

Presentación A modo de Prefacio

Manuel Blanco
Universidad de Sevilla

Nekane Parejo Jiménez
Universidad de Málaga

Al calor de estas líneas, en septiembre del 2021, Jonas Bendiksen acaba de poner contra las cuerdas a toda la industria de la fotografía profesional mundial, y al periodismo gráfico en particular. Por resumir mucho, presentó su último libro en el Festival *Visa pour l'image* 2021, un reportaje sobre un pueblo chipriota, Veles, en el que se hallaban varias granjas de datos masivos que llegaron a influir, realmente, en las campañas de *social media* que, de forma orquestada, irrumpieron en las elecciones que ganó Trump o en el Brexit, por ejemplo. Este reportaje, que algunos medios calificaban como la última genialidad del reportero de Magnum, ha resultado ser falso. Integramente falso. Bendiksen confesó su falsedad solamente después de haber recibido menciones y loas del sector. Los textos fueron elaborados por software capaz de generar sentido articulando léxico aleatorio, y las imágenes fueron tomadas de otros lugares, y a ese material gráfico le fueron añadidas personas inexistentes, obra, a su vez, de otro software.

Este hecho, el de dar por bueno un trabajo fotográfico sin contrastar, y hacerlo en virtud de la *auctoritas* del fotógrafo que lo gestó, no es inédito en modo alguno; baste ver los experimentos muy anteriores (y previos a la era digital) de Fontcuberta con el cosmonauta soviético (sobre el que trata, parcialmente, uno de los trabajos aquí reunidos) o el de los franceses Guillaume Chauvin y Remí Hubert en el falso reportaje que ganó el —antaoño prestigioso— premio de Fotografía de *Paris Match*, en 2009. No son inéditos, decimos, pero sí que hay un

elemento diferencial: nosotros. El teatrillo cambia en la medida en que cambian los personajes que habitan el escenario, y para la fotografía, el contexto social siempre fue el lugar a partir del cual edificar un discurso. Hechos como el de Bendiksen, que según él hizo para llamar la atención sobre el nivel de intoxicación de los medios actuales, ponen de manifiesto que nuestro momento histórico es diferente. Una suerte de reformulación ontológica fotográfica que se debe a motivos técnicos (viralidad, multipantallas, etc.), por un lado, pero también de usos sociales y profesionales por otro (omnipresencia de Instagram, sobre todo en los más jóvenes, iconosfera global, etc.). Esta realidad fotográfica, absolutamente inédita en su corta vida, y que, como las patas de un pulpo, tiene tentáculos en decenas de ramas diferentes de diversos órdenes de nuestra sociedad, requería una profunda reflexión académica pausada y sosegada, pero exhaustiva: a esa lógica de reflexión sobre el mundo actual, desde lo fotográfico, responde el libro presente.

Este cambio al que aludíamos queda mucho más nítido en la forma en que lo explica, de manera certera, Ramón Esparza (Universidad del País Vasco), quien afirma que las muertes de la fotografía son, en realidad, las muertes de la *verdad* en la sociedad líquida actual (s.XXI), una especie de voladura controlada de buena parte de las lógicas visuales imperantes en la era previa (s.XX) y que hoy están en claro proceso de reformulación. Y, como nunca antes se habían generado tantos datos y tantos millones de imágenes por minuto en nuestro mundo, surge un problema intrínseco a ello: Paula Cortázar (Universidad de Westminster) pone el foco en un asunto tangencial: si la archivística fotográfica tradicional en el s.XX era mecánica (táctil, material y física), tanto en negativo como en positivo (papel), y así se propagaba el imperio de las imágenes a través de revistas, libros, catálogos, exposiciones e incluso en álbumes caseros familiares, ahora, cuando las imágenes se disparan en digital para almacenarse y propagarse en la nube (y muy rara vez son impresas, junto a casi una desaparecida industria del papel): ¿dónde queda, pues, la noción de archivo como recorrido y arribo empírico-físico en el siglo XXI? Por ello,

analiza el trabajo de algunos de los artistas que, en lo poco que llevamos de s.XXI, han hecho uso del archivo fotográfico para materializar sus obras.

Y esa noción de archivo fue tangencial no sólo para autores profesionales. A Marta Martín Núñez y Javier Marzal Felici (Universidad Jaume I de Castellón), por su parte, se les debe lo mucho que han tenido que ver en el reciente descubrimiento o redescubrimiento (que es encontrar y, a la vez, recuperar con otra mirada), como objeto de estudio científico, de los álbumes de fotografía caseros, con los que, por otra parte, crecimos todos los que tenemos más de quince años en la actualidad. En esos álbumes gigantes, heterogéneos, a retales, las fotografías domésticas de los viajes de la familia compartían página y espacio junto a los billetes de tren, los tickets del cine, los adeudos de las fondas o pequeños versos letraheridos de todo tipo, escritos al alimón sobre el pie de foto de las mismas imágenes. Una suerte de edición primaria, sencilla, tan libre como fecunda, que puso las bases de la cultura visual (si es que tal cosa existió), junto a revistas y libros, de varias generaciones de amantes de la fotografía. Esa fuente de contenido personal, íntimo si se quiere, es el origen lejano del actual fenómeno del fotolibro que, por su propia concepción fotográfica, es versátil, muy personal y artesanal. Ellos nos invitan a reflexionar sobre la narrativa fotográfica en los fotolibros de dos autores: Toni Amengual y Julián Barón, propuestas físicas de libros como objetos artísticos donde el diseño material *desde* el que se cuenta, es tan importante como *lo que* se cuenta.

Y es que los procedimientos creativos en la historia de la fotografía siempre fueron muy importantes, ya desde los primeros fotógrafos a los de las vanguardias, pasando por los letristas —que envolvían sus fotolibros con *camisas* hechas de papel de lija—, los autores y genios artísticos diversos se articulaban en torno a grupos. Javier Ortiz-Echagüe y Araceli Rodríguez-Mateos (Universidad Rey Juan Carlos) reflexionan sobre el colectivo *Blank Paper*, un grupo heterogéneo tan inclasificable como su propia concepción de lo fotográfico («me preguntan que si hacemos fotografía documental, yo pregunto qué es ha-

cer fotografía documental» —dirá Fosi Vegué, uno de sus integrantes). El fenómeno de los colectivos fotográficos que, como decimos, quizás sea tan añejo como el de los clubes literarios, está presente desde el inicio de la fotografía mismo (los F64, American Photo League, Nueva Objetividad, FSA, y así hasta desembocar en los españoles AFAL, Nueva Lente, etc., a menudo vertebrados en torno a una revista, una editorial o hasta un movimiento político o sindical). Pero, precisamente por ello, reflexionar desde el siglo XXI sobre un colectivo fotográfico o grupo que nace en el inicio mismo del siglo (año 2003), vincula este volumen a la historia misma de la fotografía y lo hace dialogar, además, con el contexto fotográfico actual de la sobresaturación de imágenes digitales.

Por su parte, Bernardo Riego Amézaga (Universidad de Cantabria), nos invita a hacer un intrarrecorrido que es bien necesario: desde el impacto que la reconversión de la fotografía fotoquímica a la digital tuvo en los últimos años del siglo XX, no ya en términos de industria (que también), sino desde su impacto en el mundo profesional, y muy concretamente en cómo afectó a los usos fotográficos de la sociedad, hasta desembocar en el siglo XXI. El propio Riego Amézaga siguió de cerca el asunto y trasunto, como pocos en este país, y ya publicó trabajos en prensa escrita a inicios de los 80 sobre los pormenores de la futurible fotografía digital. Algo que, en aquel momento, era poco más que una distopía futurista pero que, solo unos pocos, se atrevieron a vislumbrar en su justa dimensión. Esta perspectiva, que vinculaba ya desde entonces la fotografía a la informática, le permitió reflexionar sobre sus posibilidades y usos sociales futuros. Este capítulo será de especial interés a los alumnos de comunicación, pues les dará una perspectiva diacrónica de cómo hemos llegado hasta aquí.

En esa misma línea, pero abarcando sólo el siglo XXI, se encuadra el trabajo de Manuel Blanco Pérez (Universidad de Sevilla), coeditor del presente libro que, también con voluntad pedagógica, ofrece una mirada de cómo la fotografía digital, en los primeros años de la década de 2010, se volvió, además de cámara fotográfica, cámara de vídeo, lo cual, gracias al uso de

las lentes fotográficas, asimilaba el discurso visual fotográfico más al cine comercial (grandes angulares, diafragmados a f1.2 / f1.4, cámara lenta, etc.) que al vídeo clásico periodístico y reporteril. Este cambio de paradigma, *de facto*, significó una estetización de los propios vídeos en DSLR que, a la postre, acabaron desbancando —incluso en vídeo profesional— a las pesadas máquinas de grabación de cámara al hombro, convirtiéndose en el standard incluso del cine independiente, y en ejemplo de cómo, incluso la industria de las cámaras de cine profesional (Blackmagic, Red One, SONY, etc...), acabó copiando en sus chasis de cámara (DX, FF) y bayonetas de lentes (MFT, etc.) a la fotografía digital DSLR. También se hace un somero recorrido por los cambios de oficios de la fotografía fotoquímica hasta llegar a las nuevas cámaras actuales, donde tanto la fotografía como el vídeo son integrantes de un nuevo discurso fotográfico rupturista que ha cambiado para siempre el POV (*Point of View*): cámaras de acción, drones, estabilizadores mecánicos, cámaras de 180°, etc.

Pero, como decíamos al comienzo, la fotografía no es, y no puede ser nunca y en ningún caso, algo ajeno al discurrir del mundo: es indisoluble de su anclaje en la sociedad. Rebeca Pardo (Universitat Internacional de Catalunya) une la fotografía a su capacidad de generación de imaginario humano ante la desgracia, concretamente vinculándola a la enfermedad, la muerte y el duelo. Justo al tiempo en que la última pandemia mundial —la covid-19— ha provocado varias decenas de miles de muertes solo en nuestro país en el último año, y varios millones (quién sabe cuál será la cifra real) en el resto del mundo, era imperioso reflexionar sobre el rol que la fotografía ha jugado en esta sociedad hiperconectada e hiperfotografiada en medio de tal desgracia. Y hacerlo, además, poniendo a la fotografía en el centro de la autorreferencialidad, es decir, no solo como un vehículo documental (profesional) que mapea el mundo (que también), sino principalmente al revés, como un recurso expresivo de las gentes de la población civil que, frecuentemente, usa la fotografía como algo instintivo para conocer y reconocer su mundo en momentos negros, como

aquellos a los que hace alusión Rebeca Pardo, y que a todos nos desnuda humanamente hasta lo idéntico.

Siguiendo con esa inserción de la fotografía en el mundo que, queramos o no, nos toca transitar a todos juntos, encontramos la propuesta de Nekane Parejo (Universidad de Málaga), coeditora del presente libro, que reflexiona de manera preclara sobre la obra inmensa del canadiense Edward Burtynsky. Este autor, fotógrafo y cineasta, ha tratado de articular una propuesta estética sobre el paisaje, la tierra y el territorio desde el medioambiente y la sostenibilidad militante. Si desde los comienzos de la historia de la fotografía sus autores sintieron obsesión por retratar el entorno natural (véase el grupo F64, sin ir más lejos), ¿qué sucede hoy, en pleno siglo XXI, con asuntos que tienen que ver con el más que previsible colapso medioambiental que, según todos los expertos, será inminente e inevitable para la próxima generación, como consecuencia de nuestro tipo de vida?, ¿qué tiene que decir la fotografía y el cine de ese otro canon estético de la belleza de la destrucción, incluso de la devastación ambiental, que hace el ultraliberalismo, y por qué? Parejo hace un recorrido exhaustivo y detallado de los diferentes autores que, rotas ya las barreras entre la fotografía y el audiovisual —como dijimos—, han querido tratar de adentrarse en esas cuestiones, para acabar desembocando en el trabajo visual de Burtynsky, una obra de una estetización hipnotizante pese a ser imágenes tomadas a partir de los desechos de nuestra locura consumista o, quizás, precisamente por eso. Y es aquí —sostiene Parejo— donde se plantea una supuesta contradicción sobre cómo mediante la estetización de la imagen se puede llegar a la concienciación ecológica. Esto, a su vez, también tiende un puente entre las fotografías primigenias británicas de las minas chilenas de extracción de cobre del siglo XIX y las minas abandonadas de litio en el siglo XXI que fotografía Burtynsky, un puente fotográfico, atemporal, que reflexiona sobre el pasado y futuro de nuestro planeta, en un momento en que ambos se nos antojan igual de inverosímiles.

En otro orden de cosas, con diferentes implicaciones, pero siguiendo con el estudio de autor, Isabel Arquero Blanco y Luis

Deltell Escolar (Universidad Complutense), nos adentran en el trabajo de la joven fotógrafa alicantina Cristina de Middel, Premio Nacional de Fotografía 2017, una autora que utiliza la fotografía documental como herramienta vehicular del humor, la ironía y la parodia. Las raíces de su trabajo, como señalan Arquero Blanco y Deltell Escolar, son rastreables en buena parte de los experimentos visuales (y ontológicos) sobre la imagen fotográfica y el *pacto de veridicción* que ya hiciera en su día Fontcuberta, si bien también lo ponen en perspectiva junto al trabajo de Madoz, y toda la corriente artística que, antes que él, ya buscaba —hace más de cien años— ofrecer «la visión personal, sorprendente, aguda y frecuentemente humorística de algún aspecto de la realidad», que decía Ramón Gómez de la Serna. El trabajo de Arquero Blanco y Deltell Escolar nos viene a decir que bajo la parodia visual no se esconde un mero juego irónico, sino una ocultación de un cuestionamiento de la historia de la fotografía y de su propio valor como testimonio o instrumento científico, algo que sigue teniendo toda su razón de ser, también, en este siglo XXI.

Por su parte, Francisco José García Ramos (Universidad Complutense de Madrid) y Ana Vicens Poveda (ESNE-Universidad Camilo José Cela) ponen el foco en el vínculo de la fotografía como aparato de narración y ensoñación, ya desde sus primeros momentos como lenguaje de la modernidad. Así las cosas, la fotografía actual tendría, en tanto heredera de aquella, patente de curso sobrado como para ser plataforma de cuentos y fábulas, lo cual parcialmente lo vincula al epígrafe anterior y, también, al mundo del cine (cuya industria, también en la era de las multipantallas), y parece empeñada en un *revival* y *remake* perpetuo de las producciones clásicas del séptimo arte. Pero reflexionar sobre ello —poniendo a la fotografía en el centro de la educación sentimental de los cuentos, y la capacidad de éstos de mutar y transformarse en la era de las multipantallas— es algo que goza de una pertinencia académica tan necesaria como infrecuente hoy día.

Más allá de todo lo dicho, quedaba aún pendiente una reflexión poliédrica sobre la fotografía en la era de los algorit-

mos y de las campañas electorales 3.0 de diseño. Es el asunto, gigante de abarcar, sobre el que ha decidido arrojar luz Max Römer Pieretti (Universidad Camilo José Cela), y lo hace con precisión de relojero y catalejo de pirata. De entre los millones de imágenes de Donald Trump, Römer Pieretti elige una de Pablo Martínez Monsiváis (AP) que, de forma sinecdótica, define en qué se ha convertido —con la fotografía como causa y efecto a la vez— la política actual en la era Trump. Pero, a diferencia de la mayoría de fotografías del ya expresidente, la presente no se trata de una imagen viral que busque la humillación o el engrandecimiento de su protagonista, sino más bien de un trabajo que vincula el instante decisivo bressoniano con la capacidad semiótica denotativa y connotativa para crear un mensaje y, en última instancia, una pieza que funcione como una imagen fotográfica que, por su profundidad, más que consumirse, necesita digerirse. Una elección que goza de pertinencia máxima, toda vez que la mayoría de las imágenes de nuestro día a día —también las políticas— aparecen con la misma virulencia que desaparecen.

Por último, cierran el presente volumen los profesores Marc Pallarès Piquer (Universidad Jaume I de Castellón) y Francisco Osorio (Universidad de Chile), a los que les propusimos que trabajaran en articular una suerte de propuesta de pedagogía de la fotografía, justo cuando más imágenes que nunca se disparan, pero menos que nunca se enseña desde ellas, para ellas y sobre ellas. El resultado, destinado a hacer las veces de aparataje de transmisión de una didáctica de la imagen, invita a los lectores e investigadores a pensar lo visual, hoy, pero no como «técnicas destinadas a optimizar el uso de metodologías ancladas en el pasado», sino como una propuesta integral que genere alternativas de educabilidad en un momento en que se ha vuelto indistinguible la imagen «de las experiencias sociales que genera».

Al fin, se trata de unas aportaciones —diversas y heterogéneas— que, siendo en modo alguno excluyentes de otras, sí que tratan de hacer un recorrido investigador por algunos temas y enfoques que no habían estado, a nuestro humilde

juicio, lo suficientemente bien sustanciados en lo académico y que tratan, también desde las ciencias sociales y las humanidades, de analizar la Historia de la Fotografía en el siglo XXI.

Este libro es, en cierto modo también, un libro del mundo y contra el mundo, y por eso esperamos que sirva a investigadores, académicos, estudiantes, profesionales y aficionados a la imagen para pensar, desde lo fotográfico, nuestro siglo XXI.

Prólogo

Las dos muertes de la fotografía

Ramón Esparza Estaiún
Universidad del País Vasco

A finales de los años ochenta, la aparición de las primeras versiones de los programas informáticos para tratamiento y manipulación de imágenes, todavía fotografías analógicas previamente digitalizadas, hizo anunciar a buena parte del batiburrillo de críticos, académicos y especialistas la muerte de la fotografía tal como la habíamos conocido hasta entonces. Dicha muerte era una idea que convenía especialmente a un sector de la crítica teórica y de la práctica estética. Empezando por estos últimos, toda la nueva corriente que, tras años de una cierta imposición de lo que en los Estados Unidos se vino a llamar *fotografía directa*, volvían a poner el énfasis en algo que siempre había estado ahí, aunque fuera enmascarado en el aura de *verdad* forjada por esa combinación de ideología humanista, positivismo científico e industria editorial que impone su visión de la fotografía y su función social.

El problema era, en realidad, un poco más complejo. No se trataba de la muerte de la fotografía, ni de si la fotografía miente o no, sino más bien de los primeros pasos de un fenómeno del que la sociedad ha empezado a ser consciente, al fin, en los últimos años: la muerte de la verdad. Las fotografías siempre han sido el registro de una apariencia y, como dice el refrán, las apariencias engañan. Y más en una sociedad como la nuestra en la que han ocupado el primer plano del interés social.

Cuando Fontcuberta empezaba su crítica de la verdad fotográfica lo hacía partiendo del concepto aristotélico de verdad: *adecuatio intellectus et rei* (1997: 11). Las apariencias nos pueden engañar, pero hay una esencia invariable a la que sólo po-

demos llegar mediante el conocimiento. Pero recurrir a la filosofía griega para debatir un problema del fin de la modernidad es algo que a veces funciona, y muy bien, y otras no. Depende de cómo manejemos los conceptos. Propongo utilizar otra definición de verdad, más próxima a la lógica formal: dado un sistema de proposiciones $P (P_1 \dots P_n)$, una proposición P_{n-1} es verdadera si, y sólo si, no entra en contradicción con ninguna de las demás proposiciones del sistema. La cuestión es que el sistema P no es una invariante, sino que está en constante reelaboración. Una operación tan sencilla como reencuadrar una imagen en la redacción de un periódico hace que el sistema varíe y la foto, por tanto, pase a proponer una lectura diferente. Lo mismo ocurre con cualquier cambio en la relación del observador respecto a la foto. El grado de información que el observador posee respecto al estado de cosas al que hace referencia la imagen lleva a lecturas totalmente distintas. Si este debate nos lleva a algún sitio es a la pregunta de si la imagen fotográfica es, en sí misma, un decir «completo», dado que resulta imposible pensarla sin un entorno, un marco comunicativo, que la hace diferente cada vez.

Cuando Daguerre presentó el sistema de registro de imágenes que había desarrollado con Niépce, en 1839, el pintor Paul Delaroche, en una actitud que definía a un tiempo el espíritu romántico y su idea del arte afirmó: «desde hoy la pintura ha muerto». Fatalismo al que se apuntó, ciento cincuenta años más tarde, un coro de voces de intereses dispares y a menudo contrapuestos. En nuestro entorno más cercano, Fontcuberta, sembrando siempre la duda entre la justificación de su obra y el análisis teórico del medio, añadía a su crítica el anuncio de la muerte de la fotografía y la llegada de la post-fotografía, basándose en la deconstrucción realizada en los años setenta y ochenta del discurso canónico, (quizá mejor llamarlo popular) construido alrededor de la imagen fotográfica.

Más allá de nuestras fronteras, la muerte de la fotografía y la entrada en una era postfotografica, también ha tenido una multitud de adeptos. El primer argumento es de índole cuantitativo: El programa propuesto por Oliver Wendell Holmes,

que proponía elaborar un gran archivo de la fotografía que comprendiera todo aquello que fuera de interés parecía ya, en los años ochenta, ampliamente cubierto (Holmes, 1859: 100-114). Desde un punto de vista más cualitativo, y basándose en las transformaciones tecnológicas que ya anunciaban las profundas transformaciones del medio, Fred Ritchin (1994: 14) alertaba ante las primeras manipulaciones de fotografías en las portadas de las revistas americanas, a W.J.T. Mitchell (1994), quien en *The Reconfigured eye* no dudaba en afirmar que la fotografía digital es tan diferente de la analógica como ésta lo es de la pintura. Los ejemplos aportados por Ritchin: una portada de *Time* en la que las pirámides de Giza habían sido desplazadas para mejorar la composición de la portada, otra en la que aparecían dos actores que nunca posaron juntos. Escándalos informativos que hoy día nos parecen prácticas inocentes y habituales.

El alarmismo de Ritchin y quienes, como él, veían tambalearse el universo de la fotografía estaba basado en una visión reduccionista de ese universo en el que, desde el primer momento, la manipulación de la imagen había estado a la orden del día. Henry Peach Robinson es el primero en recomendar, allá por la segunda mitad del XIX, las distintas técnicas a utilizar para lograr una imagen compuesta (1869: 155-162). Y tras él hay toda una corriente que va del pictorialismo al surrealismo, del foto-collage al fotomontaje y que se mantiene paralela a la religión de la fotografía directa. Es más, observar de cerca un original fotográfico de los años cincuenta supone muchas veces una decepción para quien lo mira con los ojos de la perfección digital de nuestros días: pinceladas de acuarela y retoques están a la orden del día.

Pero el fundamento de la crítica a la fotografía, y su consecuente «certificado de defunción» adolece de otro reduccionismo que podríamos considerar tramposo. Ciertamente, la incipiente teoría fotográfica de los años ochenta insistió en la teoría de la huella y la relación de contigüidad entre la imagen y su objeto que se establece en el momento de la toma. De ahí la teoría de una «verdad» fotográfica, siempre delimitada, epi-

tomizada en la frase alrededor de la cual gira *La cámara lúcida* de Roland Barthes. Se trata de la conocida «esto ha sido», que Barthes denomina *noema fotográfico*. Lógicamente, esa tesis de existencia es válida en la medida en que asumamos que la imagen fotográfica no ha sufrido intervención alguna. Es decir, el principio de Barthes eleva la fotografía directa a la condición de única fotografía posible. Pero, ¿alguien se imagina una teoría de la pintura que comprendiera desde la obra de, digamos Velázquez o Vermeer a la pintura decorativa de las paredes de nuestros hogares? Porque, al fin y al cabo, las dos consisten en extender el pigmento pictórico sobre una superficie casi siempre plana.

Otra cuestión a plantearse es el objetivo de la tecnología digital. Está clara la búsqueda apasionada por parte de los pioneros de la fotografía de lograr un método mediante el que «la Naturaleza se dibujara a sí misma» (Fox Talbot). En cambio, el diseño de los sistemas de cámaras digitales y, sobre todo, de los programas de tratamiento de la información de los archivos que producen esas cámaras tiene un objetivo muy diferente. No se trata tanto de registrar como de poder manipular un registro. La fotografía digital hereda la tecnología televisiva y busca lo que los fotógrafos pretendieron desde el primer momento: dominar la imagen fotográfica igual que los pintores hacen con la que construyen sobre el lienzo. Mientras la fotografía analógica tiene como fin el registro, la producción, la digital se centra en la manipulación. Si aceptamos lo que decía Mitchell, aferrándose a la ideología del purismo fotográfico americano, tal como lo concebían Edward Weston o Paul Strand, la conclusión es que, efectivamente, la fotografía digital se diferencia de la analógica como ésta de la pintura. Pero también que su diseño busca cerrar el círculo y aproximar en cierto modo la fotografía a la pintura.

En el ámbito de lo digital, los sistemas de conversión de lo analógico en una trama de píxeles y los programas informáticos diseñados para el tratamiento de esas imágenes, tienen como objetivo la manipulación. Bien sea la eliminación de esas imperfecciones que hasta entonces eran consustanciales

con lo analógico (las motas de polvo, las pequeñas rayas en la superficie del negativo o, cruzando ya la frontera, los defectos visuales o aquellos aspectos que alejan la imagen de la perfección deseada).

Los «apóstoles» de la fotografía directa defendían que la imagen debía concebirse en el visor. Denominaban a esa forma de trabajo «previsualización» (término acuñado por Ansel Adams) y consistía en plantear el aspecto final de la fotografía mientras se realizaba la toma (en su caso, una cuidadosa y laboriosa tarea de encuadre, enfoque y cálculo de la exposición). Las demás etapas del proceso, como el revelado y el positivado de la copia, no tenían otra función que plasmar esa previsualización. Pero, ¿qué ocurre cuando los requisitos de esa imagen ideal sobrepasan los límites de la técnica? O algo mucho más frecuente, ¿qué pasa cuando no es la técnica, sino la naturaleza misma la que no llega a ese nivel de exigencia? En la fotografía directa, el fotógrafo se resigna, pero en otros ámbitos de la práctica fotográfica, como aquellos en los que hay una implicación comercial, no queda más remedio que recurrir a efectos y retoques, a manipular la realidad antes, durante o después de la toma. Otra cosa son los casos en que, además de la relación comercial, hay implícito un contrato de verosimilitud, que es el que se establece en el uso informativo de la imagen. Pero este es un terreno cuyo fango se ha ido demostrando desde los comienzos del fotoperiodismo. La digitalización no ha abierto nuevas posibilidades aquí; más bien ha facilitado las prácticas ya existentes.

En 1991, Kodak puso a la venta el primer respaldo digital para una cámara fotográfica, en concreto para las Nikon F3¹ abriendo con ello el proceso que, en algo más de diez años, llevaría a la práctica desaparición de la película fotográfica. Con anterioridad, los escáneres a color, concretamente el sistema fabricado por Scitex, habían hecho su aparición en el ámbito de las artes gráficas sustituyendo los viejos sistemas de producción de fotolitos. A finales de esa década, las primeras cámaras

¹ Según anunciaba el *The New York Times* del 29 de mayo de 1991.

digitales llegaron al mercado de consumo, destinadas a un público para el que la pérdida de calidad respecto al negativo de 35mm era perfectamente aceptable ante la ventaja de poder contemplar el resultado inmediatamente después de apretar el botón de disparo.

La segunda muerte de la fotografía tuvo lugar el 9 de enero de 2007 en un centro de congresos de San Francisco. Su autor es conocido y universalmente aclamado. Aquella mañana, cuando al final de la reunión Steve Jobs dijo su famosa frase «and one more thing» mostró en su mano un objeto plano, rectangular, que iba a acabar con muchas cosas. Empezando por la configuración del floreciente mercado de teléfonos móviles, cómodamente regido hasta entonces por Nokia (y BlackBerry en el ámbito de los negocios), y siguiendo por el de cámaras digitales de consumo. Jobs había creado un ordenador de bolsillo, conectado a internet a través de la red de telefonía inalámbrica, y dotado de una cámara fotográfica. «Le llamamos *iPhone*». Ese mismo día, millones de personas en todo el mundo se decían «yo quiero uno».

Desde luego no era la primera cámara incluida en las prestaciones de un teléfono móvil. La japonesa Kyocera fabricó un móvil con cámara en 1999. Lo verdaderamente innovador fue la sustitución del teclado por una pantalla táctil y la concepción del dispositivo no como un teléfono con accesorios, sino como un ordenador en miniatura.

Desde entonces, la progresión de los teléfonos móviles inteligentes, o smartphones, ha sido imparable, al igual que sus prestaciones. Sumados a la aparición de lo que en su momento se denominó la Web 2.0 —es decir, la aparición de las redes sociales— que convertían al hasta entonces receptor pasivo de información en emisor activo, han supuesto esa segunda muerte de la fotografía a la que me refería antes. Si la primera consistió en la ruptura de los lazos que unían a la imagen con su referente, la segunda consiste en la desaparición de la fotografía como objeto.

Desde luego, la desmaterialización de la fotografía es anterior a la aparición del iPhone, si tenemos en cuenta la expan-

sión de los ordenadores y la grabación de las imágenes digitales en soportes como los CD. Pero las fotografías acababan casi siempre unidas a un rectángulo de papel, convertidas en objetos, coleccionadas, guardadas o rotas a pedazos. La imagen fotográfica era, al final, una imagen material.

Los smartphone permiten captar imágenes, enviarlas, recibirlas, verlas... y manipularlas. La cámara y sus accesorios se ha convertido en una de las prestaciones que los compradores tienen más en cuenta, y la que más hace subir su coste. Lo que casi nadie recuerda es que el smartphone sirve además para hablar a distancia con otras personas.

Pero el desarrollo de la fotografía en los teléfonos inteligentes sigue una línea muy distinta a la de las cámaras fotográficas digitales. Ambos dispositivos producen una imagen formada por una matriz de píxeles, pero el modo de obtención y tratamiento de la información han tomado caminos muy diferentes. El de las cámaras fotográficas ha sido mejorar la calidad de las lentes y recuperar los estándares de las analógicas: lograr fabricar sensores de imagen que tuvieran las mismas dimensiones que los viejos negativos: 24x36mm. Y eso por más que se trate de un formato particularmente incómodo por sus proporciones. El siguiente paso es aproximarse a la resolución de las cámaras de gran formato, algo que se va logrando, poco a poco, con aparatos mucho más manejables.

Los teléfonos móviles, en cambio, parten de la gran limitación de su tamaño y grosor. Nadie quiere un teléfono que no quepa en el bolsillo, lo cual dificulta, por ejemplo, el uso de determinadas distancias focales, de lentes de focal variable o, simplemente, de lentes perfeccionadas compuestas por varios elementos o que tengan una gran luminosidad. Algo parecido pasa con los sensores, que tienen que ser necesariamente pequeños y generan bastante «ruido». La aparición de modelos con dos o tres lentes en la parte trasera es una alternativa a esa imposibilidad. Probablemente pasajera, pero de momento es lo que hay. De momento, porque si los fabricantes de cámaras se basan en la fabricación de sensores cada vez más grandes y mejores ópticas, los de teléfonos móviles investigan en el soft-

ware de tratamiento de la información registrada por el sensor. Ya no estamos en el ámbito de la fotografía digital, sino que nos hemos pasado a la *fotografía computacional*. Wikipedia la define como «un conjunto de técnicas de captura y procesado de imágenes digitales que utiliza procesos de computación digital en lugar de ópticos»,² aunque Vince Tabora (2018) prefiere definirla como el uso de técnicas computacionales que mejoran o extienden las posibilidades de la fotografía digital, en las que el resultado es una foto ordinaria, pero una que no habría podido ser tomada con una cámara tradicional. Quizá la que nos resulte más familiar entre ellas es el HDR (alto rango dinámico), que permite extender la gama de contraste de la imagen más allá de las posibilidades del sensor. Para ello, el teléfono toma automáticamente tres imágenes con diferentes valores de exposición que luego funde en una sola. Pero el uso de la inteligencia artificial extiende las posibilidades de modificación de la imagen mucho más allá, «haciendo en muchos casos que el fotógrafo sea irrelevante, puesto que el algoritmo es capaz de conseguir una foto mejor que la que hubiera logrado un profesional» (Tabora, 2018). ¿Consistirá, en realidad, la segunda muerte de la fotografía en la muerte del fotógrafo?

Sí, si por fotógrafo entendemos aquél que aprieta el botón, físico o figurado, del disparador. Sí, si por imagen entendemos un archivo digital en el que la información está almacenada según cierto código. Pero si no, si entendemos por fotógrafo a aquél que quiere comunicar algo, por muy nimio que sea, por muchos miles de veces que ese algo haya sido dicho, con diferentes formas, con diferentes colores, aunque con idénticos estilos, entonces esa segunda muerte de lo fotográfico atañe tan sólo a los ingenieros informáticos y el destino de los archivos jpeg, heic, raw o lo que sea no es otro que no ser jamás abiertos, conservados en dispositivos guardados en algún lugar secreto. No vaya a ser que alguien los abra y de pronto, un conjunto de manchas en la pantalla de su ordenador disparen,

² Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Fotograf%C3%ADa_computacional.

al ser contempladas, la evocación de un fragmento del mundo. En ese momento, la tecnología se acaba y se inicia el camino del discurso.

Referencias bibliográficas

- Fontcuberta, Joan (1997): *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Holmes, Oliver Wendell (1859): «The Stereoscope and the Stereograph», en Vicki Goldberg. *Photography in Print*. New York, Touchstone, 1981, pp. 100-114.
- Mitchel, William (1994): *The reconfigured eye: Visual truth in the post-photographic era*. Cambridge: MIT.
- Ritchin, Fred (1994): *In our own image*. New York: Aperture.
- Robinson, Henry Peach (1869): «Pictorial effect in Photography», en Vicki Goldberg. *Photography in Print*. New York, Touchstone, 1981, pp. 155-162.
- Tabora, Vince (2018): *Computational Photography will Revolutionize digital imaging*. Recuperado de: <https://medium.com/hd-pro/computational-photography-will-revolutionize-digital-imaging-a25d34f37b11>.