que si se han hecho ambas cosas (calcar o proyectar y dibujar a pulso) es fácil detectar diferencias en el trazo. Así las conclusiones a las que llega el pintor inglés se sustentan en gran medida en *“la prueba visual”*, por utilizar sus mismas palabras. No obstante, se acompaña de *“la prueba textual”*, una serie de escritos de diversas épocas y autorías que reafirman lo expuesto más unos extractos de la correspondencia que Hockney mantuvo al respecto con especialistas como *Martin Kemp*.

La tesis principal de Hockney es sencilla de expresar; muchos pintores entre los siglos XV y XIX utilizaron herramientas ópticas en la ejecución de sus obras, más allá de los ampliamente aceptados *Johannes Vermeer* o *Canaletto*.

¹⁶⁴ HOCKNEY, D.: *El conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Barcelona, Destino, 2001, pp. 24-25.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 133.



Los principales dispositivos supuestamente utilizados serían la cámara oscura *estenopeica*, la cámara oscura con lente y la cámara clara o lúcida, ya en el siglo XIX. De otros artistas, también citados, sabemos que conocían ciertos procedimientos: *Leonardo da Vinci* dejó por escrito descripciones del funcionamiento de la cámara oscura y *Durero* representó máquinas de perspectiva, aunque no sabemos con certeza que los utilizaran. Sin embargo, que artistas como estos no expresaran de manera explícita el uso de estas herramientas no implica que no lo hicieran realmente, es más, también cabe la posibilidad de que la documentación que hipotéticamente podría atestiguarlo no haya llegado hasta la actualidad. El citado Martin Kemp, en la introducción de su libro *La ciencia del arte*, dice que cuando se habla del uso que hacen los artistas de procedimientos técnicos y científicos es habitual que “*se tienda a no incluir a los artistas de los que no existen datos escritos, a menos que sus obras declaren tan obviamente sus intenciones ‘científicas’ que no se les pueda ignorar legítimamente*¹⁶⁶”.

¹⁶⁶ KEMP, M.: *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid, Akal, 2000, p. 15.

Por otro lado, es interesante que sea un artista el que hable de la obra de otros artistas, su punto de vista siempre va a ser sustancialmente diferente al de un crítico, un historiador o un teórico. Un creador es consciente de lo reservados que pueden llegar a ser los artistas con sus métodos de trabajo y Hockney hace un importante trabajo deductivo a partir de los resultados (las obras) para intentar llevarnos a su origen. Aunque muchas afirmaciones de Hockney no puedan ser demostradas científicamente o documentalmente, parece evidente que limitarse a unos pocos artistas (de los que hay evidencias claras) resulta un tanto reduccionista.

El ya fallecido escritor *José Luis Brea*, en cambio, teoriza acerca de las imágenes y su grado de adherencia al soporte con el cual se las relaciona, estableciendo la siguiente clasificación histórica: era de la imagen-materia, era de la imagen filmica y era de la imagen electrónica.

En la siguiente tabla cronológica se comparan las clasificaciones históricas de Hockney y Brea:



	1420-1430	1600	1826-1839	2000	
DAVID HOCKNEY	Era preóptica	Era óptica Cámara oscura con espejo cóncavo	Cámara oscura con lente	Era postóptica (era fotográfica)	Era postfotográfica
JOSÉ LUIS BREA	Era de la imagen-materia			Era de la imagen fílmica	Era de la imagen electrónica

1420-1430: Inicio del uso de la cámara oscura como herramienta en la práctica pictórica según David Hockney.

1600: En torno a esta fecha sitúa David Hockney el cambio de espejos cóncavos por lentes en la cámara oscura.

1826-1839: Fechas de la fotografía más antigua conservada (realizada por Nicéphore Niépce) y del anuncio público de la invención del daguerrotipo por Louis Daguerre. Entre ambas situamos el nacimiento de la imagen fotoquímica.

2000: El libro *El conocimiento secreto de Hockney* se publicó en 2001 y *Las tres eras de la imagen* de José Luis Brea en 2010.

Otro artista que también ha realizado importantes aportaciones teóricas es **Joan Fontcuberta**. En su libro *La cámara de pandora. La fotografi@ después de la fotografía*, en el que aborda los múltiples cambios propiciados por la expansión de la tecnología digital aplicada a la producción y distribución de imágenes, pone sobre la mesa una interesante teoría:

“su carácter de mosaico compuesto por unidades gráficas que pueden ser operadas individualmente, nos remite al estatuto de la pintura o al de la escritura. (...) Puede afirmarse, pues, que en lo esencial, imagen pictórica e imagen digital son idénticas. Varía el modus operandi técnico, el utillaje, los aparatos, pero, repito, su naturaleza estructural es la misma. La convergencia de ambos sistemas invita a pensar que en el devenir de las imágenes la evolución lógica hubiese sido pasar de la pintura al infografismo. (...) Según ese esquema, la fotografía aparece como un accidente histórico¹⁶⁷”.



“Visionando IX” (2015), Clara Isabel Arribas Cerezo. Impresión sobre dibond, 110 x 200 cm., ejemplar único. Obra perteneciente a la serie “Reflexiones, refracciones y otras distorsiones” en la que la artista explora las posibilidades del glitch o error digital como medio de producción de imágenes fotográficas de estética pictórica.

¹⁶⁷ FONTCUBERTA, J.: *La cámara de pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p. 62.

Según Fontcuberta, entonces, la producción de imágenes, aunque tiende a tecnificarse más con el paso del tiempo, con lo digital vuelve en cierta medida a la mano, al dígito, tras el paréntesis de la cámara fotográfica. Este punto de vista complejiza en un grado más las relaciones entre pintura, fotografía e imagen digital. Por lo tanto, pintura (e imagen digital) y fotografía serían medios bien diferenciados, porque en ella *“una escena se proyectaba global y automáticamente sobre toda la superficie a la vez”*¹⁶⁸.

El crítico y profesor **Víctor del Río** señala en una dirección similar al situar los inicios de la *posfotografía* en la exposición *Afterphotography*, comisariada por **Roy Arden** en la Monte Clark Gallery de Vancouver en 1991:

*“El argumento fundamental para ello era la incorporación de la tecnología digital que parece reintegrar el medio fotográfico a la tradición pictórica después de un espejismo de ruptura o antagonismo sostenido durante el siglo XX”*¹⁶⁹.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 62.

¹⁶⁹ DEL RÍO, V.: *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, p. 116.

Sin embargo, para Hockney pintura y fotografía (química) no se encuentran tan lejos ni son medios antagónicos, es más, se diría que difieren en el método de construcción de la imagen, pero en ambos casos se trata de un proceso de registro. Continuando con su teoría del dibujo y la pintura usando dispositivos ópticos, lo que habría ocurrido sería que *“la mano dentro de la cámara había sido reemplazada por productos químicos”*¹⁷⁰. Conviene recordar en este sentido, que en el siglo XIX, muchos de los primeros usuarios del daguerrotipo y técnicas similares los utilizaban con intenciones claramente artísticas¹⁷¹, en la mayoría de los casos buscando una *“pintura automática sin intervención manual”*¹⁷².

I. La imagen de carácter manual.

Los seres humanos han producido imágenes de muy distinto signo y con fines muy dispares desde hace mucho tiempo. Desconocemos si son

¹⁷⁰ HOCKNEY, D., *Op. Cit.*, p. 228.

¹⁷¹ El propio Daguerre era pintor y dibujante, y utilizó la cámara oscura para sus obras antes de empezar a investigar acerca de la fotografía. VVAA.: *Historia de la fotografía. De 1839 a la actualidad*. Köln, Taschen, 2010, p. 40.

¹⁷² COSTA, J.; FONTCUBERTA, J.: *Foto – Diseño. Del fotografismo a la visualización fotográfica programada*. Barcelona, CEAC, 1988, p. 27.

las primeras realizadas por la mano del hombre, pero las más antiguas que conocemos son las llevadas a cabo por seres primitivos en las cuevas en las que habitaban. Desde entonces tenemos muchos ejemplos significativos de intentos por retener lo real: las manifestaciones artísticas egipcias (especialmente las relacionadas con los ritos funerarios como sarcófagos, criptas, etc.), el arte clásico de Grecia y Roma o la iconografía religiosa de la Edad Media (arte paleocristiano, bizantino o románico). Este primer estadio, que abarca varios siglos, está caracterizado por *“el carácter indisociable de imagen y soporte”* según Brea:

“en la que podríamos designar como primera era de la imagen las imágenes no pueden existir desprendidas de su soporte, que es su objeto en el mundo, que las porta de modo más o menos inalterable”¹⁷³.

Este hecho relatado por Brea, está relacionado a su vez con la teoría de **Walter Benjamin** y el aura de la obra de arte, según la cual los objetos artísticos únicos poseen un aura que

desaparece en las copias si el original es reproducido mecánicamente:

“en la imagen la singularidad y la perduración están tan estrechamente entrelazadas como en la reproducción el carácter efímero y la posibilidad de repetición”¹⁷⁴.

En cualquier caso, está claro que el ser humano tiene la necesidad de aprehender la realidad y de producir imágenes, lleva haciéndolo desde hace muchísimo tiempo, aunque respondiendo a intereses y necesidades muy dispares a lo largo del tiempo: con fines rituales y mágicos, políticos, culturales o económicos. Del mismo modo, al analizar los objetos artísticos del pasado apreciamos la polisemia inherente a muchos de ellos, aun cuando los observemos bajo un carácter antropológico.

Sin embargo, toda esa serie de intereses puestos en la imagen se han materializado de muy distinta manera a lo largo de la historia. Durante siglos la elaboración de imágenes fue estrictamente manual, con la única ayuda de sencillos utensilios como pinceles rudimentarios, sangre o pedazos de carbón.

¹⁷³ BREA, J.L.: “Las tres eras de la imagen: la imagen electrónica”, *Exit express*, nº especial quinto aniversario, Madrid, Olivares & Asociados, julio de 2009, p. 89.

¹⁷⁴ BENJAMIN, W.: *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos, 2007, p. 100.



Con el paso del tiempo, el ser humano fue tecnificando sus distintas labores, entre ellas la producción de imágenes. En este sentido, la invención, perfeccionamiento y popularización de técnicas de grabado y estampación suponen un verdadero hito en la historia del arte, y esto es así, entre otras cosas porque *“constituye la primera tentativa verdaderamente lograda de aplicar un procedimiento industrial a la representación artística. Hasta la difusión de la fotografía fue el único¹⁷⁵”*.

Una idea muy extendida, y muy antigua, acerca de la pintura y el dibujo en relación con la fotografía es la cuestión de la destreza manual. Sobre la imagen fotográfica planea constantemente la idea de facilidad en lo que a su elaboración se refiere, basta apretar un botón y listo, en cambio, para poder realizar una pintura o un dibujo es necesario poseer una cierta pericia (incluso un *don* sobrenatural, e invertir una considerable cantidad de tiempo. No obstante, para producir una buena imagen fotográfica también es necesario emplear bastante tiempo

y poseer una serie de conocimientos técnicos específicos, lo que ocurre en muchas ocasiones es que el proceso de positivado/impresión y ampliación de la imagen fotográfica se delega a profesionales, lo cual no hace otra cosa que afirmar que estos procesos no los puede realizar cualquier persona. Volviendo a la pintura, es necesario recordar como antiguos maestros como *Velázquez* contaban con una serie de ayudantes que realizaban tanto copias como partes de las obras luego firmadas por el sevillano.

La tesis de Hockney es polémica precisamente porque se pueden entender como una manera de *desmontar* la genialidad de algunos artistas clásicos, algo que en realidad no hace, es más, insiste en la idea de que no es tan fácil dibujar y pintar una imagen proyectada. Él, pintor de reconocida trayectoria, experimentó con dispositivos varios como la cámara lúcida y la cámara oscura, nos habla de su falsa facilidad de uso y avisa: *“la óptica no hace marcas, solo produce una imagen¹⁷⁶”*.

¹⁷⁵ GIUBBINI, G.: “Grabado y estampación”, MALTESE, C. (Coord.): *Las técnicas artísticas*. Madrid, Cátedra, 1985, pp. 235-236.

¹⁷⁶ HOCKNEY, D., *Op. Cit.*, p. 131.



Sin embargo, tras la popularización de la fotografía, la pintura volvió a lo puramente manual, ya que la primera supuso para la segunda “un reto”, debido a que “obligaba a la pintura a explorar vías expresivas alternativas¹⁷⁷”.

Volviendo a Hockney, este habla de “las limitaciones de la imagen óptica”, al contraponer la visión “monocular” (es decir, óptica) de una cesta de frutas de *Caravaggio* (1596) frente a la visión “binocular” (humana) de unas manzanas de *Cézanne* (1877-1878). Si se observan ambas imágenes a escasa distancia, se apreciará más nitidamente la de Caravaggio, mientras que cuanto más nos alejamos está se perderá ganando nitidez la imagen de Cézanne (pp. 188-189), en una extraña paradoja de la imagen manual frente a la imagen técnica.

II. La imagen de carácter técnico.

Como hemos visto, lo que para Brea es la era de la imagen-materia para Hockney son dos: la era *preóptica* y la era *óptica*. Para el inglés la diferencia estriba en que en torno a 1420-1430 algunos pintores comenzaron a servirse

de dispositivos ópticos para la elaboración de sus trabajos. A lo largo de la historia el ser humano ha construido diferentes artilugios para favorecer su visión del entorno (tanto el más próximo como al más lejano) así como su captación. Las lentes son el nexo común de estos dos tipos de herramientas citadas, puesto que tanto telescopios y prismáticos como cámaras oscuras y cámaras claras necesitan de dicho objeto óptico.

Para José Luis Brea, en cambio, el inicio de la imagen tecnificada comienza con el desarrollo de los primeros procesos fotoquímicos en la primera mitad del siglo XIX. La era de la imagen filmica abarcaría desde esos iniciáticos momentos hasta la revolución digital y se caracterizaría porque ahora, en lo referido a la adherencia de la imagen a un soporte, existe una *mediación*, ya que el objeto que la porta ya no es único ni final, es intermedio por así decirlo (el celuloide, el negativo o la imprimación fotosensible), modificando las nociones de memoria, tiempo y lugar asociados a la imagen¹⁷⁸.

¹⁷⁷ GUBERN, R.: *Patologías de la imagen*. Barcelona, Anagrama, 2004, p. 42.

¹⁷⁸ BREA, J.L., *Op. Cit.*, p. 90.



El proceso físico sobre el que se fundamenta la cámara oscura es conocido por el ser humano al menos desde la época de *Aristóteles* (384 a.C.-322 a.C.), ya que presumiblemente fue el primero en describir como se podía ver un eclipse parcial proyectado en el suelo a través de un pequeño agujero¹⁷⁹. Pero, este conocimiento, no es hasta el Renacimiento cuando comienza a ser perfeccionado y utilizado con fines prácticos. Esto no es casual, ya que en esta época se dan una serie de factores que favorecieron el uso de estas y otras herramientas basadas en principios físicos o científicos, lo que supone un cambio de mentalidad respecto a la época inmediatamente anterior (la posteriormente llamada Edad Media) dominada intelectualmente por principios basados exclusivamente en la religión y las tradiciones¹⁸⁰. El desarrollo de la perspectiva matemática en esta época es fruto tanto de la recuperación de ideas y conocimientos clásicos como de ese ambiente propicio a la investigación.

¹⁷⁹ FRUTOS ESTEBAN, F.J.: *Los ecos de una lámpara maravillosa*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, p. 90.

¹⁸⁰ "las normas de la tradición medieval, de orden espiritualista, serán sustituidos por un racionalismo que tiene sus raíces en la arquitectura". SGARBI, V.: "El renacimiento italiano", AGOSTINI, G. (Ed.): *Historia universal del arte*. León, Everest, 1988, p. 223.

Tanto la perspectiva como la cámara oscura se deben al interés que se despertó en la época por conocer mejor y representar fielmente el mundo.

Ya en el siglo XIX la cámara oscura evolucionó en forma de cámara fotográfica. Esta, como es sabido, se convirtió en el medio más hábil y más popular de elaboración de imágenes. Hábil por su nítido resultado (derivado de su carácter técnico, no manual) y popular por sus innumerables aplicaciones. A todo ello hay que añadir su carácter reproducible, lo que facilitó poderosamente su rápida difusión así como la colonización de los medios gráficos.

En el siglo XIX y, especialmente, en el XX se produce un importante cambio en la prensa, en las postales y en las publicaciones científicas, se pasa progresivamente de usar dibujos o grabados a utilizar fotografías. Además, especialmente en la prensa, se puede observar como el texto va perdiendo importancia en favor de la imagen, que pasa a ocupar un papel decisivo en cualquier clase de publicación impresa. Sin embargo, la fotografía no es una simple continuación moderna de las técnicas de estampación.



Su invención definitiva (tras varios intentos fallidos llevados a cabo por distintos autores a lo largo de muchos años) removi6 los cimientos de la sociedad entera, puesto que su impacto fue global.



"Lugares comunes VII" (2010-15.

*Juan Gil Segovia. Proceso fotoquímico s/ papel,
42 x 72 cm., ejemplar único.*

*Obra producto de la experimentación con
procesos asociados a la fotografía química:
positivado manual, solarizado y virado.*

La relación de la fotografía con el ámbito artístico siempre ha sido problemática; aunque desde sus inicios se le ha comparado constantemente con la pintura, paradójicamente no empezó a ser aceptada hasta mucho tiempo después en el mundo del arte.

El *pictorialismo* probablemente fue la primera aproximación clara y decidida de la fotografía al marco de las artes mayores, en concreto a la pintura.

Esta corriente, no obstante, con el paso del tiempo fue perdiendo adeptos hasta desaparecer y ha pasado a la historia con una cierta mala fama (quizá injustificada) debido a la actitud mimética respecto de la estética pictórica.

El altísimo grado de iconicidad de la imagen fotográfica la ha llevado a ser interpretada como algo altamente inespecífico, neutro, objetivo y por lo tanto enfrentado a la subjetividad radical de las vanguardias. Sin embargo, algo que también caracterizó a este periodo fue la experimentación igual de radical, debido a ello, numerosos artistas y movimientos se acercaron al soporte fotográfico de una manera altamente creativa; *Aleksandr Rodchenko* o *Man Ray* son dos de los más representativos. Otros, principalmente afines al *dadaísmo*, como *Raoul Hausmann*, *Hanna Höch* o *Josep Renau* hicieron del *fotomontaje* un arma de doble filo, artístico y político.

A pesar de estos notables antecedentes el mundo del arte se resiste a aceptar a la fotografía, una actitud conservadora en un medio teóricamente progresista. Por ello, no es hasta casi la década de 1970, en pleno auge del *arte conceptual*, cuando empieza a ser usada



de manera significativa siendo utilizada como registro de acciones efímeras y performances. Finalmente, una aceptación bastante generalizada se produce en las décadas de 1980 y 1990, especialmente cuando toma forma de foto-cuadro¹⁸¹, es decir, cuando la fotografía se presenta en grandes formatos, mayoritariamente en color y con estrategias compositivas propias de la pintura figurativa.

Paralelamente, la tendencia de la fotografía documentalista recorría el siglo XX: *Robert Capa, Walker Evans, W. Eugene Smith, Robert Frank* o, los más recientes, *Sebastião Salgado* y *Gervasio Sánchez* pertenecen a la estirpe de los fotorreporteros, los cuales plantean sus imágenes como documentos, pero sin dimitir del carácter artístico que posee la fotografía.

III. La imagen digital.

Mucho se ha dicho, escrito y debatido en torno a las similitudes y/o diferencias entre la imagen fotoquímica y la digital. A pesar de ello parece que la cuestión no se ha aclarado; hay quien sostiene que ambos tipos de imagen son lo mismo (fotografía al fin y al cabo) dado que el resultado es similar y los

hay que defender que hablamos de cosas diferentes porque los procesos son radicalmente distintos. Probablemente ambas teorías tengan parte de verdad; si hoy en día analizamos la obra fotográfica de varios autores (independientemente de quienes sean) es posible que en muchos casos no sepamos si se ha procesado química o digitalmente, salvo que tengamos más información además de la propia fotografía o la ampliación sea lo suficientemente grande para detectar píxeles o granos en la imagen.

Por otro lado, el fotomontaje o la manipulación fotográfica son tan antiguos como el propio medio, aunque también es cierto que los programas informáticos de retoque y edición de imágenes han perfeccionado estas técnicas de manera espectacular. Esta última cuestión es muy importante por varias cuestiones, pero principalmente porque hemos pasado de creer en la imagen fotográfica como una verdad absoluta a todo lo contrario y, de nuevo, la realidad posiblemente se encuentra a medio camino: las personas que cayeron en desgracia en la antigua Unión Soviética y que, por arte de magia, desaparecían de las fotografías, son

¹⁸¹ DEL RIO, V., *Op. Cit.*, pp. 80-81.



quizá el más conocido ejemplo de lo poco que nos podemos fiar de este tipo de imagen, incluso de las de épocas pretéritas. No obstante, esto no quiere decir que todas las fotografías (digitales o no) estén trucadas y falseen la realidad, pero lo que sí es cierto es que el retoque convincente de imágenes ahora, gracias a la tecnología digital, está al alcance prácticamente de cualquier persona y se utiliza a destajo, mientras que en la época estalinista había que recurrir a especialistas poseedores de unos conocimientos técnicos considerables.

Existe otra cuestión que es necesario mencionar en este contexto: la creencia, tan extendida como infundada, de que los procesos fotoquímicos han desaparecido, es decir, que la fotografía llamémosle tradicional se ha extinguido y que la imagen digital es el único sistema mediante el cual podemos producir imágenes de carácter fotográfico. Lo más sorprendente de ello es que esta creencia no es exclusiva del público general sino que ha entrado en algunos círculos que podríamos calificar como especializados (fotógrafos, artistas, diseñadores, etc.). Es evidente que, en los últimos años del siglo XX y los

primeros del XXI, una cantidad mayoritaria de usuarios ha reemplazado sus cámaras analógicas por otras digitales y que el mercado de productos fotoquímicos se ha reducido notablemente, pero no se puede afirmar su desaparición. En el año 2008, cuando la cuota de mercado de la fotoquímica se encontraba en sus horas más bajas, se podían encontrar más de 50 tipos de película en blanco y negro de distintas sensibilidades y de diferentes marcas¹⁸².

Del mismo modo que la imagen fotoquímica y sus derivados conquistaron los ámbitos de la publicidad y las publicaciones gracias a las técnicas de impresión y las artes gráficas, la globalización de la imagen digital es debida a la expansión de Internet y la popularización de los ordenadores, es decir, los tipos de imagen (fotoquímica y digital) se popularizan espectacularmente cuando lo hacen los soportes a los que están asociados una y otra. Del mismo modo, lo digital ha favorecido la masificación de imágenes fotográficas y, como no podría ser de otra forma, la inflación ha llevado a una vulgarización del producto.

¹⁸² SERRANO ESPARZA, J.M.: "Fotografía con película química de blanco y negro: la referencia", *Film und Foto*, nº 1, Gijón, Mácua de plata, 2008, p. 18.

La banalización de la imagen en la era digital tiene relación con los propios artefactos mediante los cuales dicha era se objetualiza, debido a que en las primeras décadas del siglo XXI la mayoría de la población de los países desarrollados tiene un teléfono móvil con cámara de foto/video y conexión a Internet. Esto convierte al grueso de los ciudadanos en potenciales productores de contenidos visuales y audiovisuales. Unido a esto, se encuentra la posibilidad de compartir esos archivos con otros productores-receptores en Internet, via redes sociales o a través de canales como *youtube*. Probablemente una de las distinciones más evidentes entre una y otra sea la unión prácticamente indisoluble entre las acciones de tomar una fotografía, retocarla en un programa de edición de imágenes y la de publicarla en Internet, algo impensable hace no demasiado tiempo.

En la era digital “esperar se ha convertido en una circunstancia intolerable¹⁸³”. Los procesos fotoquímicos siempre han necesitado de un tiempo de espera por parte del usuario

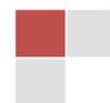
para que la imagen latente pase a una siguiente fase: la visualización. Desde los pocos segundos que tarda una *polaroid* en autorrevelarse hasta los complejos procesos del siglo XIX existe siempre un tiempo de espera. Uno de los motivos del triunfo comercial de la fotografía digital es su rapidez de *revelado* y, además, el no necesitar de un proceso químico para ello.

En esta nueva era, la imagen, ya convertida en digital, ha liquidado su adherencia a cualquier superficie, en palabras de Brea “flota evanescente, independiente y desprendida de cualquier soporte¹⁸⁴”. La fotografía química, por los materiales de los que está compuesta, envejece, se deteriora en mayor o menor grado por el paso del tiempo en función de si se conserva en condiciones óptimas o no. La imagen digital, en cambio, teóricamente no envejece, un archivo en formato *jpeg*, por ejemplo, no sufre deterioro alguno por el paso del tiempo.

No obstante, esta afirmación tiene sus matices: ¿qué ocurre si ese archivo es impreso en cualquier tipo de soporte material? ¿qué sucede si el formato de imagen *jpeg* queda obsoleto y deja de ser reconocido por nuevos programas y sistemas informáticos?

¹⁸³ Zygmunt Bauman citando a David Shi, en ACASO, M.: *La educación artística no son manualidades. Nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual*. Madrid, Catarata, 2009, p. 34.

¹⁸⁴ BREA, J.L., *Op. Cit.*, p. 90.



Conclusiones.

La historia de (o entre) los medios de producción y distribución de imágenes es compleja, simbiótica y está llena de paradojas. La sociedad occidental, tras siglos buscando la capacidad de reproducir la realidad tan fielmente como fuera posible, quedó conmocionada al conocer el daguerrotipo. La imagen fotográfica, no obstante, llevaba siglos gestándose en los ámbitos científico y artístico, mediante el uso de sistemas ópticos como la cámara oscura. Por otro lado, según algunos artistas y teóricos, lo digital remite directamente a lo pictórico, ya que en ambos casos la imagen se construye mediante capas superpuestas y cada uno de los pequeños elementos que la forman es susceptible de ser modificado manualmente.

La aparición de la tecnología digital ha propiciado el surgimiento de un nuevo sistema visual, aunque algunos de los hechos derivados de este nuevo régimen son similares a los ocurridos en el siglo XIX cuando se popularizaron el daguerrotipo y el resto de sistemas químico-técnicos de

representación: aumento en la producción de imágenes, merma en la calidad de las mismas, cambios en los medios de comunicación, entusiasmo generalizado frente a la desconfianza generada en sectores minoritarios de población y nuevas posibilidades de negocio unido al declive de algunas empresas u ocupaciones tradicionales.



BIBLIOGRAFÍA.

ACASO, M.: *La educación artística no son manualidades. Nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual.* Madrid, Catarata, 2009.

BENJAMIN, W.: *Sobre la fotografía.* Valencia, Pre-Textos, 2007.

BREA, J.L.: "Las tres eras de la imagen: la imagen electrónica", *Exit express*, nº especial quinto aniversario, Madrid, Olivares & Asociados, julio de 2009.

COSTA, J.; FONTCUBERTA, J.: *Foto – Diseño. Del fotofotismo a la visualización fotográfica programada.* Barcelona, CEAC, 1988.

DEL RIO, V.: *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento.* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.

FONTCUBERTA, J.: *La cámara de pandora. La fotografi@ después de la fotografía.* Barcelona, Gustavo Gili, 2010.

FRUTOS ESTEBAN, F.J.: *Los ecos de una lámpara maravillosa.* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

GUBERN, R.: *Patologías de la imagen.* Barcelona, Anagrama, 2004.

HOCKNEY, D.: *El conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros.* Barcelona, Destino, 2001.

KEMP, M.: *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat.* Madrid, Akal, 2000.

SERRANO ESPARZA, J.M.: "Fotografía con película química de blanco y negro: la referencia", *Film und Foto*, nº 1, Gijón, Mácula de plata, 2008.

VV.AA.: *Historia de la fotografía. De 1839 a la actualidad.* Köln, Taschen, 2010.

VV.AA.: *Historia universal del arte.* León, Everest, 1988.

VV.AA.: *Las técnicas artísticas.* Madrid, Cátedra, 1985.

*Portada: "De radio astronómico et geométrico liber" (1545), Reiner Gemma Frisius. Imagen recogida en RIEGO, B.: *La introducción de la fotografía en España, un reto científico y cultural.* Girona, Biblioteca de la imagen, 2000, p. 17.