



# LA CÁMARA DE PANDORA

LA FOTOGRAFÍ@  
DESPUÉS DE LA FOTOGRAFÍA

JOAN FONTCUBERTA

## INTRODUCCIÓN

“La verdad es de este mundo; se produce en él gracias a múltiples coacciones. Y detenta en él efectos regulados de poder. Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su ‘política general’ de la verdad: es decir, los tipos de discurso que acoge y hace funcionar como verdaderos o falsos, el modo como se sancionan unos y otros; las técnicas y los procedimientos que están valorizados para la obtención de la verdad; el estatuto de quienes están a cargo de decir lo que funciona como verdadero.”

MICHELFOUCAULT, Un diálogo sobre el poder, 1985

Observamos que en lo ontológico la fotografía se disuelve en la imagen y ese fenómeno de disolución acarrea el descrédito creciente de su proverbial representación naturalista. La fotografía está perdiendo el aval de sus raíces empíricas y su credibilidad pasa a depender de la confianza que se ganen los fotógrafos. La autoridad de la tecnología es relegada a la honorabilidad de los mismos fotógrafos, cosa que no debe apesadumbrarnos ni alarmarnos en absoluto porque es lo que sucede en cualquier otra faceta de la expresión humana. Por tanto, más que un ajuste de cuentas de la semiótica y la ética con la fotografía, podemos verlo como la corrección de lo que ha sido hasta ahora una descomunal anomalía histórica en el curso de la comunicación con imágenes.

Por otro lado, la fotografía ha estado tautológicamente ligada a la memoria y en la actualidad se empieza a quebrar ese vínculo. En la más que memorable *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, los replicantes llevan falsas fotos de familia en sus bolsillos para recrear la ilusión de unos recuerdos que anclan su propio pasado. Nosotros sabemos que ese pasado es inexistente tanto como que su vida es artificial, pero en los circuitos cerebrales de esos robots casi humanos las fotografías constituyen una prueba de convicción (básicamente, una estratagema para autoconvencerse). La memoria les da identidad y la identidad los hace reales. Durante casi dos siglos la fotografía ha nutrido archivos y colecciones, ha acumulado información de la que algún día quizás alguien se servirá, pero el otro gran destino de las fotos, los álbumes familiares y de viajes, nos remiten al mismo episodio de los replicantes en su afán por construir un pasado sobre el que asentarse y edificar una identidad.

Este constituye justamente uno de los ámbitos donde se advierte cómo la fotografía se despega de la memoria. Y tal vez de nuevo se pueda afirmar que es un acto de justicia con el propio origen de la fotografía. Porque la memoria, mucho más que la estética, ha supuesto el hilo conductor del relato dominante de la historia de la fotografía tal como la conocemos. François Arago glosó memoria y mirada en el bautismo público del daguerrotipo en 1839, sin duda clarividente respecto al pletórico futuro utilitario del nuevo medio, pero pasó por alto la importancia de otros padrinos como fueron la curiosidad y el espectáculo. En ese sentido cabría revisar la evolución de la fotografía e inscribirla también tanto en una historia de la curiosidad como en una historia del espectáculo. No en vano Daguerre procedía del mundo del espectáculo y tras idear el diorama concibió el daguerrotipo como una atracción de feria: algo asombroso que el público pagaría por ver. Los derroteros de la historia hicieron que el cine se convirtiera, en efecto, en un espectáculo de masas, y que en cambio la fotografía, asediada por la urgencia y enormidad de requerimientos documentales, se limitara a ser una ocupación

de masas.

Otro aspecto radicalmente distinto de la práctica fotográfica actual es su extraordinaria masificación. Hace unos años hacer una foto era todavía un acto solemne reservado a unas ocasiones privilegiadas; hoy disparar la cámara es un gesto tan banal como rascarse la oreja. La fotografía se ha vuelto ubicua, hay cámaras en todas partes captándolo todo. Lo que hace medio siglo hubiese parecido una sofisticada cámara de espía es hoy un estándar común que llevamos en el bolsillo. Se trate del beso furtivo de unos enamorados o del impacto de un avión contra un rascacielos, nada escapa a la voracidad e indiscreción de esa mirada vigilante que iguala al ojo omnividente de Dios. En 1932 el escritor Màrius Gifreda vaticinaba en la revista *Mirador* que los objetivos Zeiss (la firma óptica de referencia entonces) llegarían a superar al ojo de Zeus, el padre de los dioses<sup>10</sup>. Gifreda no podía ni imaginar las repercusiones del progreso y de la tecnología digital de que gozamos hoy, pero intuyó que cámaras e imágenes alcanzarían una implantación ubicua.

En la cúspide de esa ubicuidad, la imagen establece nuevas reglas con lo real. Hoy tomar una foto ya no implica tanto un registro de un acontecimiento como una parte sustancial del mismo acontecimiento. Acontecimiento y registro fotográfico se funden. Aplicando la interpretación indexial de la fotografía pensábamos que algo del referente se incrustaba en la fotografía; pues ahora hemos de pensar lo contrario: es algo de la fotografía lo que se incrusta en el referente. Ya no existen hechos desprovistos de imagen ni la documentación y transmisión del documento gráfico son fases indisociadas del mismo suceso.



Blog fotográfico.

En estas circunstancias de absoluta saturación icónica, ¿por qué seguimos fotografiando?, ¿por qué llevar las imágenes hasta esa proliferación infinita?, ¿cuáles son hoy los usos predominantes de la fotografía? Para responder, acudamos a datos sociológicos disponibles. Tanto estudios de mercado llevados a término por empresas del sector como investigaciones académicas demuestran que antaño el grueso de la producción de instantáneas compendiaba escenas familiares o de viajes: era una forma de salvaguardar vivencias felices, oasis en el desierto de una existencia tediosa. Hoy quienes más fotos hacen ya no son los adultos, sino los jóvenes y los adolescentes. Y las fotos que hacen no se conciben como “documentos”, sino como “divertimentos”, como explosiones vitales de autoafirmación; ya no celebran la familia ni las vacaciones sino las salas de fiesta y los espacios de entretenimiento. Constituyen la mejor plasmación de las imágenes-kleenex: usar y tirar. Producimos tanto como consumimos: somos tanto homo photographicus como llanos foto-adictos, cuantas más fotos mejor, nada puede saciar nuestra sed de imágenes, el soma de la posmodernidad.





Anónimo, autorretrato frente a espejo, 2009.

En un reciente curso en la universidad, una estudiante me entregó una recensión en la que fusionaba vivencia y análisis: “Cuando Sontag escribió el libro [Sobre la fotografía] no podía adivinar el boom de las cámaras digitales y de los móviles con cámaras de fotos integradas. Hoy en día todo el mundo lleva consigo una cámara fotográfica y además las nuevas tecnologías nos permiten hacer tantas fotos como queramos, verlas al instante y si no nos complacen, borrarlas y hacer otras nuevas. Esta evolución tecnológica y las consecuencias que causa en los hábitos de la sociedad de hoy han favorecido la noción de fotografía como captación de un instante. Se ha acentuado la necesidad de capturar todo. Todo es fotografiable y más aún, todo es mostrable. Se han creado photologs, blogspots, Flickr, Facebook, Twitter, Myspace... un surtido de sitios en la Red donde la gente cuelga sus fotografías para que todos las puedan ver y comentar. Acostumbramos a hacer fotografías de acontecimientos a los que hemos asistido, viajes, encuentros con los amigos cuantas más fotografías tienes, más vida y más divertido resulta ser. Nos encontramos pues frente a la necesidad de confirmar la realidad y dilatar la experiencia”.

En definitiva, las fotos ya no sirven tanto para almacenar recuerdos, ni se hacen para ser guardadas. Sirven como exclamaciones de vitalidad, como

extensiones de unas vivencias, que se transmiten, se comparten y desaparecen, mentalmente y/o físicamente. Las fotos que los adolescentes intercambian de modo compulsivo recorren un amplio espectro de códigos de relación, desde simples gestos saluatorios reclamando la atención de un interlocutor (como cuando decimos a alguien “hola”, “estoy aquí”, “te tengo presente”, “tenme tú también presente”) hasta expresiones más sofisticadas que traducen afecto, simpatía, cordialidad, encanto o seducción. Transmitir y compartir fotos funciona así como un nuevo sistema de comunicación social, como un ritual de comportamiento que queda igualmente sujeto a particulares normas de etiqueta y cortesía. Entre estas normas, la primera establece que el flujo de imágenes es un indicador de la energía vital, lo cual nos devuelve al inicial argumento ontológico del “fotografío, luego existo”. La mirada de Dios, es decir: la mirada de Zeus, es decir: la mirada de Zeiss, es decir: la mirada de la cámara, devienen hoy un soplo de vida. Podemos ahora regocijarnos en enmendarle la plana a un Barthes que no alcanzó a conocer la supremacía de los píxeles: en la cultura analógica la fotografía mata, pero en la digital la fotografía es ambivalente: mata tanto como da vida, nos extingue tanto como nos resucita.

¡Bienvenidos pues al mundo real, bienvenidos al mundo de las imágenes!

## LA CÁMARA DE PANDORA





## YO CONOCÍ A LAS SPICE GIRLS

Las innovaciones acostumbran a ser preciosos juguetes que distraen nuestra atención de las cosas importantes. Son medios mejorados para un fin no mejorado [...] Hoy nos apresuramos a tender una línea telegráfica entre Maine y Texas; pero puede que Maine y Texas no tengan nada importante que decirse.

HENRY DAVID THOREAU, Walden, 1854

Londres, primavera de 1997. Me acerco a una cabina callejera de fotomatón para sacarme un retrato de pasaporte. En algún momento de urgencia todos hemos pasado por ese trance: uno se introduce en la cabina, se acomoda en un asiento, protege discretamente su privacidad con una cortinilla, inserta unas monedas en una ranura y a los pocos segundos, los justos para repasar el peinado y esbozar una sonrisa, unos fogonazos de flash inmortalizan nuestro rostro. Pocos minutos después sale revelada y seca una tira con varias pequeñas fotos, habitualmente destinadas a algún documento de identidad.<sup>21</sup>

Sin embargo, para mi sorpresa, en aquel caso la máquina no se limitaba a proporcionar un retrato corriente. Una pantalla abría un menú de retratos de rostros populares, previamente grabados: me encontraba en Inglaterra y el repertorio incluía a la malograda lady Di, su atolondrado ex marido el príncipe Carlos, el entonces primer ministro John Major, un delantero centro del Manchester United de cuyo nombre la historia ya no quiere acordarse, el antepenúltimo actor que ha encarnado a James Bond, el gran Mick Jagger, las Spice Girls, y algunos otros para mí menos deslumbrantes. La interfaz permitía seleccionar a un personaje o a un grupo para integrarse a él. Se nos invitaba a accionar unos cursores para determinar nuestra posición en la imagen, y sólo entonces se disparaba el flash para obtener la foto. Yo opté por las Spice Girls para complacer a mi hija, que había sido fan del grupo (¡helas, superar su nacimiento prematuro para terminar convertida en una fan de las Spice Girls!). Me situé entre Melanie B, Emma y Melanie C, y sonreí. Ahora tengo la prueba gráfica que me permite presumir de haber conocido a las Spice Girls (reconozco que es una prueba falsa, espero que sabrán guardarme el secreto).

Esta anécdota ilustra en el ámbito de lo teórico algunos aspectos importantes de la fotografía digital. El primero, por ejemplo, su ubicuidad. La antigua omnipresencia de la fotografía analógica se ha visto relegada por una imagen fotográfica mediatizada por la tecnología digital que ocupa ahora todos sus antiguos territorios: la prensa, la publicidad, la documentación científica, la foto familiar, los viajes... El resultado del combate comercial entre ambos sistemas, que entraña cambios fundamentales en la producción, distribución y

consumo, no ofrece ningún atisbo de dudas y en general está claro que los soportes fotoquímicos tienen los días contados. Puede que no desaparezcan por completo, pero sí quedarán relegados en un futuro bastante próximo al terreno de las experiencias minoritarias “artesanales”. De momento, para los profesionales los materiales tradicionales empiezan a escasear y a encarecerse espectacularmente. Pero el gran público agradece la tecnología digital porque resulta mucho más práctica, más rápida, más potente, más barata y más limpia. Por lo tanto, no es de extrañar que haya colonizado con apresurada voracidad tanto los media como la vida cotidiana. Este es un asunto que afecta a la economía y sociología, pero que ha agudizado en lo ontológico el debate sobre la supuesta muerte de la fotografía. Aunque si se me permite una pequeña digresión, preguntémonos a quién proporciona mayores beneficios esa defunción. Respuesta: a las gallinas (que ya no se verán forzadas a esa producción descomunal de huevos con los que se obtiene la gelatina de las películas fotosensibles). Quizá, pues, se encuentre el lobbygallináceo detrás del imparable impulso de la fotografía digital.

De una manera cíclica, el mundo del arte asiste a los funerales de la pintura, pero convenimos que se trata de una estratagema para hablar de supuestas crisis y provocar debate entre los medios especializados; después de una obligada travesía del desierto, la pintura renace con bríos recobrados. Los catastrofistas anuncian ahora la muerte de la fotografía. En este caso, el cambio tecnológico que supone la implantación del ordenador en la creación gráfica va mucho más allá de un desgaste de la creatividad o del cansancio del mercado. Va más allá también de los obvios desajustes en el dispositivo fotográfico. Lo que por encima de todo pone en evidencia es su obsolescencia histórica. La fotografía electrónica, en este sentido, no constituye una simple transformación de la fotografía fotoquímica sino que introduce toda una nueva categoría de imágenes que ya hay que considerar “posfotográficas”. La pregunta de si la fotografía digital es todavía fotografía, no tiene respuesta concluyente. De momento entendemos por fotografía digital aquella cuya visualidad ya no reposa en un depósito de plata metálica, sino en una retícula de píxeles provisionalmente ordenados según determinados códigos gráficos. Esto pues puede concernir tanto a las imágenes fijas captadas directamente con cámaras digitales como a las obtenidas con cámaras corrientes y luego escaneadas; aunque también quedarían abarcadas en la clasificación aquellas imágenes de síntesis, esto es, sin un referente exterior sino generadas por el ordenador, pero manteniendo una apariencia convincentemente fotográfica (“infografismo fotográfico” o “infografismo hiperrealista”): con una académica voluntad de precisión, Bernard Stiegler las ha denominado imágenes analógico-numéricas<sup>22</sup>.

En definitiva, lo que confiere una identidad peculiar a la fotografía digital es la transustancialidad de su estructura íntima: la sustitución del grano químico por los bits de información. Puede que el ojo desnudo sea incapaz de percibir esa diferencia, pero nos hallamos en presencia de un medio en transición, un híbrido entre los medios analógicos y los digitales. De la misma forma que desde el primer tercio del siglo pasado la fotografía representó la piedra angular de la cultura visual de la modernidad, una cultura “óptica”, basada en el predominio de la observación empírica, la posfotografía ocupa una posición paralela en la nueva cultura de lo virtual y de lo especulativo.

Estamos pasando página. La fotografía química ha alcanzado su madurez como cultura de visión y ha culminado un ciclo. Si más que una determinada técnica de representación había que entender la fotografía como una cultura particular que sustentaba unos ciertos valores, debemos dilucidar ahora si la fotografía digital seguirá sustentando ese acervo de valores o justamente los sustituirá por otros. Los medios son herederos de su pasado. Como es sabido, todos los elementos que intervienen en el proceso fotoquímico de la fotografía eran conocidos con mucha anterioridad a la fecha de divulgación del daguerrotipo: Aristóteles menciona los principios ópticos de la cámara oscura; los alquimistas árabes estaban familiarizados con las propiedades fotosensibles de los haluros de plata. Sin embargo lo que conocemos comúnmente como fotografía sólo cristaliza a principios del sigloXIXporque es justamente en ese momento cuando la cultura tecnocientífica del positivismo requerirá un procedimiento que certifique la observación empírica de la naturaleza. La cámara aparece pues ligada a las nociones de objetividad, de verdad, de identidad, de memoria, de documento, de archivo, etc. La cámara devendrá un instrumento al servicio de la industrialización, al servicio del colonialismo, al servicio de las incipientes disciplinas de control y vigilancia... Más allá de ese salto de la plata al silicio, y del grano fotográfico al píxel, ¿cuáles son las modificaciones con que la fotografía digital nos confrontará en lo semiológico, en lo epistemológico y en lo ontológico?

Buceemos para responder en la idiosincrasia más profunda de la fotografía digital: la textura del soporte, 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. Cuando un pintor inicia su obra se enfrenta a un lienzo en blanco. El procedimiento para materializar la imagen consiste en una secuencia de decisiones: ¿dónde empezar la primera pincelada? ¿Y en qué dirección? ¿En qué longitud? ¿De qué color? Etc. Y una vez se han decidido estas cuestiones, hay que plantearse la segunda pincelada con el mismo repertorio de opciones, y así sucesivamente. Lo que interesa destacar



en ese sistema es que la imagen se construye mediante una articulación de signos o unidades gráficas elementales, las pinceladas, y que el proceso puede equipararse a una concatenación de intervenciones puntuales. Al escribir sucede lo mismo: rotulamos una letra, y luego otra, y así hasta terminar un texto. La escritura no consiste más que en establecer una secuencia de signos lingüísticos. La imagen digital recupera este tipo de situación: de nuevo podemos actuar sobre los componentes más básicos de la imagen, que se estructura ahora en una retícula de píxeles, modificables y combinables entre sí. De nuevo la formación de la imagen aparece como un encadenamiento de decisiones. 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. La pintura tenía que haberse desarrollado implementada por la tecnología hasta la imagen digital. Sin embargo, no sucedió así y entre ambos procedimientos se infiltró la fotografía, en la que la inscripción óptica de la imagen presentaba una extravagante singularidad: una escena se proyectaba global y automáticamente sobre toda una superficie a la vez. La pantalla bidimensional así pasa a ser la unidad gráfica significativa. Se podría extraer, en suma, como conclusión que la fotografía analógica se inscribe y la fotografía digital se escribe.

Según ese esquema, la fotografía aparece como un accidente histórico, una anomalía, un paréntesis en lo que cabía esperar de una genealogía previsible de las imágenes. En el tránsito natural de la pintura al infografismo (que de hecho podemos pasar a considerar como pintura por ordenador) se introdujo la fotografía, y durante un siglo y mediocampo a sus anchas imponiendo los valores de neutralidad descriptiva y verosimilitud que conocemos, es decir, saldando su deuda con el positivismo y el empirismo del sigloXIX. En el fondo, la fotografía se coló en la historia y resistió imperturbable en ella como un “ocupa”, un squat residual de la euforia tecnocientífica decimonónica.

El principio de realidad inherente en la fotografía tradicional obedecía justamente a las características de esta génesis tecnológica, según la cual la imagen nacía de la proyección de una escena sobre la superficie fotosensible. Esa proyección se efectuaba de forma global en toda su superficie, sin permitir intervenciones puntuales, y de forma mecánica, y por lo tanto aparentemente automática. El procedimiento parecía garantizar así la consecución de análogos fiables del mundo real, reflejos mínimamente codificados, creencia que ha sustentado los imperativos documentales de la

fotografía formalizados alrededor de esa noción de huella que tanta fortuna alcanzó entre las formulaciones teóricas de la fotografía. Cuando del proceso técnico desaparece esa sensación de automatismo, el referente se des-adhiere de la imagen y el realismo fotográfico se desvanece. Puede que quede el realismo como estilo, como la figuración ilusoria de la semejanza. Pero desaparece el realismo como compromiso con la realidad y como carisma vigoroso de la vieja alianza entre tecnología y verdad. Una fotografía sin esa clase de realismo deviene entonces una fotografía desconcertada, el producto de un medio que ha agotado su mandato histórico. La fotografía no llega a desaparecer como modelo de lo visual ni como cultura: simplemente sufre un proceso de “desindexilización”. La representación fotográfica se libera de la memoria, el objeto se ausenta, el índice se evapora. La cuestión de representar la realidad deja paso a la construcción de sentido.

La imagen digital ya no comparte las funciones esenciales de la fotografía encaminadas a autenticar la experiencia. Pero su tremendo impacto deriva de que todavía simula adscribirse a una cultura fotográfica predigital a pesar de que ésta haya periclitado. Su efecto trasgresor es parecido al caballo de Troya: infiltrarse tras las murallas de la credibilidad para asestar el golpe definitivo. Mi supuesta instantánea con las Spice Girls ya no verifica el mundo, sino que recrea una ficción; una ficción que el espectador desprevenido tomará como auténtica. Esta cuestión ha orientado algunos de los proyectos artísticos que más críticamente han reflexionado sobre la transformación de la cultura fotográfica en la era digital. Por otro lado, ha creado problemas deontológicos entre los fotoperiodistas y profesionales de la información, que sin duda ocasionarán agrias pero fructíferas controversias (¿hasta qué punto es lícito intervenir con el ordenador una fotografía destinada a la prensa?, ¿cuáles deben ser las reglas de juego del fotoperiodismo actual?). Intentaré proponer algunas respuestas más adelante.

Lo paradójico, de todas formas, es que si bien estamos de acuerdo en que la tecnología digital desacredita genéricamente la credibilidad del documento fotográfico, esto no se debe tanto a que posibilite integraciones fotográficas seamless[sin costuras] más o menos sorprendentes y espectaculares. Estos efectos, aunque debiendo vencer mayores dificultades, ya se conseguían con las técnicas tradicionales de manipulación. La diferencia estriba ahora en la familiarización del público con esas técnicas de manipulación y con su sencillez de manejo. El acceso a los ordenadores y a los programas de tratamiento de imágenes permite comprobar la simplicidad de esas intervenciones y desfetichizar su alcance. Por tanto, en la diferencia de protocolo que establecemos con la imagen digital, el cambio no deriva de las capacidades técnicas de esos procedimientos ni de los operarios que las



emplean, sino de una nueva conciencia crítica por parte de los espectadores. O sea, lo verdaderamente revolucionario en el cambio de paradigma que se hace efectivo en la esfera de la recepción.

Recepción que se refiere a cuáles son las cualidades que aceptamos en la imagen digital, pero que atañe también a su aplicación y manejo. En la fotografía han coexistido necesariamente dos facetas, indisociables y perfectamente soldadas: por un lado, la imagen como información, como datos visuales; por otro, el soporte físico, su dimensión objetual. La historia de la fotografía puede entenderse como el recorrido que va del objeto a la información, o sea, como un proceso de desmaterialización creciente de los soportes. El daguerrotipo como punto de partida de las imágenes producidas por una cámara no era tanto una imagen fijada sobre una plancha como una plancha que contenía una imagen: su suntuosidad material resultaba inevitable. Desde el ostensible y pesado daguerrotipo hasta la liviana abstracción de un ordenamiento de algoritmos las fotos han sido metal, vidrio, papel, película y finalmente presencia volátil en el ciberespacio. Ciertos usos sociales han privilegiado uno u otro estadio; en el dominio del archivo, por ejemplo, prevalece el aspecto informativo, y en el del museo, en cambio, el objetual. Pero paulatinamente las cualidades propias del objeto han ido cediendo predominancia a las cualidades propias de la pura información. Sin duda, esto explica el tránsito paralelo que ha experimentado el mundo de las artes visuales de lo formalista a lo conceptual, al igual que esboza también pistas sobre las dificultades que impidieron a la pintura evolucionar hacia la creación infográfica. En definitiva, la tecnología digital ha desmaterializado la fotografía, que hoy deviene datos visuales en estado puro, contenido sin materia física, imagen sin cuerpo. Esta condición inmaterial de la fotografía abre perspectivas magníficas para la difusión y la interacción colectiva, al tiempo que despierta incertidumbres respecto a su conservación (esto es, respecto a la durabilidad incierta de sus soportes). También deberemos volver más adelante a estas cuestiones.

Regresando al inicio con el ejemplo de la cabina de fotomatón, si comparamos las funciones que esperamos del sistema fotoquímico antiguo con las de las nuevas cabinas, entenderemos claramente los cambios que tienen lugar. Para empezar, el fotomatón aspira a fotocopiar un rostro y culminar de este modo una cierta pretensión de objetividad. Las condiciones formativas se mantienen en un marco de parámetros constantes: luz, encuadre, frontalidad de toma, fondo...; sólo varía la sucesión de modelos. Se trata así de una máquina diseñada para la reproducción, en este caso, para el mero registro de tipologías humanas; su programa viene regido por ese principio de objetividad. Pero las cabinas de fotomatón digitales, en cambio,

nos obligan ya de entrada a jugar, es decir, a escoger dentro de una serie de variables que rompen la rigidez estética del sistema fotográfico convencional. El fotomatón ordinario apunta al documento y al mito esencial de la objetividad; el fotomatón digital implanta la noción de imagen como construcción y discretamente nos instiga al fotomontaje y la manipulación.

Los fotomatonés digitales se han terminado imponiendo en la mayoría de ciudades en sustitución de las añoradas viejas cabinas. Los clientes se muestran encantados; su abanico de opciones se ha enriquecido y su satisfacción como consumidores es mayor. Entre otras ventajas, permiten un mayor margen de corrección del azar y de los errores. Antes era frecuente que el momento del disparo nos pillase cerrando los ojos o haciendo una mueca, y luego debíamos soportar que esa expresión desafortunada nos acompañase durante años en nuestros documentos de identidad. Ahora ya no es así. Antes de imprimir la foto, la podemos inspeccionar en una pantalla y dar nuestra aprobación. Si nos disgusta, simplemente la borramos y repetimos la toma sin ocasionar gasto de material alguno, hasta que la satisfacción esté garantizada. Aunque visto en perspectiva, renunciar al azar es creativamente peligroso. ¡Cuántas obras maestras en la historia de la fotografía han sido el resultado de accidentes y de imprevistos! Algunos fotógrafos elogian la técnica digital porque con ella su trabajo no depende de la suerte. Pero podemos dar la vuelta a ese argumento: el inconsciente de la mirada que los surrealistas tanto valoraron en la cámara queda desactivado por el exceso de control y de racionalidad. Toda innovación nos obliga a discernir entre pérdidas y ganancias. Desde luego deseamos que las ventajas superen con creces a los inconvenientes, pero así como aquellas aparecen de inmediato como promesas de felicidad, sólo el poso de la experiencia nos desvelará cuáles son los daños colaterales y a qué se nos ha obligado a renunciar.

## ¿POR QUÉ LO LLAMAMOS AMOR CUANDO QUEREMOS DECIR SEXO?

“Cuando un hombre quiere matar un tigre, se llama deporte; cuando un tigre quiere matar a un hombre se llama ferocidad.”

GEORGE BERNARD SHAW, Máximas para revolucionarios, 1903

Congregada la comunidad fotográfica en las gradas del Théâtre Antique, avanzó el maestro hasta el centro de la escena, se retuvo unos segundos y, ante la expectación general, exclamó:

“La fotografía es el fotoperiodismo; el resto es pintura.”

El profeta se llamaba Christian Boltanski y su sentencia contenía tanta provocación como proposición. Provocación porque al público connaisseur y militante del Festival de Arles no le gusta que le mareen la perdiz: dos y dos son cuatro, una Leica es una Leica y Cartier-Bresson reinará para siempre en el panteón de Daguerre. Allí el andamiaje de la historia, la estética y la mística fotográficas ni se tocan. Pero proposición también porque de esa declaración, interpretada convenientemente, se desprenden sugerentes ideas que nos ayudan a entender la evolución reciente de la fotografía.

El reto de la invención de la fotografía fue asumido simultáneamente por la ciencia y el arte. Para los científicos se trataba de solventar un problema específico: la fijación estable de la imagen sobre soportes fotosensibles. Para los artistas y otros profesionales de la imagen, la cuestión no se reducía a encontrar respuestas a un acertijo óptico y químico, sino que se enmarcaba en una aspiración más ambiciosa: el dispositivo fotográfico debía sustituir a la más sofisticada de las “máquinas de dibujar” que desde el renacimiento habían facilitado la descripción visual del mundo. La fotografía debía suplir las carencias de la mano en la producción de imágenes realistas, imágenes que restituyeran el parecido de lo real y que eran comúnmente empleadas en retener y transmitir información gráfica. El sistema fotográfico se basaba en la proyección de toda una escena sobre una superficie; la superficie devenía una pantalla que era a la vez unidad significativa, en oposición a los sistemas precedentes de comunicación gráfica que se basaban en el punto y el trazo (el dibujo) o en la línea (la escritura). Un sistema técnico y generativo aparecía para suplantarse los sistemas precedentes, que eran manuales y constructivos. El dibujo construye la imagen, la fotografía la genera. Esta diferencia radical instauró una revolución en el orden de la comunicación humana que institucionalizó la creencia de que ese nuevo *modus operandi* garantizaba que el resultado era un reflejo de la realidad, un reflejo inmaculado y virginal, la consecuencia tautológica de un “lápiz de la naturaleza”. La teoría de la



fotografía como huella nace justamente ahí. Y todavía más importante: también nace ahí la idea de que la imagen fotográfica está revestida esencialmente, imperativamente, fatalmente, de una naturaleza documental. Esencia, imperativo tecnológico y fatalidad se coligaban para infundir en esos depósitos de sales de plata la sensación de verdad.

La veracidad, pues, se desliga de la dimensión moral del discurso para recaer en la causalidad del nuevo sistema de configuración gráfica: ya no se trataba de un procesamiento lineal de unidades significativas, sino que la escena se fijaba automáticamente proyectándose sobre toda una superficie a la vez. Esto proporcionaba la sensación de que la fotografía era la pura plasmación de los objetos, la transcripción de la realidad visual en la que parecía no haber intervenciones. Hoy sabemos que esto es falso: el fotógrafo administra la formación de la imagen pero mediante controles que afectan a toda la superficie por entero. Podemos enfocar, filtrar, contrastar, etc., pero esas acciones repercutirán en toda la imagen y no en un único grano de la emulsión fotosensible. De esa característica nace la sensación de transparencia documental y de evidencia que ha fundamentado todo el discurso realista de la fotografía.

Concurría adicionalmente otra circunstancia de peso reforzando esa dirección argumental: por primera vez la imagen no nacía en el cuerpo (o con el cuerpo) sino fuera del cuerpo. El dibujo y la pintura requerían de los impulsos de la mano para guiar la configuración gráfica; en cambio en la fotografía bastaba pulsar un resorte para que se desencadenase una serie de operaciones ópticas, mecánicas y químicas cuya consecuencia era una producción automatizada de la imagen. Era por tanto una máquina externa al operador la que generaba la representación y regulaba sus características. Se introducía así entre el proceso de formación de la imagen y el sujeto una separación física, una distancia, un alejamiento, que eran necesariamente leídos en clave de emancipación. En la separación y la distancia subyacía en efecto la ausencia de implicación y una gran dosis de neutralidad: la liberación de la subjetividad. La fotografía no se entendía como un acto de expresión, ni como el fruto de una interpretación personal, porque su producción era técnicamente independiente de un trabajo fisiológico y quedaba así ajena a las potencias de un organismo regido por nuestra voluntad.

No obstante, el panorama es más complejo. La perspectiva de casi dos siglos nos sitúa en una atalaya desde la que otear las tentativas habidas para apartarse de ese restringido programa realista. Se han dado ciertamente corrientes experimentales, abstractas o surrealistas que han enriquecido el acervo expresivo del medio. Pero, desengañémonos, el patrimonio histórico

de la fotografía sigue siendo lo documental. Y en el corazón de la fotografía documental se ubica el fotoperiodismo glosado por Boltanski. Cualquier intento, cualquier gesto que se apartase de ese núcleo documental desnaturalizaba el resultado y lo convierte en otra cosa: en una “fotografía-otra”. En 1990 el Centro Georges Pompidou presentó una exposición titulada *Passages de l’image*, comisariada por Raymond Bellour, Catherine David y Catherine Van Assche (la Fundación La Caixa la ofrecería en su sede barcelonesa al año siguiente). El argumento pretendía visualizar esos “pasajes de la imagen”, esos tránsitos que se producían en la escena de la comunicación visual entre fotografía, cine, vídeo e imagen de síntesis. Más que abogar por un arte multimedia, los comisarios parecían estar tomando el pulso a una situación en la que la imagen se encontraba en un punto de no-retorno respecto a las purezas preconizadas por la modernidad. La hibridación sellaba la clave del futuro. Los medios se intoxican unos a otros y lo más interesante de esa intoxicación no es el mero trasvase tecnológico, sino el conceptual. Por ejemplo, Chuck Close y Antonio López hacen fotografía con pinceles; lo que llega al público es técnicamente una pintura, pero el concepto subyacente es fotográfico. Bill Viola hace pintura con el magnetoscopio; mismo razonamiento: lo que llega al público es técnicamente un vídeo pero el concepto subyacente es pictórico. Bernd y Hilla Becher hacen escultura con la cámara. Y también con la cámara Perejaume y Vik Muniz hacen pintura y dibujo respectivamente. De forma progresiva hemos alcanzado la feria de la confusión semiótica donde la identidad de la imagen ha quedado tremendamente en entredicho. Esto puede preo-cupar a los semióticos pero no a los conservadores de museos que anteponen un interés a la obra y no a la técnica.

¿Qué razones pueden haber impulsado esos pasajes? Muchas y de diverso tipo, pero sin duda la cultura popular y la receptividad del público ocupan un lugar predominante. A principios de los sesenta, John Baldessari abandonó la pintura para empezar a trabajar manipulando fotos recicladas de los mass media. Precursor de los apropiacionistas que luego serían legión, Baldessari justificaba este paso diciendo: “Era como escribir en sánscrito en un mundo que habla en inglés. Pensé que estaba hablando a la pared, así que decidí que, ya que no tenía un público que respondiese, por qué no hablar en inglés, por qué no hablar claro”<sup>61</sup>. Resumen: pintar (o sea, mantenerse estrictamente en los cauces específicos de un medio) equivale a hablar en sánscrito en una comunidad anglófona.

Por tanto, ese fenómeno de hibridación no tiene por qué contener intrínsecamente ingredientes apocalípticos, sino beneficiosos. Notemos sin embargo que en el quehacer particular de los fotógrafos introduce una



atractiva paradoja. La fotografía ha evolucionado a contracorriente de su propia esencia. Cada vez que disparamos una cámara damos un paso alejándonos de la fotografía definida según su acta de nacimiento, cada nuevo cliché impresionado diluye su especificidad. Y es que no puede ser de otro modo: la cámara es una máquina, pero el fotógrafo no es un robot. El acto fotográfico somete al fotógrafo a una secuencia de decisiones que moviliza todas las esferas de la subjetividad. El fotógrafo es un personaje que piensa, siente, se emociona, interpreta y toma partido. Y que hace todo esto incluso sin darse cuenta. Aunque de una manera voluntaria se autoimpusiese un férreo código reproductivo, aunque el fotógrafo redujera su cometido a una voluntad de fotocopiar lo real, la misma asunción de ese código implicaría la acción de escoger. Por lo tanto, no hay remedio: la historia de la fotografía es la crónica de un proceso de transustanciación, es el relato de cómo el documento se hace arte. O de cómo el documento se hace pintura, recuperando los términos de Boltanski.

Parte del problema estriba en que no nos han contado bien la historia de la fotografía. La falta de verdaderos profesionales de la disciplina y la aplicación de estrafalarias metodologías han concluido en peregrinas versiones del discurrir fotográfico. Una de las más extendidas establecía la alternancia entre una fotografía documental versus una fotografía autoral, como reinstaurando una dicotomía entre lo restrictivo y lo expansivo, o —si se me permite una pequeña trasgresión filosófica— entre lo estoico y lo epicúreo. La historiografía del sector nunca ha sabido resolver la articulación de las sucesivas oleadas pictorialistas en un relato integrado. Denostado por críticos e historiadores, el pictorialismo ha sido relegado al estatus de excrecencia estética e ideológica. Y mientras tanto, en el colofón de la verdadera corte del arte, la fotografía en su conjunto seguía ocupando un eslabón remoto, algo así como por detrás de los pajes, entre la mujer barbuda y el enano.

A partir de los años ochenta se vislumbran síntomas de cambio que nos permiten asistir a un florecimiento de la fotografía como manifestación cultural y artística. La vocación autoral encamina decididamente la fotografía. Por ese motivo, teóricos fundamentalistas se aprestan a recriminar que la fotografía ha vendido su alma al diablo para acceder al parnaso del arte. Y entretanto irrumpen la tecnología digital y los programas de procesamiento de la imagen, que tan intensamente han afectado al paradigma original de la fotografía. En la última década hemos presenciado justamente la radicalización de ese cuestionamiento. El cambio tecnológico no ha hecho más que asestar el golpe definitivo a una dinámica que ya no tenía marcha atrás. Si conceptualmente la creación fotográfica evolucionaba adoptando el

gesto artístico, con los soportes digitales, además, regresamos a la estructura icónica de la pintura y de la escritura. Los píxeles que proporcionan la textura de la imagen electrónica funcionan estructuralmente como las pinceladas para el pintor: constituyen unidades de configuración sobre las que podemos operar particularmente. Me gusta en este sentido insistir en que la fotografía analógica se inscribe y la fotografía digital se escribe. Inscripción y escritura señalan dos estadios de competencia epistemológica entre los que se debate la creación contemporánea: de la descripción al relato. Por eso en la fotografía actual se acusa una crisis del documentalismo y una proclividad a la narración y a lo discursivo. Siempre se ha dicho que la fotografía era “la escritura de la luz”, pero cada vez más esa afirmación se aparta de lo metafórico para cumplirse literalmente.

En un thriller clásico de ciencia ficción titulado *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Don Siegel, 1956)<sup>62</sup>, los alienígenas no aparecen como marcianitos verdes, sino que tienen una exótica morfología vegetal; para sobrevivir en las condiciones ambientales de nuestro planeta, deben introducirse en un cuerpo humano y suplantarlos. Las personas poseídas por esos “ultracuerpos” mantienen su aspecto físico externo, pero cambian de personalidad: se vuelven anodinos, agarrotados, carentes de emoción. Parecen ellas, pero ya no son las mismas. Pues no sería erróneo considerar una similar forma de parasitismo la que la fotografía digital impone a la fotografía argéntica. De hecho muchos puristas recriminan precisamente ese defecto a la fotografía digital. El exceso de control y la perfección tan al alcance de la mano, la ausencia de espontaneidad y la abolición del azar, aparentan en sí virtudes, pero terminan transfigurándose en factores desnaturalizadores cuya consecuencia son obras igualmente anodinas, agarrotadas y carentes de emoción. En la antigua China un maestro zen y excelso pintor, el más hábil en captar la gracia y esbeltez de grullas, cada vez que terminaba una obra maestra dejaba caer deliberadamente un borrón de tinta para que el dibujo contuviera una lacra. Pocos sabían que era una argucia para acatar un precepto santo: la perfección no está vedada a los mortales, pero estos deben renunciar con humildad a ella porque es una prerrogativa exclusiva de la divinidad.

Tal vez sean las consecuencias de esa impúdica perfección el peaje que haya que pagar para que la fotografía alcance su madurez definitiva como cultura de visión, culmine un ciclo y, como un efecto de darwinismo evolutivo que también atañe a los medios de comunicación, nos predisponga al inicio de un nuevo orden visual. Aceptamos el advenimiento de la posfotografía, pero desconocemos todavía el estatuto del nuevo escenario. Ante el exorcismo imposible que le libere el alma de la prisión de un cuerpo ajeno, la fotografía

digital sigue encorsetada en la fotografía analógica y eso representa el gran desquite del pictorialismo. Porque en ese ajuste de cuentas con el destino se han cambiado las tornas: hoy toda foto es ineludiblemente pictorialista. El pictorialismo digital inunda el mercado de la imagen.

Pero ¿es eso todavía fotografía? Surge por de pronto un problema de nomenclatura que no es baladí porque la palabra (no hará falta invocar la brecha abierta por el nominalismo antiplatónico) posee el don de formatear nuestras imágenes mentales. La fotografía digital contiene poco de fotografía según sus patrones genealógicos. Convendría con mayor rigor denominarla “infografismo figurativo” o “pintura digital realista”, o mejor inventar algún término específico, o algún acrónimo que pudiese popularizarse rápidamente. Hay más diferencia semántica entre fotografía analógica y fotografía digital que entre cine y vídeo. Y a nadie se le ocurre hoy designar al vídeo como “cine electrónico” o “cine sobre banda magnético”. La persistencia del vocablo “fotografía” distorsiona nuestras expectativas. O si se prefiere, lo distorsiona el hecho de que lo utilicemos como sustantivo y no como adjetivo: como sustancia y no como atributo, como esencia y no como cualidad. Resulta realmente arduo asignar el nombre apropiado a cada cosa cuando nuestro vocabulario ya ha sido viciado por los intereses de la industria, la publicidad, la complicidad de los mass media y nuestra propia desidia intelectual. Entretanto, a la espera de un ángel que acuda a anunciarnos cómo hemos de bautizar ese nuevo concepto correctamente, ¿por qué lo llamamos amor si queremos decir sexo?

61 Citado por Julián Rodríguez, “Perplejidades”, en Espacios deshabitados, Consejería de Cultura, Junta de Extremadura, Cáceres, 2007.

62 Está basada en una novela de Jack Finney y se han hecho tres remakes: La invasión de los ultracuerpos (Invasion of the Body Snatchers, 1978) de Philip Kaufman y Usurpadores de cuerpos (Body Snatchers, 1994) de Abel Ferrara. La última, La invasión (The Invasion) es del 2007, la firma Oliver Hirschbiegel y la protagoniza Nicole Kidman.