

Col·lecció «Humanitats»  
e-Humanitats, 2

# EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

RAFAEL LÓPEZ LITA  
JAVIER MARZAL FELICI  
FCO. JAVIER GÓMEZ TARÍN  
(EDITORES)



# DEL REFERENTE VIRTUAL AL REFERENTE CULTURAL

TOYA LEGIDO GARCÍA  
*Universidad Europea de Madrid*

El presente artículo analiza qué ha ocurrido con el concepto de fotografía al introducirse la tecnología digital como medio de capturar, generar y construir imágenes. Se pregunta si todavía podemos seguir hablando de fotografía digital y fotografía analógica como dos entidades conceptualmente diferentes al tiempo que se plantea qué queda de realidad en la fotografía actual y de ficción en la imagen digital. Propone como conclusión final que nos olvidemos de la «referencialidad» de las imágenes fotográficas, comencemos a leerlas por sus contenidos y a pensarlas como metáforas visuales que al contener conceptos culturales modifican nuestra realidad.

## DEL REFERENTE VIRTUAL AL REFERENTE CULTURAL

¿Qué ocurre con el concepto de fotografía cuando se introduce la tecnología digital para producir imágenes?

La mayoría de los teóricos insisten en afirmar que lo más relevante es que se han puesto en tela de juicio las ideas de objetividad y automatismo que venía arrastrando la imagen fotográfica. Pensamiento que comparto, pero que no considero lo más relevante, ya que en la historia de la fotografía, fundamentalmente en sus orígenes, hay sobrados ejemplos de que la fotografía, no siempre, se ha pensado como automática y objetiva porque tanto la pre-producción como la postproducción de la imagen fotográfica han sido prácticas comunes casi desde su nacimiento. No tenemos más que estudiar la fotografía pictorialista desarrollada por autores como Robinson o Rejlander para corroborar la existencia de fotografía construida desde el siglo XIX, no tenemos más que desenterrar la olvidada fotografía de espíritus y fantasmas, defendida

y difundida por el mismísimo Sir Arthur Conan Doyle, para confirmar que la imagen fotográfica no siempre se ha pensado objetiva, y no tenemos más que revisar los álbumes familiares de nuestros abuelos para demostrar que la mayoría de las fotografías se retocaban.

Si la fotografía construida, montada, y retocada ha existido siempre: ¿qué ha cambiado?, ¿por qué el término real ha empezado a desprenderse de la imagen fotográfica ahora?, ¿por qué no está adherido a la imagen digital?, ¿por qué la fotografía ha sido entendida como una imagen real?, ¿qué son las imágenes virtuales?

## IMAGEN REAL E IMAGEN VIRTUAL

Estudiando, al menos etimológicamente, lo que es una imagen real y una imagen virtual, podemos llegar a la conclusión de que se le llama virtual a aquella cosa que tiene existencia aparente y no real. Se entiende por imagen a cualquier figura, representación, semejanza o apariencia de una cosa.

Luego una imagen virtual será aquélla que representa un referente que no es real, aquélla que tiene la apariencia de real sin serlo o la que tiene apariencia de algo que realmente no es.

Luego cualquier imagen, por el hecho de serlo, es ya una imagen virtual. Y en ningún caso podrían existir imágenes reales, ya que la palabra imagen implica la representación de algo y no la cosa misma. Con este planteamiento todas las fotografías serían imágenes y todas ellas podrían ser virtuales.

Sin embargo, a lo largo de su historia las fotografías han sido consideradas como imágenes reales, ¿por qué?, ¿qué las diferencia de las producidas por otros medios?

Yo, como el profesor Joaquín Perea,<sup>225</sup> pienso que si pudiéramos extraer la esencia de la naturaleza fotográfica, aquello común a todas las

---

225. El presente artículo nació en los seminarios de investigación dirigidos por Joaquín Pera González, profesor titular de fotografía de la facultad de BBAA de Madrid, y posteriormente se redefinió en mi tesis doctoral *Muerte de la fotografía referencial. De la imagen fotográfica como representación a la imagen fotográfica como herramienta discursiva*, Universidad Complutense, Madrid 2000, que también fue dirigida por él.

fotografías posibles y lo que las diferenciaría de otras producciones, esta sería la necesidad de un referente lumínico (que no real) para que la imagen se pueda formar.

Y es esta necesidad de referente para su formación es lo que ha generalizado la idea de que la fotografía es una imagen real. Parece ser que son denominadas reales única y exclusivamente porque necesitan de un referente que se presupone real.

Pero cuando dejamos de hablar de fotografía y comenzamos a hablar de tecnología digital es cuando mezclamos términos aparentemente contradictorios llamando «realidad virtual» a aquella imagen que representa un referente con apariencia de real pero sin existencia física, a imágenes que no están generadas a partir de una imagen fotográfica. Denominamos «imágenes virtuales» a las que tienen una apariencia de algo que realmente no es. Y hablamos de «realidad virtual» cuando queremos hablar de una simulación de la realidad.

¿Qué ocurre al hablar de tecnología digital? Pues básicamente que en ningún momento se plantean las imágenes como reproducciones. Siempre se piensa en ellas como simulaciones, apariencias o ficciones, y nunca como realidades.

Del mismo modo que las imágenes fotográficas plantearon nuevos modos de entender la realidad a principios de siglo XX, hoy, según Quéau (1995: 17) «las imágenes virtuales plantean de una nueva manera las antiquísimas cuestiones sobre la naturaleza de nuestra relación con lo real». Los medios digitales nos proponen un replanteamiento acerca de lo que habíamos convenido llamar realidad mediante su virtualidad y su no referencialidad y lo que está fuera de ella. Esto es lo que ha hecho que se modifique el concepto de fotografía que se consolidó con el pensamiento modernista.

Antiguamente se creaban las imágenes en torno a relaciones establecidas entre el proceso y la imagen, entre el objeto y su representación, hoy son afirmaciones de los procesos culturales. Ahora lo que se cuestiona no es la manera en que el mundo puede ser representado, sino más bien la capacidad que las imágenes tienen para construirlo, la posibilidad de crear otros mundos, de contar algo que va más allá de la propia imagen.

¿Tiene algún sentido que sigamos hablando de fotografía analógica y de fotografía digital en la era electrónica?

## LA SEMEJANZA CULTURAL Y LOS REFERENTES VIRTUALES

Las imágenes virtuales en muchos casos son más figurativas y más hiper-realistas que las fotográficas y, sin embargo, no son pensadas como imágenes reales. ¿Por qué? Si, según Queau (1995: 17), «pueden tener más apariencia de realidad que las reales fotográficas».

Creo que la diferencia fundamental entre la imagen fotográfica y la imagen digital, si se pudiera hablar de ellas como dos categorías de imágenes diferenciadas, sólo puede residir en que toda imagen fotográfica necesita de un referente físico y lumínico para su formación, mientras que la imagen digital puede generarse sin él.

La imagen digital nos proporciona la posibilidad de construir sin contigüidad una realidad, es decir tiene la capacidad de construir «realidad» sin las relaciones causales que unían una imagen fotográfica con su referente, la posibilidad de generar sin referente real imágenes con apariencia «real».

Lo que propone la imagen virtual como novedoso es la capacidad de construir apariencias fotográficas sin realidad.

No se necesita un referente «real» para la construcción de las imágenes que a continuación les mostramos y sin embargo éstas tienen apariencia de lo que todos convenimos llamar realidad. En ellas el referente puede ser literalmente virtual.<sup>226</sup>

---

226. «Que tiene existencia aparente y no real», *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*.



1. Keith Cottingham, *Sin título*, serie «Fictitious portrait», imagen digital, 1992.
2. Estudios previos para la realización de la serie.

En las imágenes de Keith Cottingham el referente está construido artificialmente, este adolescente no existe en lo que llamamos mundo real y, sin embargo, a todos nos parece que tiene una apariencia totalmente real.

Con este tipo de imágenes el medio digital nos está proponiendo que redefinamos los conceptos de analogía, de apariencia y con ellos el de realidad, como explica Bellour (1999: 174-175):

The modern space of visibility was instituted, both historically and legendarily, as the confluence of art and science, of psychology and scenography: at the «origin of perspective [...] this impression of analogy will, of course, only seem natural because it is constructed, even though it may be based on the physiology of vision... –no doubt, for the first

time of history— the impression of analogy has been the object of such a deliberate construction

Actualmente a todas las imágenes digitales que se les llama «foto-realistas» por el concepto de apariencia que ha sido heredado a través de la historia de los *media*, y que ha estado ligado a la apariencia de algunas imágenes fotográficas. Estas imágenes digitales «foto-realistas» pueden carecer de referente lumínico y además pueden contener menos características formales aportadas por el medio fotográfico que por otros medios. Sin embargo, se les llama así porque se asemejan «culturalmente» al objeto que representan.

Lo que desaparece es la binómica relación que proponían todas las imágenes: la relación unidireccional entre las cosas del mundo y sus representaciones. Lo que recuperan las fotografías, según Robins en este *inconsciente virtual* es el estatuto de *imagen*<sup>227</sup> que habían perdido en el periodo moderno.

El medio digital nos vuelve a proponer pensar la apariencia de las imágenes desligada del medio. Ahora la semejanza es una cuestión cultural.

Las fotografías ya no son reproducciones o representaciones del mundo, simplemente se asemejan culturalmente al objeto que representan. Son realidades metafóricas.

## LA REALIDAD DE LOS SIMULACROS

Pero: ¿qué ocurre con las imágenes que sí son generadas a partir de una «fotografía»?

Pues ocurre que toda imagen que exista en la memoria virtual puede ser retocada, manipulada, falsificada, mezclada y deformada hasta el infinito, por todo esto: ¿qué verdad de la imagen de síntesis será posible, aunque haya sido construida a partir de un referente real?

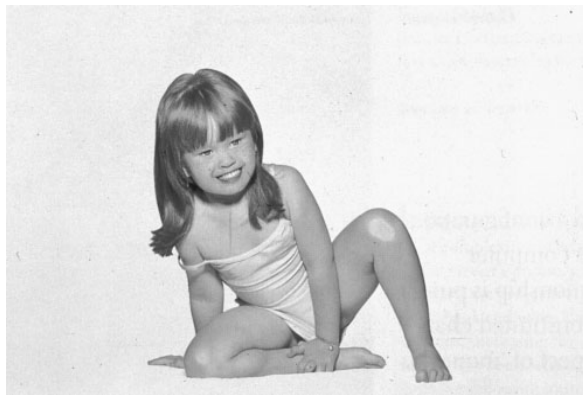
---

227. «Figura, representación, semejanza o apariencia de una cosa». *Diccionario de la Real Academia de la lengua española*.

Es cierto que el retoque y el montaje fotográfico siempre han existido, pero la diferencia fundamental entre las imágenes retocadas a mano y las retocadas digitalmente no radica en el modo o la forma de retoque, no radica en el proceso, sino en la intención, según palabras de Ascott en *Electronoc Culture*: «antes se hacía con disimulo, se encubría» y ahora se hace sin darle importancia: «la política editorial actual ya no trata de disimular el retoque [...] ya no trata de mentir con él» sino que lo usa para reforzar la significación de la imagen, para apoyar el contenido de la comunicación.

Muchas de las imágenes digitales que podemos observar actualmente parten de una fotografía, incluso tienen apariencia de realidad, sin embargo su contenido se escapa de los límites de lo que todos entendemos por realidad. Son realidades virtuales porque son simulacros: tienen la apariencia de realidad y sin embargo no existen en el mundo real.

La imagen digital lo que nos propone son simulaciones de la realidad o construcciones de apariencias: imágenes ficticias. Y por esto se están empezando a «borrar las fronteras entre lo que habíamos convenido en llamar «realidad» y lo que no forma parte de ella». según palabras de Quéau (1995: 17). Lo «virtual» al proponernos otra experiencia de lo «real» pone, al menos aparentemente, en tela de juicio la noción de realidad.



Inez van Lamsverde, *Wendy*, serie «Final fantasy», imagen digital, 1993.



Como ejemplo podemos observar esta imagen con apariencia realista y generada a partir de referentes reales, pero que al ser montada y retocada digitalmente forma seres modelo, monstruos u otras realidades que quizás sean más reales que la realidad misma.

La aparición de este tipo de imágenes es lo que ha posibilitado la des-referencialización de la fotografía, porque la imagen ya no se refiere a su referente lumínico sino a un concepto cultural. El objeto representado no tiene por qué coincidir en contenido con su representación. Con esto se pone en evidencia que cualquier tipo de imagen, aunque sea una fotografía, es una metáfora, un concepto, un simulacro... una clave cultural.

Así los propios cambios tecnológicos han conseguido cambiar la manera de entender la imagen, porque al ser generadas con otros procesos han modificado la forma de interpretarlas, de convivir con ellas, y de ser integradas en nuestra sociedad.

Naciendo una bonita paradoja en la que la realidad comienza a parecerse a la imagen. Antiguamente las imágenes eran representaciones de la realidad, sin embargo hoy es la realidad la que comienza a ser una representación de la imagen. Por primera vez en la historia la realidad intenta imitar a la ficción.

Como ejemplo no tenemos más que mirar a la última generación de *top model*,<sup>228</sup> con la cara extremadamente circular, con la frente amplia y despejada y con unos ojos tan grandes como redondos que se parecen más a las muñecas manga que a cualquier adolescente de carne y hueso. No tenemos más que sentarnos a mirar en cualquier terraza del centro de la ciudad para saber quién tenía *Airganbois* de pequeño y quién era aficionada a usar la goma de borrar. No tenemos más que revisar algunas noticias médicas<sup>229</sup> para confirmar que se puede tener un brazo en la pierna, y que por lo tanto el recorta y pega y la fragmentación ya no pertenecen a la ficción.

---

228. Como referencia puede mirarse la revista *Vogue* de agosto del 2004, donde aparecen las estrellas de la pasarela de esta temporada

229. Imagen de la portada de el periódico *El Mundo*, jueves, 4 de marzo del 2004.

Como ya proponía Goodman (1976) «hablar sobre arte no es hablar sobre arte», porque el objeto del arte es construir un lenguaje del mundo, las imágenes visuales conforman nuestra experiencia. Los mundos que construye el arte no son mundos ficticios, sino que también y al mismo tiempo son mundos reales porque los mundos del arte no son autónomos, no son mundos en los que rijan leyes diferentes o que compitan con lo que se suele llamar mundo real, sino que lo construyen.

Es decir que la imagen fotográfica ha pasado de ser presentación, representación, forma, o materia a construir nuestros modelos de vida.

## **EL FIN DE LA ESPECIFICIDAD DE LOS MEDIOS**

Como hemos visto en los epígrafes anteriores, parece evidente que cada vez se hace más irrelevante el hablar de fotografía analógica y fotografía digital como dos categorías de imagen diferenciadas, puesto que lo importante actualmente a la hora de leer e integrar una imagen en nuestra cultura ya no es el proceso sino el contenido.

No obstante y por si todavía quedara alguna duda de si podemos seguir hablando de «fotografía» con las premisas modernistas que dicho término encierra, tendríamos que aclarar que bajo esta óptica solamente podríamos hablar de los diferentes tipos de fotografía analógica que existen, ya que sería más correcto hablar de imagen digital que de fotografía digital siempre que la imagen hubiera pasado por un sistema informático.

Puesto que la mayoría de los programas informáticos que actualmente se usan para tratar las imágenes comparten herramientas utilizadas con anterioridad en diferentes áreas de conocimiento y debido a que cualquier imagen que exista en la memoria de un ordenador puede adquirir esta pluralidad de códigos, es lícito replantearse el discurso modernista construido en torno a la especificidad de los lenguajes artísticos.

La multidisciplinaridad del medio digital acaba con la idea de que la fotografía posee un *lenguaje específico*, como dice Costa (1977) que no es compartido por otros los medios. Ahora todas las disciplinas conviven juntas en pro del concepto.



Fotografía de Solve Sundsbo, *The Face*, mayo 2000

Mirando esta imagen con ojos de mitad de siglo pasado podríamos cuestionarnos si es una pintura o una fotografía, si tiene acabado de aerógrafo o de *photoshop*. Pero aunque el *modus operandi* nos ayude a construir la significación de una imagen, nunca podrá ser traducido por su contenido. El valor de esta imagen no reside en el procedimiento, aunque se ayude de él para construir el significado. Lo más interesante es su capacidad para reflejar las contradicciones o los ideales de la sociedad actual: un hombre tan perfecto que casi es de plástico, un hombre tan ambiguo que casi es una mujer... ¿o es solo el reflejo del uso de la tecnología? Es básicamente una clave cultural.

Este uso multidisciplinar del medio unido a la idea de referente cultural es lo que cierra el clásico debate de la valoración de la obra artística según el procedimiento con el que ha sido realizada, ya que pone en evidencia el sin sentido de la separación del arte en disciplinas.

Las nuevas imágenes están generadas con elementos de varias disciplinas que hasta ahora funcionaban con códigos propios en cada sistema, pero la facilidad que ofrece el medio digital para unirlos es lo que hoy nos ayuda a leer las imágenes como textos visuales (Eco, 1979) no como huellas<sup>230</sup> de lo real.

---

230. La idea de la fotografía como huella de la realidad es defendida por P. Dubois (1986), explica que existen tres posiciones epistemológicas en cuanto a la cuestión de la imagen fotográfica: la primera ve la fotografía como una reproducción mimética de lo real y por tanto entiende la fotografía como un icono, la segunda ve la fotografía como codificada y por tanto la entiende como símbolo, y la tercera ve la fotografía como un indicio: inseparable de su referente lumínico, y por ello como huella de lo que fue, idea de la que se sirve Dubois para defender que la imagen fotográfica es un *index*: «La fotografía es un *index*. Sólo a continuación puede llegar a tener semejanza, ser un icono y adquirir sentido, convertirse en un símbolo» (1986: 51). Esta idea indicial de Dubois es la que a menudo repiten los teóricos de la fotografía (J. M. Schaeffer (1990)); Fontcuberta (1990: 25) o todavía hoy José Gómez Isla (2002: 387-388) sin caer en la cuenta que si se reconoce a la fotografía como *index* las imágenes fotográficas no pueden ser otra cosas que, como dice el propio Dubois «retornos hacia su referente», y nunca podrían referirse a conceptos culturales, nunca podrían hacer mención a referentes culturales, que es exactamente lo que yo propongo aquí.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMELUNXEN H., S. IGLHAUT (ed.) (1996): *Photography after Photography, Memory and Representation in the Digital Age*, Amsterdam y Munich, G+B Arts, OPA.
- BARTHES, R. (1990): *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- BOUDIEU, P. (1979): *La fotografía: un arte intermedio*, México, Nueva Imagen.
- BOZAL V. (ed.) (1996): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, volumen II, Madrid, Visor.
- CASTELO, L. (1995): *Usos no normativos del lenguaje fotográfico*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo II.
- COSTA, J. (1977): *El lenguaje fotográfico*, Madrid, Ibérica Europea.
- (1991): *La fotografía, entre sumisión y subversión*, México, Trillas.
- COSTA, M. (1997): *Della fotografia senza soggetto, Per una teoria dell'oggetto tecnologico*, Milán, Costa & Nolan,.
- COLOMA MARTIN, I. (1986): *La forma fotográfica*, Universidad de Málaga, Colegio de Arquitectos.
- CORTÉS, J. M. (1997) *El rostro velado, Travestismo e identidad en el arte*, Donostia, Diputación Foral de Guipuzcoa, 1997.
- DUBOIS, P. (1986): *El acto fotográfico*, Barcelona, Paidós Iberica.
- DURÁN, R. (1998): *El Tiempo de la imagen, ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- DRUCKREY, T. (ed.) (1999): *Electronic Culture. Technology and visual representation. Aperture*.
- ECO, U. (1995): *Tratado general de semiótica*, Barcelona, Ed. Lumen.
- FLUSSSER, V. (1990): *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas.
- FONTCUBERTA, J. (1984): *Introducción a la estética fotográfica*, Barcelona, Blume.
- (1997): *El beso de Judas, fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili.

- GILI M. Y OTROS (1988): *Crítica y nuevas tendencias. La crítica fotográfica*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína.
- GÓMEZ ISLA, JOSÉ (2002): « Los ruidos de las máquinas» en GÓMEZ MOLINA, JUAN JOSÉ (2002): *Máquinas y herramientas de dibujo*, Madrid, Cátedra.
- (1990): *La fotografía conceptos y procedimientos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- GOODMAN, N. (1976): *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral.
- (1978): *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor.
- GOMBRICH, E. H., J. HOCHBERG Y M. BLACK (1996): *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós.
- GRANDI, R. (1995): *Texto y contexto en los medios de comunicación*, Barcelona, Bosch Casa Editorial.
- JANUS E. Y M. LAMBERT (1998): *Veronica's Revenge, Contemporary perspectives on Photography*, LA, Switzerland, (Ed.) VVAA.
- KRAUSS, R. (1996): *Teoria e storia della fotografia*, Milán, Bruno Mondadori.
- LISTER, M. (1997): *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona, Paidós Multimedia.
- MUÑOZ, B. (1989): *Cultura y comunicación. Introducción a las teorías contemporáneas*, Barcelona, Bascanova.
- MARCHÁN FIZ, S. (1994): *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Arkal.
- NOVI, C. (1995): *La nascita della fotografia. Antologia di documenti storici*, Milán, Franco Angeli.
- PANOFSKY, E. (1972): *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza.
- PICAZO G. Y J. RIBALTA (ed.) (1997): *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Libres de Recerca Art, Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- QUEAU, P. (1989): *Lo virtual. Virtudes y vértigos*, Barcelona, Paidós.
- RAMÍREZ, J. A. (1992): *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, Cátedra.

- SALVAT, G. (ed.) (2000): *La experiencia digital en presente continuo*, Madrid, Universidad Europea-Cees.
- SCHARF, A. (1994): *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza.
- SCHAEFFER, J. M. (1990): *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Madrid, Cátedra.
- SONTAG, S. (1989): *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa.
- STELZER, O. (1981): *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- SUSPERREGUI, J. M. (1988): *Fundamentos de la fotografía*, Bilbao, Servicio editorial del País Vasco.
- VIRILIO, P. (1997): *El ciber mundo, la política de lo peor*, Madrid, Cátedra.
- ZUNZUNEGUI, S. (1992): *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra.