

DE LO ANÁLOGO A LO DIGITAL.
EL CAMBIO EN LA MIRADA Y SU EFECTO EN LOS MEDIOS.

ÁLVARO MAURICIO MARTINEZ ILLERA

Trabajo para optar por el título de Comunicador Social

Campo Organizacional y Editorial

Director:

Juan Carlos Arias

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Comunicación y Lenguaje

Comunicación Social

Bogotá D. C.

2008

TABLA DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS.....	I
INTRODUCCIÓN.....	III
1. LA FOTOGRAFÍA ANÁLOGA.....	1
1.1. La necesidad de representación.....	2
1.2. Dispositivos técnicos de la fotografía.....	19
1.3. Características de la fotografía análoga.....	34
2. LA FOTOGRAFÍA DIGITAL.....	41
2.1. La aparición de la fotografía digital.....	41
2.2. Aspectos técnicos de la fotografía digital.....	43
2.3. Características de la imagen digital.....	47
2.4. Paralelo análogo-digital.....	54
3. LA IMAGEN EN LOS MEDIOS.....	59
3.1. El lugar de la imagen en la prensa.....	61
3.2. La fotografía como contenido informativo.....	67
3.3. La cuestión de la credibilidad.....	72
4. CONCLUSIÓN.....	VI
5. BIBLIOGRAFÍA.....	VIII

AGRADECIMIENTOS

Muchas gracias a todas las personas que hicieron de este trabajo algo tan motivador y provechoso para mi vida personal y profesional.

María Fernanda Arango Kure, Marcela Illera Otero, Álvaro Martínez Ortiz, Patricia Bernal, Mirla Villadiego, Juan Carlos Arias.

“El deber de la fotografía es el de ser la sirvienta de las ciencias y de las artes (...) Pero si se le permite invadir el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, en particular aquel que sólo vale porque el hombre le añade su alma, entonces ¡ay de nosotros!”

Charles Baudelaire.

El público moderno y la fotografía.

“La seducción de la tecnología permite mantenernos enganchados a un proceso de cambio constante de lo analógico a lo digital. Lo analógico ya es un procedimiento antiguo y lo digital acaba de comenzar.”

Moreno-baquerizo.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de este trabajo se pretende estudiar un problema que se está presentado en los medios desde la aparición de la imagen digital, la relación entre la mirada de la fotografía posible crisis de credibilidad a la que puede llevar ésta a la prensa, partiendo de un estudio teórico, en los primeros dos capítulos, y llegando a una aplicación práctica de los conceptos estudiados, en el tercero, proponer una redefinición de la mirada que se torna sobre la fotografía.

Tomando como objeto de estudio la mirada, se pretende observar la fotografía en dos momentos claves de su desarrollo, la aparición de la fotografía análoga, y la de la fotografía digital, como método para resolver el interrogante principal del trabajo. ¿Qué papel ha cumplido la mirada en la actual situación de los medios impresos a través de los mitos que ésta produce en torno a la fotografía, específicamente en el paso de lo análogo a lo digital?

A través de la mirada se ha dado respuesta, en diferentes contextos, a la pregunta por el ser de la fotografía, creando mitos como el de la verdad y la objetividad en la fotografía análoga y, más adelante, con el desarrollo de la fotografía digital, el de la mentira y falsedad de la misma, llevando así a una crisis en la credibilidad de las imágenes y, por ende, en los medios que las utilizan como sustento y evidencia de su información, tal es el caso, por antonomasia, de la prensa.

Una primera parte del trabajo, que comprende los primeros dos capítulos, revisa los aspectos teóricos del problema; El primer capítulo aborda el primer momento clave del desarrollo de la fotografía, esto es, el surgimiento de la tecnología análoga que, irrumpiendo en un estado de la mirada que llevaba siglos desarrollándose, tratada por Debray, Bazin y Barthes, y que por sus propias características técnicas crea, en la mirada que la observa y analiza una serie de mitos que pervivieron hasta el momento de la aparición de la fotografía digital.

Con la aparición de nuevas tecnologías, llegan a la par nuevas formas y estructuras de pensamiento, el caso de la fotografía no es una excepción; La fotografía análoga, desde el momento de su aparición, fue considerada, como su nombre lo indica, una representación de lo que ha sido, y el carácter de verdadera era inherente a la misma; era vista como un signo que contenía su propio referente, y por tanto la representación fotográfica era objetiva y verdadera por antonomasia.

El segundo capítulo está dedicado a la fotografía digital, y a través de los textos de Stiegler y los textos de la I Congreso de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales, se estudiará cómo este desarrollo tecnológico rompe los mitos de la imagen análoga, convertida en paradigma, y plantear las bases de lo que será tratado en el cuarto y último capítulo.

Podemos entender entonces, que la aparición de la fotografía digital implicó, a su vez, un cambio en la forma de ver y entender la misma, es entonces cuando surge un primer interrogante, ¿En qué radica el cambio en la concepción de la fotografía con la aparición de la imagen digital? Nos aproximamos a esta primera pregunta desde una visión ontológica, buscando encontrar el carácter inherente de la fotografía digital, a diferencia del de la análoga, para encontrar en dónde radica este cambio.

Con el desarrollo de la fotografía digital, y las múltiples alteraciones a las cuales se puede someter una imagen de estas características, se crea una ruptura en la forma de ver la fotografía, que ahora dista de ser verdadera, objetiva y la representación de algo que ha sido, y se convierte en engañosa y subjetiva, rompiendo con la ilusión de veracidad y legitimidad que se adjudicaba a la fotografía análoga, entonces aparece en este instante el segundo interrogante a tratar; ¿Cómo afecta el cambio de la mirada de la fotografía con la aparición de la imagen digital, a los medios que la utilizan como soporte de información?

Se podría considerar en un primer momento que la crisis que implica el cambio de la mirada afecta de manera negativa la función de los medios, su credibilidad y su habilidad para definir la opinión pública, sin embargo, al analizar el tema en profundidad, se puede llegar a la conclusión de que el lector de imágenes que, viviendo en un momento en el que

impera la imagen digital, ha desarrollado un ojo crítico ante las posibilidades de la misma, exigirá de los medios un manejo adecuado de la información visual y un avance en lo que a la imagen digital se refiere.

Ya no se cree confiadamente en lo que muestran las imágenes, no existe esa creencia en la verdad como cualidad intrínseca de la fotografía, lo cual hará que los medios de comunicación se desarrollen de manera adecuada en pos de una credibilidad consciente por parte de quienes observan las imágenes. Se convertirá entonces, para los medios, en un problema de evolucionar o desaparecer.

Es la intención de este trabajo, a partir del análisis teórico realizado en los primeros capítulos y su aplicación práctica en el último, problematizar la situación de la fotografía en prensa, después del paso de la imagen análoga a la digital, comprendiendo las posibilidades de la una y la otra en cuanto al manejo y corrección, los problemas éticos que se derivan de aquellas, y los problemas latentes que lentamente se están desarrollando y que pueden presentarse como una amenaza para la imagen de prensa y sus ideales tradicionales.

Se busca llegar a conclusiones que competan a un profesional en el ámbito de la comunicación, partiendo de la detección de situaciones existentes, problematización de posibilidades que se presentan en cuanto a la imagen en los medios, y plantear, de acuerdo a esto, soluciones posibles y lugares de conciliación para estas problemáticas.

1. LA FOTOGRAFÍA ANÁLOGA

El primer concepto a tratarse, por ser el objeto de estudio y una de las principales líneas conductoras, o mejor, la espina dorsal del trabajo, es la mirada. A partir de la mirada se define y se plantea lo que será el recorrido de este trabajo a partir de la historia de la fotografía,

“Tal vez la fotografía solamente podía ser concebida en un momento en que las epistemes clásicas y modernas se superponían y entremezclaban la una con la otra. En otras palabras, los dolores de parto de la fotografía coincidieron con un movimiento que implicaba tanto la defunción de lo premoderno como la invención de un ordenamiento de los conocimientos específicamente moderno; la aparición de lo uno fue posible solamente mediante la desaparición de lo otro.” (Batchen, 2004. pp. 187)

Este capítulo, dedicado a la fotografía análoga desde su aparición, la mentalidad que la recibe y sus efectos en la misma, pretende ser un escalón para aproximarnos a una mejor comprensión del objeto de estudio, la mirada; entender el surgimiento de la fotografía análoga, su contexto y características intrínsecas, es importante para llegar a una mejor comprensión del cambio en la mirada con la llegada de la fotografía digital.

En este capítulo se tratará la necesidad de representación, es decir, el origen de la imagen, ya que la fotografía análoga aparece en medio de un contexto específico, cargado de mitos que se vienen creando desde tiempos prehistóricos, a partir de la mirada. También se hablará de los aspectos técnicos de la fotografía análoga, aclarando el funcionamiento de las cámaras réflex para poder entender finalmente, sobre estos tecnicismos las ideas que se forman desde la mirada.

1.1. La necesidad de representación.

En una búsqueda teórica del carácter ontológico de la fotografía, es decir del ser de la fotografía, se hace necesario remitirse en un primer momento, antes de aventurar nociones propias, a las dos principales corrientes epistemológicas que han estudiado el problema en cuestión; mientras el formalismo propone la existencia de la fotografía como un objeto en sí mismo, de carácter objetivo y netamente informativo, el posmodernismo la reconoce como una entidad móvil y determinada por un contexto, es decir por una mirada.

“En cierto sentido, las arduas discusiones entre ellos se reducen a un único y aparentemente sencillo interrogante: ¿debe identificarse la fotografía con (su propia) naturaleza o con la cultura que la idea? Tanto posmodernos como formalistas creen saber qué es (y que no es) la fotografía. Su discusión se refiere a la ubicación de la identidad e la fotografía, a sus fronteras y límites más que a su identidad per se.” (Batchen, 2004 pp.24)

Mientras el formalismo pretende estudiar la fotografía en sí misma, descifrar su naturaleza y las características que la condicionan y la definen sin tomar como referencia aspectos externos de carácter histórico, filosófico y, finalmente, humano, el posmodernismo plantea una ruptura definitiva con esta pretensión, y se aproxima a la fotografía desde su contexto, su relación con el hombre quién finalmente es el receptor de mensaje de la misma, y la define a través de lo que se llama en la teoría posmoderna como la mirada.

Este debate entre dos escuelas cronológicamente superpuestas responde a la vez a una discusión de tiempo atrás, la dicotomía naturaleza/cultura, el formalismo, partidario de la primera, pretende ubicar el estudio de la fotografía dentro de la categoría de naturaleza, estudiando lo que es inherente a ella o parte de su naturaleza; el posmodernismo a su vez la inscribe en la categoría de cultura, y define la fotografía como algo cambiante, volátil y necesariamente ligado a una cultura específica, esto es a un modo de pensar y finalmente a una manera de ver, a una mirada.

Habiendo establecido ya las dos epistemes que intentan definir la fotografía, este estudio pretende tomar el camino que plantea el posmodernismo, considerando la fotografía a

través de la mirada, es decir de la forma en la que es recibida y pensada en diferentes momentos de la historia. Más allá de la búsqueda de información a través de la exploración exhaustiva de autores y conceptos, se pretende desarrollar una noción clara de lo que significa la fotografía en los diferentes contextos, para poder aplicar estos conocimientos a una situación actual, real y específica que están viviendo los medios que de ella dependen.

“En la obra de estos críticos apreciamos un cambio general de enfoque analítico: de la imagen al marco, de las cuestiones de forma y estilo (la retórica del arte) a cuestiones de función y uso (la práctica de la política).” (Batchen, 2004pp. 19) Es de esta manera que se define entonces como nuestro objeto de estudio la mirada, a través de la cual es posible crear un vínculo definitivo entre la crisis de la credibilidad en los medios y la fotografía. El planteamiento de este estudio, de innegable carácter reduccionista, consiste en ceñirse a la noción posmoderna de que la fotografía solo existe a partir de la mirada, de la forma en la cual es entendida y de sus diferentes funciones.

Para remitirse a los orígenes de la mirada, y poder crear un cuadro coherente del desarrollo de la misma, desde el nacimiento de la fotografía hasta las últimas tecnologías, es importante entender que estos orígenes no pueden estudiarse desprovistos de la relación que poseen con los orígenes mismos del hombre, si se aborda el estudio de la fotografía desde el contexto y la mirada, como lo sugieren las teorías posmodernas. Hombre e imagen se han desarrollado a la par, influyéndose mutuamente desde la prehistoria, y es a partir de esta relación que se puede hacer una aproximación a un objeto de estudio tan complicado como lo es la mirada en la fotografía, reconociendo su magia y su sentido espiritual.

Según este concepto, y esta idea de mirada como método de comprensión de la imagen por parte de un público determinado, se puede deducir que no existe una mirada como tal, hay tantas miradas como sujetos o colectivos, como épocas y pensamientos la mirada elude toda definición, al igual que la fotografía, en la medida en que es diatópica, diacrónica, diastrática y diacrítica.

“La imagen fotográfica contiene mensajes; por ello puede ser un eslabón entre el fotógrafo (sujeto emisor) y quienes miran su obra (receptores); esta cualidad la convierte en medio de comunicación. La fotografía es

uno de los lenguajes contemporáneos más potentes por el vigor de su imagen y por su gigantesca difusión. Es un lenguaje esencialmente visual. Hace parte primordial de la cultura y la civilización modernas y hasta llega a caracterizarlas.” (Mesa, 2001 pp. 77)

Al igual que la mirada es variable y sujeta a los diferentes contextos cronológicos, culturales y geográficos, la imagen, a su vez sujeta a la mirada, se convierte también en una inmensa posibilidad de seres, variables, móviles y carentes de una definición concreta, se termina por aceptar y aprehender la definición posmoderna de la fotografía. *“Tras afirmar que el significado fotográfico es absolutamente mudable y contingente, estos estudiosos posmodernos llegan, lógicamente, a la conclusión de que el medio no puede tener una historia autónoma ni una identidad fija. Consideran que no puede existir nada que pueda considerarse una fotografía singular, sino solamente discontinuas.” (Bachten, 2004. pp. 19)*

En la siguiente imagen se exponen diferentes miradas y enfoques de lo que ocurrió el 11 de septiembre de 2001. Las miradas y perspectivas que se exponen en los diferentes periódicos de Estados Unidos le dan una forma de ver al lector y de esta forma hacen que de una misma noticia se encuentren diferentes imágenes para representarla y al mismo tiempo se creen diferentes maneras de ver un evento. **(Imagen 1)**

Desde que existe el hombre, ha existido la muerte como realidad a la que éste debe enfrentarse, su propio perecer y desaparecer. Este enfrentamiento, según propone Bazin (1966), se reduce a una constante disputa entre el hombre y el tiempo; es de esta manera que en la mentalidad humana la lucha contra la muerte es realmente una lucha contra los efectos del tiempo en el cuerpo del hombre mismo, y la noción de perpetuar la vida existe a través de la de perpetuar el cuerpo, en esta medida la representación aparece como nuestro principal tiquete a la inmortalidad.



Imagen 1

Es importante tener en cuenta que en estas primeras instancias en las cuales aparece la representación como herramienta defensiva del hombre contra la muerte, hay una cualidad intrínseca de la imagen que no puede ser pasada por alto; la magia y la religión son elementos claramente determinantes en su génesis, en este momento de la historia humana. La imagen adquiere un significado mítico y ritual, mediante el cual forma parte activa de la organización del mundo de los vivos y los muertos.

“La religión egipcia, polarizada en su lucha contra la muerte, hacía depender la supervivencia de la perennidad material del cuerpo, con lo que satisfacía una necesidad fundamental de la psicología humana: escapar la inexorabilidad del cuerpo. La muerte no es más que la victoria del tiempo. Y fijar artificialmente las apariencias carnales de un ser, supone sacarlo de la corriente del tiempo y arrimarlo a la orilla de la vida. Para la mentalidad egipcia esto se conseguía salvando las apariencias mismas del cadáver, salvando su carne y sus huesos.” (Bazin. 1966. pp. 13) Según este ejemplo, se habla entonces de la imagen como un elemento sagrado y mítico, sobrenatural y espiritual, protector y, ante todo, colectivo, ajeno a una autoría determinada.

Así como los egipcios buscaban preservar las apariencias de los muertos para hacerlos escapar de la muerte, la fotografía también se usó en sus inicios para guardar las características de los muertos y de esa manera poder mantenerlos siempre en un estado en el cual no se descomponen ni cambian. Se lograba inmortalizarlos para conservar sus apariencias. **(Imagen 2)**

La imagen surge del colectivo y pertenece al mismo, (Debray, 1994.) el mago es el mismo artista, y la imagen, antes que un objeto, es un catalizador entre el hombre y el más allá, al igual que es el envase en el cual el alma de lo percedero es depositada para garantizar su inmortalidad.



"El Pernales" y "El Niño", muertos. Fotografía: Palop

Imagen 2

El fijar las apariencias del muerto, como es el caso del antiguo Egipto, suponía salvarlo del paso del tiempo, es decir, de la muerte. De la misma manera que los egipcios embalsamaban momias, otras culturas se aproximaron a estas representaciones partiendo de otras técnicas, la escultura y la pintura son aún las más comunes. *“Se descubre así, en sus orígenes religiosos, la función principal de la escultura: salvar al ser por las apariencias. Y sin duda puede también considerarse como otro aspecto de la misma idea, orientada hacia la efectividad de la caza, el oso de arcilla acribillado a flechazos en las cavernas prehistóricas, sustituto mágico, identificado con la fiera viva.”* (Bazin. 1966. pp. 14)

Las pinturas rupestres tenían un contenido mágico el cual ayudaba y daba un buen augurio en el momento de dar caza a los animales. Hacía creer al cazador y le daba un testimonio de que si era posible matar a la bestia así fuera más grande que él. **(Imagen 3)**

Esta necesidad del ser humano de guardar las apariencias de aquellas personas u objetos que querían salvar de la muerte, trae consigo además una preocupación que perseguirá al arte durante siglos, la necesidad de la objetividad entre el objeto representado y su representación, es decir fidelidad en la creación de la imagen. La mejor manera de desarrollar el lazo que une a la representación y lo representado es a través de un parecido analógico; la objetividad en la representación garantiza el vínculo que identifica la imagen con el objeto o persona representada. *“El argumento suponía que si la ciencia demostraba la existencia positiva de la realidad, las artes debían representarla tal y como ella era, sin transformarla, ni idealizarla, ni mitificarla.”*(Vélez, 2004. Pp.24)

Este fue uno de los primeros experimentos que se hicieron y se comprobaron con la fotografía. Demuestra que en el recorrido del caballo llega un momento en el cual se queda completamente en el aire. Esta teoría se comprobó con la toma de imágenes con 50 cámaras diferentes. **(Imagen 4)**

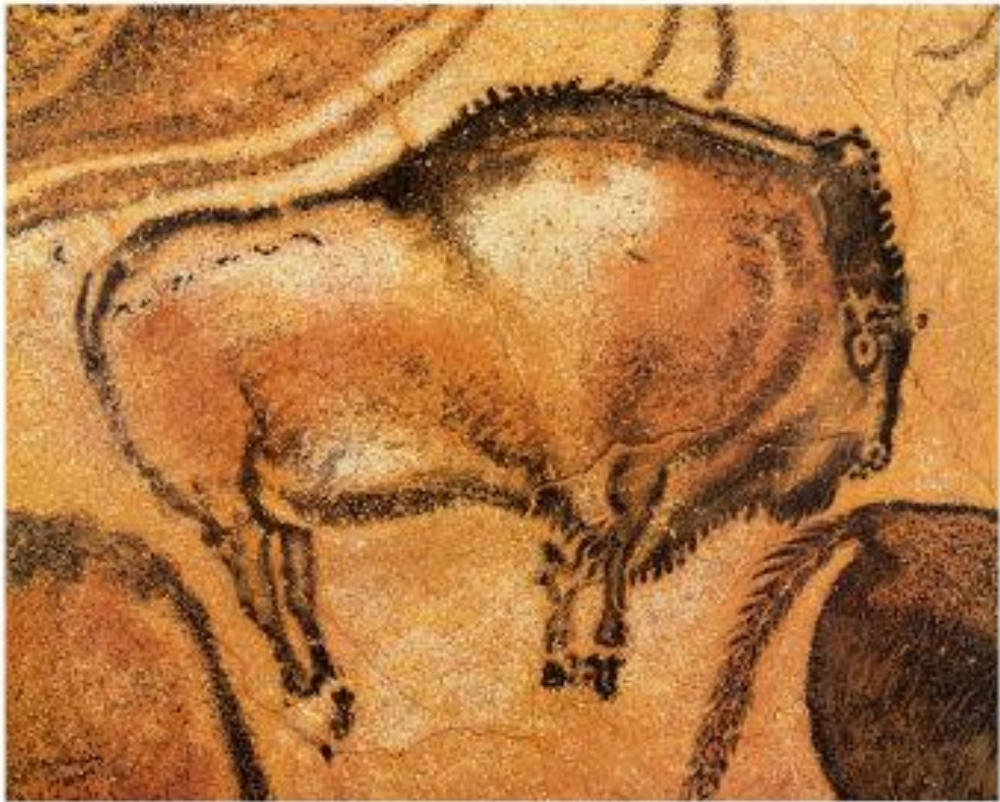


Imagen 3

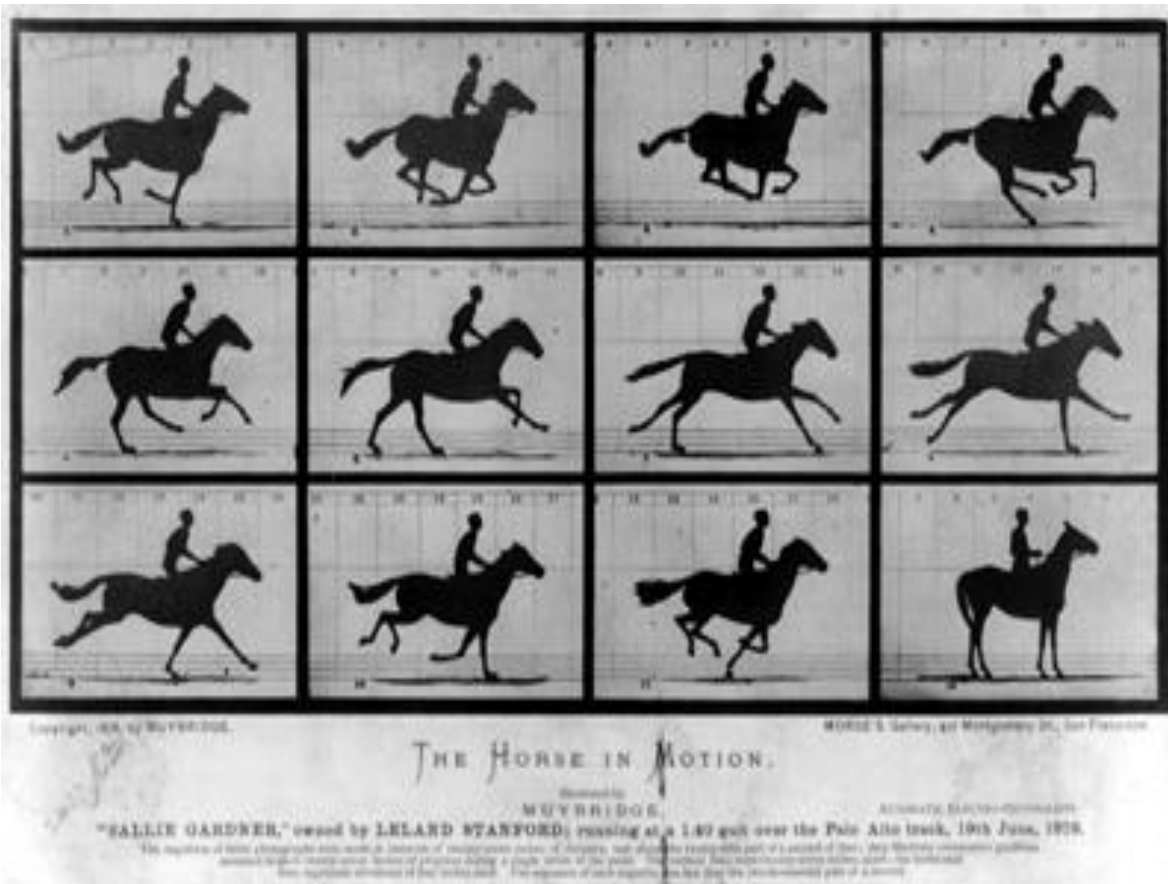


Imagen 4

Sea a través de la preservación del mismo cuerpo, o de la perfección de la técnica hasta llegar a una aproximación suficientemente objetiva del objeto, el ser humano busca crear la ilusión de que aquello que ha muerto aún se encuentra allí, sin embargo es importante recalcar que no es una búsqueda de la similitud por la similitud misma, sino una necesidad de capturar, en su totalidad, el objeto en su representación. *“El conflicto del realismo en el arte procede de este malentendido, de la confusión entre lo estético y lo psicológico, entre el verdadero realismo, que entraña la necesidad de expresar a la vez la significación completa y esencial del mundo, y el pseudorealismo que se satisface con la ilusión de las formas.”* (Bazin. 1966. pp. 16)

Por esta razón era una práctica común la decoración de las imágenes o los alrededores del lugar donde se utilizaban, fuesen pinturas, esculturas o momias, con objetos que pertenecieron en vida al ser representado, o que eran considerados característicos de aquel, para llevar esa similitud hasta un punto de verdadera analogía.

En la antigua Grecia es la misma lengua la que designa la relación intrínseca entre la representación y la muerte; la imagen funcionaba como agente que inmortaliza al hombre no a través de las formas corpóreas de los seres humanos, sino de la captura de su alma o fantasma. *“Ídolo viene de eidôlon, que significa fantasma de los muertos, espectro, y solo después, imagen, retrato. El eidôlon arcaico designa el alma del difunto que sale del cadáver en forma de sombra intangible, su doble, cuya naturaleza tenue, pero aún corpórea, facilita la figuración plástica. La imagen es la sombra, y sombra es el nombre común del doble.”* (Debray, 1994. Pp. 21)

La noción del fantasma en la representación es una que nos acompaña hasta la actualidad, a diferencia de los egipcios que pretendían capturar al muerto a través de la preservación de su cuerpo, existe en otras culturas la noción de que la imagen captura el alma o el espíritu de los hombres, la cual perdura aún después de la muerte de las formas físicas del mismo, y de la descomposición de su cuerpo.

De cualquier manera es innegable que la intención de capturar en imágenes al hombre mismo no es sino un afán por hacerlo imperecedero, desde sus formas o desde un aspecto espiritual, se reconocía un vínculo directo entre la representación y el objeto representado, mediante la cual, en la mente humana hasta el día de hoy, el objeto vive y es su

representación, y la representación es el mismo objeto y, como tal, un ser viviente, mágico y autónomo. *“Al hombre de occidente lo mejor le llega por su conversión en imagen, pues su imagen es su mejor parte: su yo inmunizado, puesto en lugar seguro. Por ella, el vivo se impone al muerto. Los demonios y la corrupción de las carnes en el fondo de las sepulturas se imponen. La verdadera vida está en una imagen ficticia, no en un cuerpo real.”* (Debray, 1994. Pp. 23)

Al fotografiarse, las personas tratan de mostrar su mejor forma de verse para que en un futuro se puedan recordar de la mejor forma posible. Se usa la mejor ropa que se tiene y se posa de la mejor manera para así mostrar una apariencia de felicidad que a lo mejor no es real; se trata de mostrar una ilusión de la realidad. **(Imagen 5)**

Sin embargo, con el paso del tiempo y los cambios ocurridos en el pensamiento humano, esta visión de la imagen como cuerpo o espíritu de lo que ha muerto cambia drásticamente, ya no se identifica al objeto mismo con la representación, sino, a través de un proceso lógico, se llega a una idea que permite encontrar en la representación características del objeto y por tanto un vínculo con el mismo. *“Pero esa evolución no podía hacer otra cosa que sublimar, a través de la lógica, la necesidad incoercible de exorcizar el tiempo. No se cree ya en la identidad ontológica entre modelo y retrato, pero se admite que este nos ayuda a acordarnos de aquel y a salvarlo, por tanto de una segunda muerte espiritual.”* (Bazin. 1966. pp. 14) No se cree ya en que la representación sea una persona, sino que tiene algo de esa persona que perdurará eternamente.

De todas formas, aún es claro que la imagen remite al objeto y, aunque no sea el objeto como tal, lo salva de una muerte a través del recuerdo, el objeto o la persona retratada será vista y recordada durante el tiempo que perdure su imagen. Estas imágenes, según se ha visto, pueden perdurar siglos y milenios, y aún hoy en día las observamos y, de alguna manera, recordamos, y es en ese recuerdo donde viven quienes fueron retratados tiempo atrás, de una u otra manera la imagen cumple su cometido, y rescata a los hombres de la muerte.



Imagen 5

Amelia Earheart y Marilin Monroe son un claro ejemplo de cómo la fotografía inmortaliza a las personas en una de sus formas. Un claro ejemplo es la típica pose de Marilin cuando se está bajando la falda; No muchas personas recuerdan todas las imágenes de ella; se convirtió en un icono de la moda y del arte. **(Imagen 6)**

Es en este momento en el cual el pensamiento humano se desplaza y ya no se considera la imagen como un ser vivo, con un carácter mágico y religioso esencial condicionado a la misma. Ahora la imagen aparece como un mero registro o documento de algo que ha vivido y tiene como principal característica, el ser un objeto que representa la realidad, y no una realidad en sí mismo.

“De nada se hacen tantas fotos o películas como de aquello que se sabe que está amenazado de desaparición: fauna, flora, tierra natal, viejos barrios, fondos submarinos. Con la ansiedad de quien tiene los días contados se agranda el furor documental.” (Debray, 1994. Pp. 25) A pesar de este cambio en la forma de ver la imagen, después de haber perdido su mística y su magia, el ser humano se encuentra aún hoy en una posición en la que la muerte y el olvido son sus principales opositores.

Las imágenes que captan las fotografías son una fiel prueba de que ciertos animales existieron. Esta clase de fotografía documental nos recuerda y nos da un registro histórico de los seres que ya no existen físicamente. **(Imagen 7)**

Una constante que permanece a través de diferentes épocas y cosmovisiones, es el acudir a la imagen en busca de una manera de inmortalizar, sea a través de las formas, de la captura del espíritu, del recuerdo y la pervivencia en la memoria, o simplemente de un testimonio documental, los seres que buscan una inmortalidad más allá de sus cuerpos perecederos.



Imagen 6

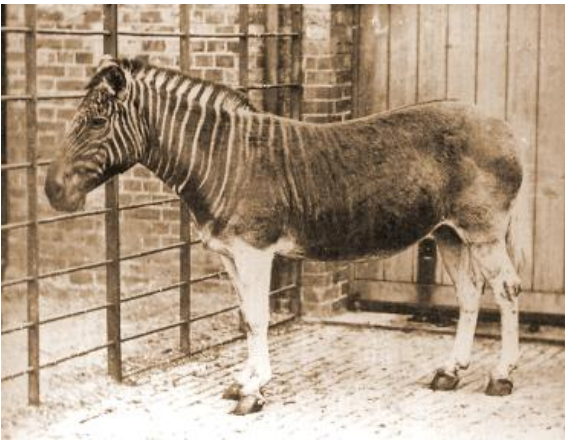
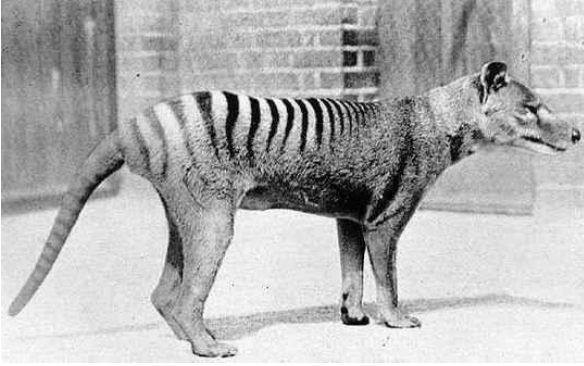


Imagen 7

Si bien la definición de la fotografía, tomando en cuenta esta inevitable relación entre la cultura y la creación de la imagen fotográfica, supera con creces, e incluso llega a eludir en algunos momentos, el aspecto del desarrollo tecnológico y el proceso mecánico que lleva a una captura fotográfica; la forma en la cual la imagen es capturada puede llegar a tener un efecto en la mirada, y el momento en el cual el avance tecnológico aparece es severamente alterado por las amplias posibilidades que trae consigo la nueva maquinaria.

“El problema es el de entender cómo se articula un proceso técnico con la historia de una sociedad, de contrastar una evolución material ocurrida en una esfera práctica con su reflexión y refracción en otro dominio práctico más amplio; cómo se resuelva el problema dependerá fundamentalmente de cómo entendamos los términos reflexión y refracción en relación con el signo.” (Bryson, 1991. Pp. 142) El cambio en el pensamiento que deviene de la creación de nuevas tecnologías para el desarrollo de la imagen y la representación es ineludible, e igualmente ineludible es el efecto que cumple la sociedad y el contexto cultural, económico y epistemológico, por mencionar algunas de las posibilidades, en el desarrollo, aceptación y definición de nuevas posibilidades tecnológicas.

“La imagen, tanto en su producción como en su reconocimiento, es desde el principio parte del continuum de la práctica social, en interacción con otras prácticas circuncidantes; igual que no puede decirse que los hechos interiores que acompañan un cálculo matemático determinen la corrección del cálculo, tampoco la fuerza elocutoria o la proyección vocativa de una imagen puede decirse que determinen la manera en que será reconocida.” (Bryson, 1991. Pp. 158)

Partiendo del anteriormente mencionado vínculo entre fotografía y contexto, aquella mirada que sintetiza en sí misma el pensamiento colectivo de un momento determinado, hace que sea fácil asir el concepto de la fotografía como una multiplicidad, no existe la fotografía sino las fotografías, hay tantas visiones de la misma como colectivos, pensamientos y contextos, es decir, que hay tantas fotografías como miradas.

Teniendo en cuenta este hecho, la existencia de una multiplicidad de fotografías, dependiente de la multiplicidad de miradas, es preciso en el presente trabajo definir una mirada específica, y una fotografía específica a la que se va a referir. El marco de

referencia, la fotografía en la que se va a centrar este estudio, o mejor, la aplicación del presente estudio, es la fotografía de prensa, como medio informativo en el contexto de los medios masivos de comunicación del siglo, XX haciendo en primer lugar un recorrido por diferentes contextos a manera de marco histórico.

1.2. Dispositivos técnicos de la fotografía.

Una vez identificado como objeto de estudio la mirada, y más específicamente la mirada que se torna sobre la imagen fotográfica en dos momentos claves de la historia, la aparición de la fotografía análoga, cuando se crean mitos en torno a la misma, y la aparición de la fotografía digital, el momento en el cual estos mitos se rompen llevando a la mirada a situar la imagen fotográfica en una crisis de identidad. Dentro de esta crisis de identidad se define claramente el principal objetivo de este trabajo, delimitando aún más la mirada a una situación específica, entender el efecto de esta crisis de la imagen en los medios impresos que dependen de ella.

Los dos momentos claves que se identifican dentro de la historia de la fotografía, esto es las dos miradas, son a la vez cada una ejemplo de dos características o formas de ser de la mirada, la mirada pasiva y la mirada activa. La primera, como su nombre mismo lo indica, se refiere a aquella mirada, entendida también como vistazo, que recibe de la imagen la información que esta transmite, la mirada que es afectada por las diferentes posibilidades de la imagen, mientras la segunda es aquella que organiza, define y crea la imagen a partir de la visión, es aquella que afecta el ser de la fotografía.

Las dos posibilidades de la imagen, pasiva y activa, representan dos direcciones de un mismo círculo que va desde la imagen hasta la mirada en el primer caso, y se devuelve en el segundo. La activa es la mirada que determina el ser de la fotografía, y la pasiva es la mirada que cambia y se altera por la fotografía misma.

Se ha hecho una aproximación satisfactoria, a los orígenes de la imagen, según son entendidos a través de la comprensión de los orígenes de la humanidad misma, para llegar a un entendimiento de la mirada que aborda la fotografía análoga, y crea supuestos en torno a la misma impartiendo el significado a las imágenes que aparecen como resultado de este proceso, el de testimonios objetivos de una realidad.

Ahora se hace pertinente abordar el tema de la mirada, como principal elemento integrador de la relación imagen-ser humano, según la cual la fotografía adquiere, a los ojos de éste, su razón de ser y determina y cumple sus objetivos. *“Se habrá comprendido que no hay, de un lado, la imagen, material único, inerte y estable, y, de otro, la mirada, como un rayo de sol móvil que viniera a animar la página de un libro grande abierto. Mirar no es recibir, sino ordenar lo visible, organizar la experiencia. La imagen recibe su sentido de la mirada, como lo escrito de la lectura, y ese sentido no es especulativo sino práctico.”* (Debray, 1994. Pp. 38) Esta mirada entendida como organización y definición de la imagen llega a un punto clave de su existencia con la aparición de la fotografía análoga, por lo cual se hace necesario detenerse momentáneamente en la mirada y los cambios que esta ha sufrido con la aparición de la fotografía análoga.

La representación como concepto es el principal indicador de los mitos de la mirada en torno a la imagen fotográfica, de la noción de representación, como oposición a realidad surgen las ideas de objetividad, verdad y mentira que son implacablemente aplicadas a la imagen fotográfica. La necesidad de adentrarse en planteamientos filosóficos de la teoría del arte, es útil como método para delimitar el campo de acción del estudio y para establecer un antecedente directo de las nociones de objetividad, realismo, y todas las demás relaciones entre el sujeto y la imagen.

Se debe enfrentar ahora el problema de la imagen como realidad o representación de una realidad, a lo largo del tiempo las miradas variantes la han definido como una y otra; el presente trabajo hace un recorrido por la historia de la imagen, según es definida por la mirada, para buscar resolver esta cuestión, entender cómo la mirada crea mitos y relaciones frente a la foto análoga, y cómo estos se rompen con la digital llevando a una crisis de identidad de la imagen.

Teniendo en cuenta que una buena parte de los mitos en torno a la imagen surgen de conceptos como el carácter de objetividad de la imagen fotográfica, la base de estos conceptos se puede encontrar en la teoría de Charles Peirce, que nos permite entender la indicialidad de la fotografía. Es además posible ver cómo la historia de la mirada lleva al lector a un recorrido del ícono al índice al símbolo en la pintura, fotografía análoga y digital, como se muestra en la imagen. **(Imagen 8).**

Las relaciones que se establecen entre el objeto, su representación y la idea mental del sujeto hecha a partir del signo se definen, según Pierce, en ícono, índice y símbolo, y es a partir de estas categorías que se definen las múltiples formas existentes de representar el objeto. *“En el ícono hay una relación de semejanza: éste se parece a la cosa sin ser la cosa; está motivado por una identidad de proporción o de forma (como en el caso de la pintura renacentista). El índice es algo contiguo al objeto o un fragmento de él: es una huella. El símbolo tiene una relación con el objeto que es convencional; es arbitraria, no hay relación analógica, se descifra por medio de un código.”* (Zapata, 2001 pp. 63)

El ícono representa al objeto a partir de una semejanza, de una reducción de términos, de volúmenes y dimensiones que, de alguna manera, guardan las proporciones naturales del referente, claramente la pintura busca ser un ícono, al representar figuras humanas que guardan cierta homología con la realidad. El índice responde a una conexión material entre el referente y la representación, es fácil identificar éste como el lugar en el cual se encuentra la reproducción fotográfica analógica que, en teoría, contiene una parte del ser fotografiado, un aspecto de su ser físico o su fantasma. Finalmente el símbolo corresponde a una relación bastante más arbitraria, carente de motivación, cuyo proceso incluye apropiarse de algunas características del referente que, al ser codificadas pueden ser descifradas por aquellas personas que están suscritas al código al cual se ha traducido la imagen.

“Es precisamente el componente indicial (la certificación de que el sujeto tuvo necesariamente que estar parado frente a la cámara fotográfica) el que establece un vínculo intuitivo entre la imagen y su referente tan efectivo que resulta sumamente sencillo ubicarnos en la situación paradójica de la aprehensión mágica a través de la imagen, y no de cualquier imagen, de la imagen fotográfica.” (Vélez, 2001 pp. 49)



Imagen 8

El problema de la mimesis forma parte de la mirada indicial de la fotografía, según la cual la fotografía análoga podría considerarse como una representación de la idea en segundo grado, en la medida en que es objeto y contiene el espíritu del objeto y, por otra parte, lo digital se considera como una representación en tercer grado, ya que imita las formas de los objetos que copian las ideas. *“Por otro lado, nos resulta difícil concebir lo fotográfico sin el ingrediente mimético, la asociación es inmediata, y casi inevitable, incluso quienes han procurado desvirtuar el elemento del parecido de la imagen fotográfica se encuentran con una resistencia expresada en expresiones que buscan viejas referencias: parece pintura, parece dibujo...”* (Vélez, 2001 pp. 48)

Habiendo explorado ya los conceptos de representación y mirada, su relación con la ontología de la imagen, con su razón de ser y las diferentes calificaciones que desembocan en la creación de mitos en torno a la fotografía, se puede pasar a recorrer la historia de la misma, partiendo de estos principios, para aproximarse a un mayor entendimiento de la crisis de la imagen fotográfica y de la historia de la misma a través de la representación y la mirada, su surgimiento, desarrollo, y crisis.

Para hablar de los cambios que ha sufrido la forma de ver la fotografía se debe entender entonces que esta forma de ver es parte de un ciclo, mediante el cual la imagen afecta la forma en la que los espectadores la perciben, y la percepción es una forma de determinar el carácter ontológico de la imagen. Este ciclo está directamente afectado por los desarrollos técnicos que han ido afectando de manera directa e indirecta la técnica que lleva a la creación de las imágenes. Bien explica Debray en su obra *“Vida y muerte de la imagen”*,(1994) no es lo mismo enfrentarse a un grabado o a una obra de arte pop, de la misma manera que no es lo mismo mirar una momia egipcia o un retrato del siglo XIX e incluso una fotografía publicitaria de los últimos años.

“las culturas de la mirada, a su vez, no son independientes de las revoluciones técnicas que vienen a modificar en cada época el formato, los materiales, la cantidad de imágenes de que una sociedad se debe hacer cargo. De la misma manera que un libro de horas del siglo XIII, enorme, raro y pesado, no se leía como un libro de bolsillo del siglo XX, un retablo en una iglesia gótica exigiría una mirada diferente de la de un cartel de cine.” (Debray, 1994. Pp. 38)

La aparición de la fotografía análoga marca un hito en el desarrollo del pensamiento del hombre acerca de la imagen, la similitud de la realidad fotografiada con el resultado del proceso fotográfico es verdaderamente sorprendente, y nos recuerda de alguna manera esa necesidad primaria de objetividad en la representación de aquello que se quiere hacer inmortal, para capturarlo y aislarlo del paso del tiempo y la muerte.

La fotografía, gracias a sus especificaciones técnicas permite al ser humano aproximarse a la representación de otra manera, por la cual las formas capturadas en la misma son fieles a la realidad, o eso parece creer el hombre, por distar de una reproducción subjetiva, nacida en el interior del ser humano. Ese carácter mecánico de la fotografía permite el desarrollo de la idea de que lo que se ve en las impresiones fotográficas es realmente la totalidad de los objetos. *“De ahí que el fenómeno esencial en el paso de la pintura barroca a la fotografía, no reside en el simple perfeccionamiento material (la fotografía continuará siendo durante mucho tiempo inferior a la pintura en la imitación de los colores), sino en un hecho psicológico: la satisfacción completa de nuestro deseo de semejanza por una reproducción mecánica de la que el hombre queda excluido. La solución no estaba tanto en el resultado como en la génesis.”* (Bazin. 1966. pp. 17)

Esta comparación de pintura barroca de naturaleza muerta con una de las primeras fotografías del mismo tema muestra que el principal problema en torno a la fotografía no es la del realismo sino la de la objetividad; es fácil ver que la pintura barroca se asemeja a las figuras de la imagen, aquí el pintor solo representa lo que ve, la fotografía viste las formas del objeto e implica una representación objetiva ya que no interviene el hombre. **(Imagen 9)**

La cámara fotográfica es un cajón cerrado herméticamente, en total ausencia de luz, la cual entra según sea requerido por un agujero que se encuentra en uno de sus extremos. En el fondo de esta caja se encuentra una película con una emulsión que la hace fotosensible, sobre la cual queda impresa la imagen de poca nitidez que se refleja por el orificio. (Brambilla. 1975.).



Imagen 9

La imagen muestra la morfología de las primeras cámaras fotográficas cuyas dimensiones y funcionamiento no permitían su uso en fotografía periodística, esta función de la imagen aparecen posteriormente con el desarrollo de cámaras que permiten mayor portabilidad. **(Imagen 10)**

El enfoque se mejora sustituyendo el orificio por un lente convergente, colocado a una determinada distancia con respecto al plano de la imagen, este lente obtiene el nombre de objetivo y consiste en un tubo que dirige el haz de la luz hacia la cámara fotográfica a través de lentes, que pueden ser de cristal o de plástico y puede ser fijo o intercambiable.

Básicamente, el funcionamiento de las cámaras Réflex o análogas, ocurre en la mecánica de un espejo interno que envía la imagen a un pentaprisma. Éste proyecta la imagen en el visor en el cual se ve la imagen que será impresa por la luz en el negativo. El pentaprisma funciona reflejando la imagen por cinco caras diferentes de espejos ubicados a 90° sobre el visor, ya que al entrar la imagen por el lente u orificio esta se invierte.

Cualquier plano o elemento que se quiera fotografiar debe encontrarse alumbrado por alguna fuente luminosa, sea esta una lámpara eléctrica e incluso la luz solar. Etimológicamente hablando, fotografiar significa dibujar a partir de la luz, y por tanto el papel que juega ésta en el desarrollo de una imagen fotográfica es de gran relevancia; la luz que alcanza al sujeto es reflejada por el mismo en todas direcciones, parte de estos rayos atravesarán el objetivo para formar la imagen sobre la película.

El paso de luz es principalmente manipulado por medio del obturador, el cual determina cuando pasa o no la luz a través del lente a la película, según el manejo de un par de cortinas situadas al frente del negativo que permiten la exposición del negativo a la luz por unos breves segundos en algunos casos y, en otros, por milésimas de segundos, según se muestra en la representación de la cámara oscura de la imagen. **(Imagen 11)**



Imagen 10

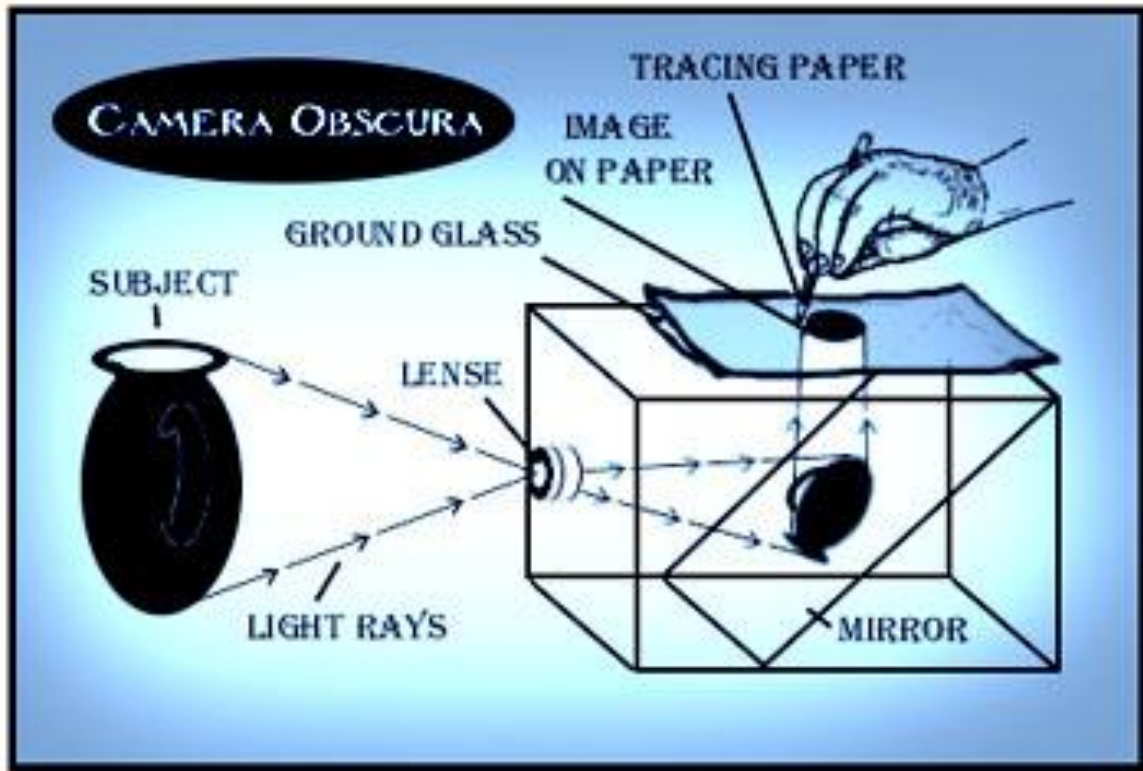


Imagen 11

La luz entra a través del lente de enfoque, el cual hace nítida la imagen del objeto, y el diafragma, un anillo formado por unas laminas metálicas, los cuales permiten la variación de la abertura para regular la entrada de luz. El diafragma se maneja a través de un anillo ubicado en el exterior del lente, al igual que el enfoque el cual al girarlo se manipula la distancia entre el lente y el plano de la película.

De esta manera, la luz refleja el objeto que se tiene en el objetivo, y plasma su imagen en la película a manera de negativo, el cual, conteniendo haluros de plata con sensibilidad a la luz, queda marcado con la imagen del objeto a través de un proceso químico muy veloz; Los haluros de plata que contiene el negativo reaccionan a la luz formando puntos en diferente saturación de negros y grises; las zonas que reciben más luz aparecen más oscuras.

Estos procesos mecánicos que excluyen al hombre de la creación de la imagen, de hecho anulan la idea de la creación de la imagen, y se refieren en cambio a una impresión realizada de manera automática e inalterable, una relación directa entre el objeto y su representación, mediada únicamente por un artefacto en el cual, la intervención humana parece ser suficientemente limitada para dar la impresión de que la fotografía ocurre por sí sola. Es aquí donde se encuentra el quid del presente trabajo, sobre esta idea de exclusión del hombre, se asienta la ilusión de la objetividad y posteriormente el mito de la verdad.

La imagen muestra esquemáticamente las partes de la cámara réflex mostrando el funcionamiento de la misma y el lugar del fotógrafo en la captura; este debe escoger lo que se encuentra frente a su cámara en un código que no es más que el de la imitación de la vida, la cámara captura el retrato sin intervención alguna. **(Imagen 12)**

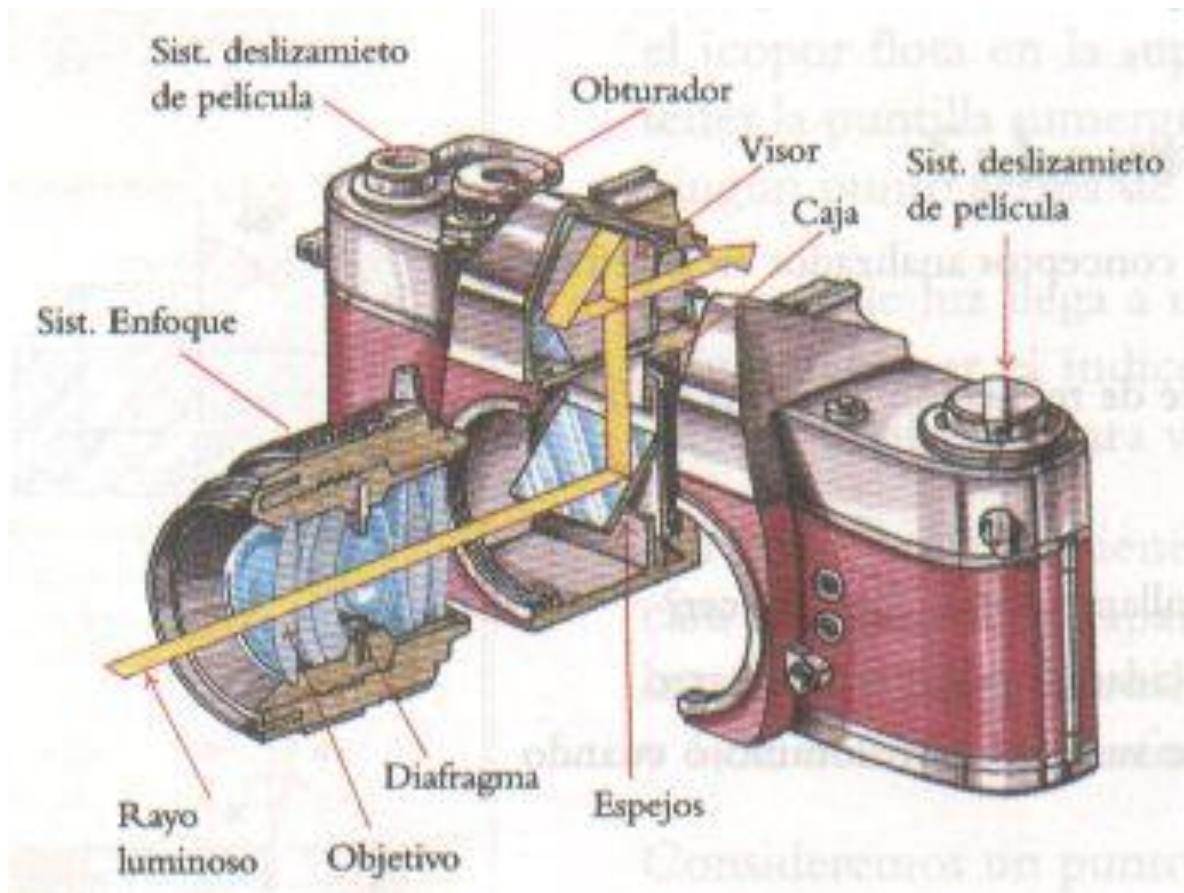


Imagen 12

“La originalidad de la fotografía con relación a la pintura reside por tanto en su esencial objetividad. Tanto es así que el conjunto de lentes que en la cámara sustituye el ojo humano recibe precisamente el nombre de “objetivo”. Por vez primera, entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto. Por vez primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso.” (Bazin. 1966. pp. 18)

Existe la idea, entonces, de que la fotografía, al no contar con la intervención humana en el desarrollo de lo que será la imagen o la representación, es objetiva y, por tanto, se encuentra libre de vicios, prejuicios e intenciones propios de los seres humanos capturando, totalmente y a la vez exclusivamente, las características del objeto fotografiado.

“Ciertamente verosímil o similar eran adjetivos también utilizados para referirse a la pintura figurativa, tendencia que en su momento alcanzaba uno de sus picos más altos con el advenimiento del movimiento realista. Sin embargo con la llegada del nuevo método de representación y en un ejercicio de comparación - que era por demás inevitable-, la fotografía se llevaría el calificativo superlativo, señalándola además como el paradigma del realismo.” (Vélez. 2004. Pp.19)

Es en este momento en el cual aparece un primer vínculo con el problema a tratar, el afán documental de la imagen fotográfica, y la idea de que aquella debe ser un registro fidedigno de la existencia de un objeto, situación o persona, es la base de la utilización de la imagen en periodismo; es partiendo de estas concepciones que crea la mirada en torno a la fotografía análoga, que el presente estudio analizará el cambio a lo digital y los efectos que pueda tener en la prensa que depende de estas concepciones. La siguiente imagen es la primera fotografía de prensa publicada, muestra de aquel afán documental y de registro en la fotografía. **(Imagen 13)**



BRADLEY, PRAY & CO.
Carriage Manufacturers.
 555 BROADWAY.

OFFICE OF BRADLEY, PRAY & CO. FOR THE SALE OF CARRIAGES, COACHES, & SLEIGHS, 555 BROADWAY, NEW YORK.

MILBURN, LATHROP,
CHRYSLER, BIRCHALL,
 Patent Horses from Canada and
 Landmarks.

SLEIGHS.
 WE HAVE JUST RECEIVED FROM THE
 MANUFACTURERS OF THE
 PATENT HORSING MACHINE, THE
 MOST IMPROVED HORSING MACHINE
 EVER INVENTED. IT IS A
 COMPLETELY NEW MACHINE,
 AND IS THE ONLY ONE OF THE
 KIND IN THE WORLD.

H. H. MACY & CO.



TOYS, DOLLS.

HOLIDAY TRAIL

Brilliantly Illuminated.

H. H. MACY & CO.

American Central Ins. Co.
 of ST. LOUIS.

CAPITAL & RESERVE \$ 500,000

MONMOUTH & NEW JERSEY

INSURANCE COMPANY

Champagnes

TRIANA WINE COMPANY
 PHILADELPHIA, PA.

SOLE IMPORTERS

NEW YORK

107 NASSAU ST.

SPECIAL HAVANA LOTTERY

RECOMMENDED BY THE

U. S. DEPARTMENT OF THE TREASURY

James, McVain & Co.
 4 Maiden Lane

FINE FANCY GOODS.

Rich Jewelry.

Sets & Half Sets

Desk, Brace, Chain, Acetate
 Pins, &c. Gold, &c. &c.
 Ladies, Necklaces, Bracelets, Garter
 Buttons, &c., &c.

FRENCH CLOCKS AND MONTS.

CLOCKS AND BRONZES
 VERY LOW PRICES.

MUNN & COBBS

110 N. 3RD ST. PHILA. PA.

Where to get Street Lamps.

HOLIDAY ATTRACTIONS.

WHEELS 25 CTS
TOYS 10 CTS
CHILDREN'S 5 CTS
ALL AT
RETAIL



LORD & TAYLOR.

HAVANA LOTTERY
 RECOMMENDED BY THE
 U. S. DEPARTMENT OF THE TREASURY

SOLID SILVER WARE
 AT RETAIL

WILCOX'S PATENT NEEDLE CASES



WILCOX'S PATENT NEEDLE CASES

FOR ALL SEWING MACHINES

THEY ARE THE BEST

AND MOST DURABLE

AND MOST DURABLE

AND MOST DURABLE

AND MOST DURABLE

AND MOST DURABLE

AND MOST DURABLE

AND MOST DURABLE

AND MOST DURABLE

AND MOST DURABLE

Imagen 13

Según se dijo anteriormente, la imagen es en la medida en que es vista, y la mirada organiza y determina la esencia de lo que es la imagen, con el cambio y el avance tecnológico que implicó la aparición de la fotografía, era de esperarse que, a la par, llegara una nueva forma de ver las imágenes que, capturadas a través de un aparato sobre el cual el ser humano parece no tener ningún control, tienen ahora nuevas connotaciones en la mente de los hombres que las ven.

Donde en algún momento existió la magia y la inmortalidad, y posteriormente el recuerdo y la vida en la memoria, ahora existe una necesidad documental, de dar cuenta de la existencia, de una manera objetiva y ajena a las interpretaciones por parte de los hombres, de explicar y representar veraz y científicamente, en teoría, en medio de un gran afán positivista, el paso del hombre por el mundo.

1.3. Características de la fotografía análoga.

Se puede entonces trazar una cadena no solo de la mirada o forma en la que el ser humano ve la necesidad de la representación al interior de las diferentes culturas, sino también de la manera en que los aspectos necesariamente técnicos de la fotografía análoga, es decir lo mecánico del proceso de captura de la imagen, en el cual no hay manera directa de intervenir para alterar la imagen, crean supuestos en la mente del colectivo, es decir en la mirada y, a partir de estos supuestos, se crea un gran mito en torno a la fotografía análoga, el mito designa la fotografía análoga como la verdad absoluta y clara.

La mecanización del proceso de capturar imágenes, mencionada anteriormente, permite al hombre ver una realidad existente en la imagen fotográfica, a diferencia de las antiguas momias, esculturas, pinturas e ídolos, la analogía entre el objeto y su representación es innegable. *“Del objeto a su imagen hay por cierto una reducción: de proporción, de perspectiva y de color. Pero esta reducción no es en ningún momento una transformación (en el sentido matemático del término). Para pasar de lo real a su fotografía, no es necesario segmentar esa realidad en unidades y erigir esas unidades en signos sustancialmente diferentes del objeto cuya lectura proponen.”* (Barthes. 1961)

Ya se ha visto que el ser humano es perseguido por una necesidad de objetividad en sus representaciones, ya que cree que sólo de esta manera se captura realmente en la imagen la esencia total de los objetos retratados; la fotografía permite llevar esta objetividad más allá de los límites de la capacidad técnica humana. Es en este sentido que se llega a pensar que la imagen fotográfica, capturada en las cámaras réflex o análogas, es objetiva y verdadera, y cumple con todos los requisitos para que se crea en una analogía perfecta, e incluso llevar este pensamiento al extremo de creer, de manera retrospectiva, que la imagen contiene en sí misma al objeto representado. Una vez más se ve enfrentada a la noción arcaica del vínculo ontológico entre la imagen y el objeto, la primera es la supervivencia del segundo, y este, a su vez, le da vida a aquella.

Como habíamos mencionado anteriormente, con la aparición de la fotografía, la imagen sufrió un cambio radical que, aunque no implicó necesariamente una mejora técnica en

cuanto a similitud de lo representado con la representación, la mirada y la mentalidad del hombre así lo hacen ver, el cambio real y drástico se encuentra en el origen de las fotografías, en los procedimientos mecánicos que la producen, en la génesis que encuentra y de la cual el ser humano no es partícipe. *“Esta génesis ha trastocado radicalmente la psicología de la imagen. La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico, nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción.”* (Bazin. 1966. pp. 18)

A partir de ese carácter de objetividad que se otorga por antonomasia a la imagen fotográfica, carácter connotado y derivado única y exclusivamente de la percepción y la mirada que dan los hombres al proceso mediante el cual ésta es lograda, aparece una idea que es común a los seres humanos y que trata Roland Barthes en múltiples textos, según la cual la representación o fotografía es una prueba incontrovertible de la existencia del objeto fotografiado, y la garantía de que aquello que se ve allí retratado existe o, en el peor de los casos, existió en algún momento, en todo caso ha sido real.

Este carácter de realidad que se otorga a la fotografía es designado por Barthes con el nombre de *ha sido*, que se refiere a la certeza que nos trae la fotografía de que aquello que vemos ha existido, ha pasado por la existencia, y no sólo esto sino que su existencia ha sido condicionada a la forma en la que lo vemos representado. *“El noema de la foto es lo que en fenomenología se llamaría su intencionalidad: lo que veo siempre ya, de antemano, en toda foto (analógica), a saber: que lo que se capta en el papel ha sido realmente. Este es un atributo esencial de la foto analógica.”* (Stiegler. 1998. Pp. 184)

La impresión del *ha sido* y lo que este implica para la concepción de la fotografía en la mente humana es clara, da una sensación de seguridad y verdad que trasciende toda noción de alteración, no existe prueba más segura, para el hombre que vive en el momento en el cual la fotografía análoga se establece como principal instrumento, de la existencia de algo

o alguien que un retrato capturado de manera objetiva y en la cual el hombre no juega ningún papel determinante.

Una característica clara del *ha sido*, que parte de la idea de objetividad que implica el funcionamiento técnico de la cámara, es el hecho de que aquello que se ve no ha sido alterado por la mano del hombre, la cámara toma la fotografía y de esta manera revela lo que existió en un lugar determinado, y de una manera determinada, negando de manera definitiva la posibilidad de una alteración de la realidad a través de esta técnica. *“El hecho de que a continuación sea posible efectuar en ella una manipulación que modifique lo que ha sido es otro atributo, pero únicamente accidental, ya que no está necesariamente coimplicado por la foto. Puede suceder, pero no es la regla. La regla es que toda foto analógica supone que lo que se ha captado (en la foto) ha sido (real).”* (Stiegler. 1998. Pp. 184)

Sin embargo es bien sabido que en fotografía análoga también se han dado trucajes, algunos de gran importancia política; las imágenes siguientes demuestran algunos de los ejemplos de los trucajes en la fotografía análoga. **(Imagen14)**

Es cierto que hay una realidad de la imagen fotográfica que ineludiblemente se aproxima a una identificación con el objeto fotografiado, si en la antigüedad se creía que las esculturas y pinturas tenían una conexión con el objeto representado, y, de cierta forma, eran el objeto representado, Roland Barthes identifica en la fotografía una conexión similar, un espectro o fantasma. *“Barthes denomina spectrum la imagen-objeto impresa sobre papel fotosensible como eso ha sido. Ese espectro es producido por el tacto, pero un tipo de tacto muy singular. (...) Es emocionante: el efecto fantasmal es aquí la sensación de una absoluta irreversibilidad. Esto es lo que tiene de singular ese tacto: esto me toca, soy tocado, pero no puedo tocar. No puedo ser “tocado tocante”.* (Stiegler. 1998. Pp. 187)

Беседа Л. И. Брежнева с В. Брандтом

ЯЛТА, 17. (ТАСС). Сегодня в районе Орсайда состоялась продолжительная беседа между Генеральным секретарем ЦК КПСС Л. И. Брежневым и Федеральным канцлером ФРГ

В. Брандтом. В ходе беседы были затронуты актуальные вопросы развития отношений между Советским Союзом и Федеративной Республикой Германии и международные

проблемы, представляющие взаимный интерес, в особенности вопросы укрепления европейской безопасности. Беседа будет продолжена во второй половине дня.



Imagen 14

Es evidente para quién observa una fotografía análoga, que aquello que ve retratado está presente, de alguna manera, en la fotografía; no de manera exclusiva a causa de la ilusión de las formas de la persona o el objeto que se ven representados fielmente en la misma, sino también por lo que Stiegler (1998) denomina el tacto, aquella luz que tocó al objeto está presente en la fotografía, y el espectro de lo fotografiado, una parte de sí, queda impresa en la fotografía para siempre.

Otro elemento clave de la idea del fantasma, es el hecho de que nos remite a un pasado, no hemos dejado atrás la idea de la inmortalidad, la fotografía congela un momento en el tiempo, y las personas y objetos en ella retratada, se mantendrán de la manera en la que se encontraban cuando fueron capturados, en ese sentido la imagen fotográfica es un fantasma de un momento pasado, que muestra como fueron las personas y los objetos, y permanece de esta manera a pesar del paso del tiempo. A pesar del tiempo, como lo muestra la fotografía del ahogado en la cual el fotógrafo se autorretrata en un momento de desesperación. **(Imagen 15)**

“La foto es una cosa con anima o más bien, la foto logra capturar, a través de la imagen, de algún modo algo que resulta propio del sujeto a quien se registra, esto es el ánima o el aural.” (Vélez, 2001 pp. 44)

La fotografía es un fantasma de algo que fue pero ahora no existe, sea a causa de la muerte, la vejez o la destrucción, o simplemente al atenerse a la antigua idea de que los objetos y las personas están en constante fluctuación, y, sin embargo, existirá ahora de manera perenne en la imagen que capturó una parte de su ser en un momento específico.

La relación entre las imágenes o retratos, en todo caso representaciones, y los objetos que en ellos aparecen es, como hemos visto, directamente determinada por la mirada humana, lo que es la una para la otra, ese ciclo mediante el cual el hombre determina el significado de la imagen, y las diferentes imágenes alteran a su vez la mirada del hombre a la imagen.



Imagen 15

“Si sin imagen mental no hay, nunca hubo ni habrá jamás imagen-objeto (la imagen sólo lo es en cuanto es vista), recíprocamente, sin imagen objetiva – no importa lo que pueda creerse – no hay, nunca hubo ni habrá jamás imagen mental: la imagen mental es siempre el retorno de alguna imagen-objeto, su remanencia – como persistencia retiniana lo mismo que como aparición alucinatoria del fantasma- efecto de su permanencia.” (Stiegler. 1998. Pp. 182)

De esta manera aparece entonces la última característica intrínseca y, a decir verdad, la principal de las características de la fotografía análoga, el mito de la verdad. Al creer que la imagen, en este caso el retrato, muestra de manera mecánica y objetiva, claramente ajena al hombre en el proceso de creación, con toda certeza la existencia de un ser que, si bien es posible que ya no exista, ha existido en un momento determinado, según se muestra en la fotografía, sin posibilidad alguna de que exista un truco, el ser humano desarrolla la idea, bien puede ser errada, de que la fotografía análoga muestra, finalmente, la verdad.

Habiendo concluido en este capítulo con el recorrido de la imagen desde sus orígenes, y la necesidad de representación que ha tenido el hombre desde tiempos inmemoriales, hasta la instauración del mito de la verdad en torno a la imagen que aparece como producto de la fotografía análoga, partiendo de las nociones de lo mecánico, lo objetivo, el fantasma y el eso ha sido, podemos pasar al siguiente capítulo del trabajo, donde se analizará el efecto que tiene el desarrollo de la tecnología digital, sobre todos aquellos supuestos que se instauraron sobre la imagen análoga.

2. LA FOTOGRAFÍA DIGITAL.

Se ha comprendido la intrínseca necesidad de representación existente en la mente humana, y, partiendo de la misma historia y desarrollo del hombre, estudiado una pequeña parte de la evolución de la imagen y la mirada organizadora, que define el papel de ésta en el mundo. En el capítulo anterior, nuestro recorrido concluyó en el establecimiento definitivo del mito de la verdad, correspondiente a la fotografía análoga, y las posibilidades que aquella presenta. Nos proponemos ahora, en este segundo capítulo, abordar las características de la imagen digital, y las repercusiones de este desarrollo tecnológico en la forma de ver y entender las imágenes.

2.1. La aparición de la fotografía digital

Si la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX pertenecen a la fotografía análoga, a partir de la segunda mitad del siglo XX, y lo que ha transcurrido del XXI, pertenecen al dominio de la fotografía e imagen digital. El desarrollo tecnológico que llevó a la aparición de la cámara digital, y las diferentes posibilidades de digitalización de la imagen, implica necesariamente un cambio en la mirada, y una respuesta por parte del ser humano ante la aparición de una nueva forma de ver, capturar e inmortalizar aquello que nos rodea. *“De manera general, un desarrollo técnico suspende o pone en duda una situación que hasta entonces parecía estable. Los grandes momentos de innovación técnica son momentos de suspensión. Por su desarrollo, la técnica que interrumpe un estado de las cosas impone otro”* (Stiegler. 1998. Pp. 183)

Es evidente, como se ha dicho antes, que con la aparición de nuevas tecnologías en el campo de la imagen, la mirada debe cambiar, se hablaba anteriormente de cómo la mirada ordena las imágenes, es decir define esencialmente lo que son, en este momento se ve, en cambio, cómo la forma de hacer imágenes define la manera en que las vemos, la otra cara del círculo. Es entonces cuando se hace necesario entrar en las primeras apreciaciones de carácter empírico y las características de la fotografía digital que saltan a simple vista, afectando de manera definitiva la forma de entender la imagen.

“En el caso de la fotografía es evidente que se están adoptando de forma generaliza procesos digitales que están transformando la relación que mantenemos con este medio. El cambio efectivamente afecta a la industria fotográfica que está obligada a amoldarse a la nueva situación y por otra parte abre nuevas posibilidades en la creación de imágenes y pone de manifiesto la seducción de la sociedad por la “caja mágica” tecnológica (la cámara fotográfica digital).” (Moreno-Baquerizo. 2004. Pp. 1)

Las alternativas que presenta la imagen digital no se aprecian totalmente en el momento de su aparición, es con el paso del tiempo y la posibilidad que se le ofrece al público consumidor de imágenes, al igual que al fotógrafo profesional o amateur y al editor, de comparar y contrastar las herramientas, comodidades y características de una y otra tecnología para encontrar las ventajas y desventajas propias de cada una. *“Otro gran suceso en materia de imágenes, específico del siglo XX, es la aparición de la imagen digital, a la que habitualmente se le denomina imagen de síntesis o imagen calculada: una modelización de lo real que puede imitar casi a la perfección la realidad.” (Stiegler. 1998. Pp. 182)*

2.2. Aspectos técnicos de la fotografía digital

El objetivo de adquirir una cámara digital se encuentra en tener acceso a la posibilidad de obtener o capturar una imagen con el fin de almacenarla en la memoria interna de la cámara y, de esta forma, poder transferirlas a un computador donde su reproducción o manipulación es relativamente sencilla. Existen diferentes cámaras digitales, y tanto la marca como la cantidad de mega píxeles que manejen de resolución, determinan las posibilidades y la calidad de la misma. (Andrews. 2006.)

El termino mega pixel se refiere a un millón de píxeles, a su vez, un pixel es una abreviatura del término elemento de imagen según su traducción del inglés *Picture Element*, y se refiere al elemento fundamental, o unidad mínima de descomposición de todas las imágenes o fotografías digitales.

El funcionamiento de la cámara es muy simple; se trata del mismo concepto de la cámara análoga o réflex, con su respectivo objetivo, obturador y diafragma, sin embargo en este caso, en lugar de proyectar la imagen sobre un negativo, ésta es proyectada sobre un sensor CCD siglas del término en inglés *Charge coupled device* cuya cualidad consiste en capturar la imagen en forma de bits, es decir un código binario en escala de grises, que puede ser transformado, a decisión del fotógrafo, en una imagen a color.

El papel de quién toma la foto adquiere una gran relevancia en la fotografía digital, en la medida en que los dispositivos que, de manera inmediata y desde la misma cámara, pueden llegar a alterar la captura de la imagen, son manejados en su totalidad por el fotógrafo. Desde las posibilidades de tomar una fotografía en blanco y negro o color, pasando por las posibilidades de efectos que traen dentro de su sistema los dispositivos fotográficos digitales, llegamos a un momento en el cual la imagen no es el resultado de la interacción del objeto con un aparato que realiza de manera mecánica el proceso, sino la transformación a código binario de las formas del objeto, mediada por la posibilidad de intervención de la mano humana a lo largo de este proceso, desde su captura, hasta su reproducción final.

Una vez más, al igual que en la cámara análoga, la fotografía depende directamente de la relación de la luz con el objeto que se pretende fotografiar y con la cámara misma. Una vez presionado el obturador la luz atraviesa el objeto, y entra en la máquina a través del objetivo, de allí pasa a plasmarse sobre el dispositivo CCD, cuya función está en descomponer la luz reflejada por el objeto en colores rojos, verdes y azules, colores básicos de edición digital.

Es una posibilidad a la hora de tomar la fotografía, alterar la configuración de la cámara, y de esta manera obtener la codificación de colores que se desee, sin importar cuánto diste de la realidad cromática del objeto fotografiado. *“De este modo, queda puesta en evidencia su doble naturaleza: por un lado, su carácter fotográfico, en cuanto al modo en que se forma la imagen (partiendo de la luz reflejada en una escena real y utilizando la cámara óptica), y, por otro, su carácter de imagen formada por pixels, infinitamente manipulable y combinable con otros tipos de imagen de naturaleza digital.”* (Munariz. 2000. Pp. 60) Tal como lo muestra la alteración que se hizo a la imagen del arresto del beisbolista norteamericano O.J. Simpson previo a su juicio por asesinato.

(Imagen 16)

Al ser la toma de la imagen realizada de manera instantánea es posible ver los resultados inmediatamente a través de una pantalla LCD, y determinar si la toma capturada es la adecuada, y repetir el proceso cuantas veces sea necesario hasta lograr el resultado requerido. Por medio de un proceso interno, la fotografía es almacenada en la memoria de la cámara, desde donde debe ser transferida, a manera de información numérica, a un computador donde puede ser manejada a partir de la utilización de software específicos de edición, que ordenan esta información numérica según las intenciones del fotógrafo o editor.

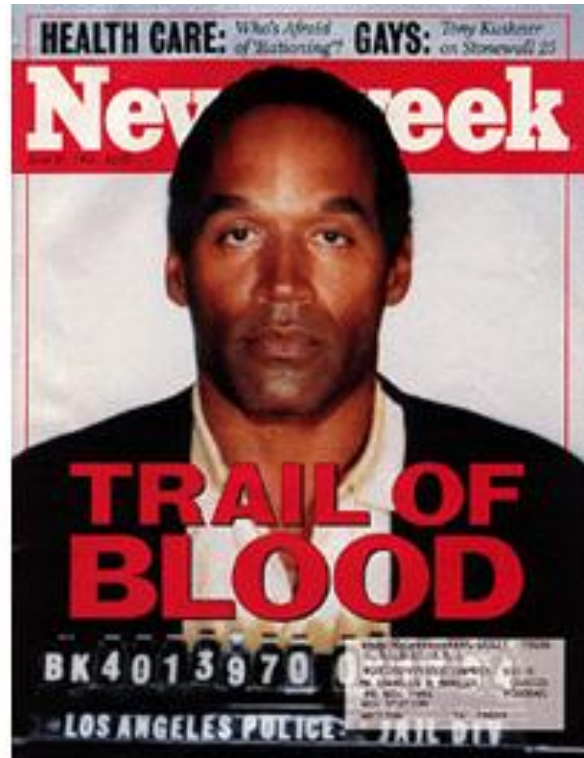
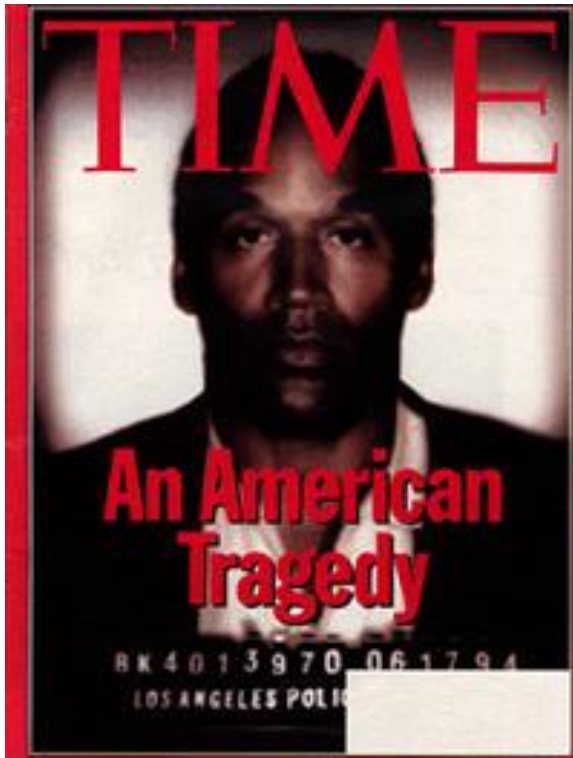


Imagen 16

Es posible llegar, partiendo de los conceptos mecánicos, a una reflexión teórica sobre las implicaciones de los mismos en la mirada del momento que recibe los cambios tecnológicos. Bien menciona Stiegler el efecto que tiene la tecnología desarrollada en la mirada. *“La digitalización rompe la cadena, introduce la manipulación directamente en el spectrum y, al mismo tiempo, hace indistintos espectros y fantasmas. Los fotones se convierten en píxeles, reducidos estos a ceros y unos en los cuales pueden efectuarse cálculos discretos. De esencialmente indudable cuando es analógico (cualquiera que sea su manipulabilidad accidental), el eso ha sido para a ser esencialmente dudoso cuando es digital (lo que se convierte en accidental es la ausencia de la manipulación).”* (Stiegler. 1998. Pp. 188)

La fotografía digital permite un amplio rango de alteraciones posibles que, de ser efectuadas en una imagen capturada, la llevan a acomodarse incondicionalmente a la voluntad del fotógrafo. Se hace posible entonces, emplear una serie de herramientas que permiten manipular el brillo, el contraste, la saturación, el gama y, de la misma manera, el contenido de y la cantidad de colores que componen una imagen. Dentro de estas herramientas se encuentran las más fácilmente identificables, software como Photoshop, Corel y otros más. De esta manera se hace posible cambiar la imagen en cuanto a su luminosidad, saturación de colores, y control de efectos para cuando se requiera pasar una foto a color, blanco y negro o sepia, logrando una cantidad infinita de efectos.

“si la fotografía construye una realidad en el interior de un encuadre que, al fin y al cabo, es el resultado de un encuentro con el mundo visible, la imagen digital desrealiza la imagen en tanto que su reducción a números implica la posibilidad de crear imágenes post-fotográficamente reales. La simulación crea otra realidad, la de la pura imagen.” (Marcos Molano. 2004. Pp. 8)

A través de las mencionadas herramientas, fácilmente se redefine la ubicación de los personajes en imagen haciendo a través de las opciones de recorte y clonación a objetos e individuos sobre la imagen original y, de esta forma, lograr componer, según las necesidades del fotógrafo o editor, el contenido de la fotografía o imagen. Es posible lograr, a partir de estas operaciones, que un personaje que nunca formó parte de la foto, se encuentre incluido en la misma, de manera convincente, aunque nunca hubiese estado allí.

2.3. Características de la imagen digital.

Al crear un paralelo entre la fotografía análoga y la digital, el primer elemento que viene a la mente es la facilidad de manejo que trae consigo la segunda; nos referimos a esto en todo sentido, la facilidad con la cual se puede acceder tanto a cámaras como al software de edición, la sencillez de los pasos a seguir para lograr una captura efectiva, y lo económico que resulta evitarse los pasos de revelado, ampliación y reproducción, entre otras.

De aquí se parte en búsqueda de las principales facilidades que tiene la fotografía digital, ya que desde su concepción se buscó avanzar sobre la tecnología existente, es decir la cámara análoga, para hacer de la fotografía una realidad más accesible al público. Dentro de estas facilidades la primera en hacerse evidente, es la instantaneidad de la fotografía digital; la posibilidad de, al capturar una fotografía, ver la imagen inmediatamente, e incluso imprimirla sobre papel fotográfico en cuestión de minutos.

La segunda característica técnica que aparece con el desarrollo de la tecnología digital en imágenes, es la conversión de la imagen en información. Por conversión a información se entiende la pérdida, así sea por un solo momento, del formato original de la fotografía; de manera que sea posible trasladar la imagen fotográfica, sea esta capturada con una cámara digital o digitalizada a posteriori, a un computador, impresora o cualquier otro mecanismo que permita su visualización, edición o reproducción, ésta debe ser trasladada a un formato electrónico mediante impulsos eléctricos y datos almacenados entendidos como información digital.

La transformación de la imagen fotográfica a información, con el desarrollo de la tecnología digital, tiene serias implicaciones en la concepción de la fotografía; ya el receptor no se encuentra frente a un producto terminado, más bien tiene ante sus ojos un producto dinámico que puede ser intervenido por él mismo o por cualquier cantidad de receptores de ese momento en adelante. Ya la fotografía no es más un producto estático, es ahora un objeto cambiante que, con cada alteración, se aleja más y más del referente.

Se tiene también, precisamente a causa de la compresión de la imagen a información digital, que una realidad de la imagen digital, fácilmente entendida como ventaja o como una de las anteriormente mencionadas facilidades de la imagen digital, es la posibilidad de almacenamiento que implica la programación de imágenes en un código binario que permite en una unidad de CD-ROM, que ocupa alrededor del mismo espacio que una sola fotografía, hasta cientos de ellas, organizadas de manera que su acceso sea fácil y rápido, por no mencionar eficiente en cuanto al espacio que ocupan las imágenes.

La ventaja de la facilidad con la cual se puede conservar una imagen digital no tiene paralelo en la fotografía análoga; mientras una fotografía revelada es vulnerable aún a los elementos y el paso del tiempo, la posibilidad de almacenar la imagen a partir de dígitos cifrados en el código binario le otorga un carácter de inmutabilidad en el sentido en que la calidad de la imagen no se deteriorará con el paso del tiempo, el medio sobre el cual se encuentra no es tan fácilmente destruido como el papel. ¿Ha llegado, entonces, el ser humano a encontrar un medio de representación realmente inmortal?

Es claro que la experiencia de la tecnología de la imagen digital presenta, a simple vista, una gran cantidad de facilidades ajenas a la existente imagen análoga; evidentemente esta era la propuesta de esta tecnología desde su desarrollo.

Sin embargo debemos entender que estos avances en el proceso mecánico, que permiten una mayor inclusión del hombre en el proceso fotográfico traerían consigo grandes consecuencias a nivel cognitivo; según se mencionó anteriormente, el estado de suspensión que llega con el desarrollo de nuevas tecnologías lleva a una suspensión en la manera de ver, y por ende en la forma de entender la imagen, es a partir de este momento que surge la verdadera relación entre lo análogo y lo digital, el verdadero paralelo que va más allá de lo técnico y se asienta en lo conceptual y sus repercusiones en la práctica de la fotografía y más específicamente en el desarrollo de las comunicaciones que se basan en ella.

Con la aparición de la fotografía digital se rompen una serie de paradigmas que aparecieron en el siglo XIX con el desarrollo de la fotografía análoga, es la ruptura de estos paradigmas

lo que se identifica como el objeto de estudio de este capítulo, en el cual se busca responder al interrogante planteado como primer escalafón de este trabajo, ¿En qué radica el cambio en la concepción de la fotografía con la aparición de la imagen digital?

La principal ruptura entre una concepción y otra radica específicamente en la idea de la fotografía como realidad que lleva al mito de la fotografía análoga como verdad, que es destruido de manera parcial en algunos casos y total en otros, con la aparición de la fotografía digital; más adelante en este capítulo se explorarán uno a uno los principales componentes de este mito, pero basta por ahora con mencionar y explicar la destrucción de la noción de la existencia de un referente real en la fotografía. Un verdadero ejemplo de esto es la imagen del juego Final Fantasy, Sin haber habido nunca un referente real para esta imagen (**Imagen 17**)

Con la aparición de la imagen y la fotografía digital, desaparece la idea de inmortalización y preservación de lo perecedero a través de la imagen fotográfica, debido, principalmente, al hecho de que ahora, gracias a la imagen digital, el referente que aparece en la imagen no es necesariamente uno que exista de manera analógica a un objeto del mundo real. *“De este modo, si la fotografía como verdad objetiva se instala en el mito, con la digitalización este aspecto parece maximizarse al poder producirse imágenes que no tienen un referente específico o causal en el mundo de los objetos o los hechos.”* (Marcos molano. 2004. Pp. 4)

Debemos enfrentarnos ahora al hecho de que la nueva imagen fotográfica, proveniente de fuentes digitales, acaba con la idea de objetividad entre la representación y lo representado, finalmente la fotografía digital nos abre la puerta a una nueva forma de representación en la cual es posible que no exista siquiera el objeto representado, parecería un retorno a las funciones que cumplía la pintura en siglos anteriores. *“El uso histórico de la fotografía como evidencia y documento fiable, ha estado en continua contradicción. Y aunque muchas han sido las prácticas realizadas para huir conscientemente de lo real, lo cierto es que el observador siempre intuyó que detrás de una fotografía había un referente... real.”* (Marcos molano. 2004. Pp. 4)



Imagen 17

La existencia de una imagen fotográfica, a partir del desarrollo de la fotografía digital, no implica necesariamente la existencia del objeto retratado como una realidad, el referente pasa a ser una posibilidad mas no una certeza, y esta intervención de las posibles nuevas realidades que permite crear la fotografía digital a partir de una gran variedad de procesos de manipulación de la imagen, termina con la idea de la fotografía como retrato de algo real, de algo que ha sido, y finalmente, poco a poco, acaba con el mito de la verdad en la fotografía.

Si en la fotografía análoga se contaba con una representación que, al parecer del hombre, era objetiva y por tanto real y verdadera, en la medida en que excluía al hombre de manera infranqueable, del proceso mecánico por medio del cual la cámara fotográfica tomaba una parte del sujeto, no solo en su forma sino en el anteriormente mencionado tacto, y la convertía en una representación fiel del mismo; ahora en la fotografía digital el ser humano forma una parte integral del proceso de captura de imágenes, decidiendo posibles alteraciones a la realidad fotografiada con el fin de crear nuevas realidades que no existen más allá del mundo de la imagen digital.

“En definitiva, se puede crear otra realidad. Se produce entonces una ruptura entre lo fotográfico y lo digital ya que este “nuevo medio” transforma nuestra idea sobre la realidad, conocimiento y verdad. Se accede al mundo del simulacro y de la simulación virtual donde empieza a cuestionarse la presencia del mundo material sobre el de la imagen: lo considerado verdad en la era fotográfica se desvanece para incurrir en una arenosa, por compleja, distinción entre lo real y lo imaginario.” (Marcos molano. 2004. Pp. 6)

No solo entonces quien toma la foto o la edita es capaz de trascender estas barreras entre lo real y lo imaginario, sino que aparece un nuevo hito en la historia de la imagen, la posibilidad de que quien hace el retrato sea a la vez quien aparece en él, permite al sujeto inmortalizarse y representarse según sus propios antojos, llegando más allá de los aspectos mecánicos de la fotografía y, logrando una imagen en la cual las proporciones de su cuerpo, el lugar en el que se encuentra y toda clase de variables pueden ser alteradas y manipuladas, a diferencia de lo que ocurría en la fotografía análoga.

“La manipulación es, al contrario, la esencia, es decir la regla, de la foto digital. Ahora bien, esta posibilidad de no haber sido, esencial a la imagen fotográfica digital, da miedo porque esa imagen, al mismo tiempo que es infinitamente manipulable, sigue siendo una foto, conserva en ella algo del eso ha sido, y la posibilidad de distinguir lo verdadero de lo falso disminuye a medida que aumentan las de someterla a un tratamiento digital.” (Stiegler. 1998. Pp. 185) Este concepto de Stiegler se ve claramente representado en la manipulación presente en la foto publicada por los *Ángeles Times* en abril de 2003 en la cual el fotógrafo une digitalmente dos de sus fotografías para lograr una tercera trucada. **(Imagen 18)**

Quedan definidas ya las posibilidades de truco, alteración y manipulación que permite la fotografía digital, que retan, aunque no necesariamente eliminan, el carácter de realidad que adquirió la fotografía análoga, y de esta manera ayudan a la deconstrucción del mito de la verdad en la fotografía construyendo a su vez, como veremos a continuación, el mito de la mentira en la fotografía digital.



Imagen 18

2.4 Paralelo Análogo Digital.

Se puede entonces observar el nuevo recorrido trazado, desde la instauración de la fotografía análoga como canon y paradigma, hasta la aparición de la fotografía digital, con todas sus facilidades y avances, pero también entendiendo los elementos que serían claves para estudiar ahora uno a uno los paradigmas de la mirada que se rompen con la aparición y el desarrollo de las nuevas tecnologías digitales.

Se hace referencia, claro está, a las consecuencias de la pérdida de lo esencialmente mecánico del proceso de captura de la imagen, por lo menos en el imaginario colectivo de la mente humana, en el cual la posibilidad de intervención y alteración de la imagen, crea nuevas suposiciones en la mente de este colectivo, reflejadas en la mirada o en la forma de ver la imagen, y partiendo de ellos construir el mito de la mentira en la imagen digital.

Según la exploración realizada en el capítulo anterior de la imagen analógica, se sabe que la primera suposición o característica ontológica de aquella es la objetividad otorgada a la misma por el innegable aspecto mecánico de las cámaras réflex que difería drásticamente de la imagen producida por medios enteramente definidos por el hombre como lo eran la pintura y la escultura. Este es el primer paradigma en romperse al aparecer en la escena de la representación la fotografía digital; habiendo explicado ya las posibilidades de manipulación que ofrece la imagen digital, incluso al momento de la captura, es fácil entender el por qué la objetividad ya no es un factor en la fotografía.

A partir de este momento, la duda que se impone sobre la objetividad de la fotografía, se impone también sobre la posibilidad de utilizarla como evidencia o prueba incontrovertible de la existencia del objeto fotografiado, ahora la fotografía es tan susceptible a la voluntad humana, y tan distante de una realidad objetiva, que no es posible creer de manera indiscutible en la existencia de lo que se observa en la representación.

“La imagen analógico-digital pone en duda lo que André Bazin denominaba la objetividad del objetivo de la fotografía analógica, y que Barthes llamaba también el eso ha sido, noema de la foto.” (Stiegler. 1998. Pp. 184) De nuevo se hace pertinente aclarar que esto no implica que necesariamente se trate de una realidad subjetiva lo que se ve en las fotografías e imágenes digitales, simplemente que la duda de la objetividad y posibilidad del trucaje, hacen que por defecto lo sea en la mirada del momento.

Anteriormente se ha explorado el carácter de realidad acuñado por Roland Barthes bajo el nombre de *ha sido*, aquella certeza de que lo que estamos viendo en la imagen es, o por lo menos fue, una realidad congelada en el tiempo, cuya existencia está determinada por la forma en la cual la se observe; esta es la segunda característica de la imagen fotográfica digital la cual sirve de apoyo para descubrir cómo las características intrínsecas de la imagen digital alteran la forma de ver las imágenes, de entenderlas y de concebir sus funciones sociales.

Ya no existe garantía de que aquello que se ve fue real, por tanto, según la alteración que sufre la mirada, la fotografía deja de ser una verdad y se convierte en una mentira en la mente humana; la pérdida de lo mecánico en el proceso fotográfico, se traduce a su vez en una pérdida del carácter objetivo de la fotografía, lo cual va en detrimento de la seguridad que implicaba la fotografía análoga en la mente humana, la infalibilidad de la misma y finalmente aquella característica denominada como el *ha sido* o noema de la imagen.

La razón por la cual el trucaje es una parte esencial de la imagen digital, y destruye de manera definitiva la antigua creencia en la realidad de la imagen fotográfica y por ende en la verdad de la misma, es porque aparece en un medio del cual se creía era objetivo y retrataba la realidad; el trucaje se aprovecha de la credibilidad de la fotografía análoga, sin la cual no sería posible, y nos lleva a dudar de todo lo que nos muestran nuestros ojos. *“El interés metódico del trucaje consiste en que interviene, sin dar aviso, dentro del mismo plano de denotación; utiliza la credibilidad particular de la fotografía, que no es, como vimos, más que su excepcional poder de denotación, para hacer pasar por simplemente denotado un mensaje que no es, en realidad, fuertemente connotado; no hay ningún otro tratamiento en el que la connotación adopte en forma tan completa la máscara de la denotación.”* (Barthes. 1961)

La imagen digital rompe la regla que era cardinal en la fotografía análoga, el trucaje ya no es una rara excepción, ahora es parte del proceso mismo de la fotografía, indiferenciable del mismo y por tanto, considerado como una parte de la fotografía misma, ya no se cree que aquello que se tiene frente a uno mismo sea una parte de algo que ha existido, ni siquiera se cree en que sea necesariamente una representación fiel de lo que se encontraba frente a la cámara. *“La foto digital suspende una cierta creencia espontánea que traía la foto analógica. En efecto, cuando miro una foto digital nunca puedo estar absolutamente seguro de que lo que veo existe verdaderamente, y ni siquiera, puesto que pese a todo se trata de una foto, de que existe de algún modo.”* (Stiegler. 1998. Pp. 184)

En la forma de ver la fotografía digital, aquella conexión ontológica entre lo fotografiado y su representación, que en lo análogo trascendía las formas y se refería a una parte de la esencia del ser representado, se ha roto definitivamente, y dónde existía un tacto que permitía al observador acceder al sujeto retratado, aunque este no tuviera manera de hacer contacto con el primero, ahora solo existe la reducción del sujeto a un plano netamente visual que, si bien siempre estuvo allí, nunca fue tan evidente. *“Simplemente a partir del análisis de la técnica fotográfica se ponen de manifiesto las limitaciones de todo tipo para la transmisión de “las sensaciones reales” de la realidad -valga la redundancia- a través de la fotografía. En primer lugar, dada su condición de imagen, la foto, necesariamente se constriñe a lo puramente visual, desvincula los demás sentidos (el olfato, el oído, etc.). Reduce la tridimensionalidad a un plano bidimensional y resume la amplia gama de tonos y colores a un intervalo representativo (tanto en blanco y negro como en colores). Por otro lado, aísla del “continuo espacio-tiempo” una fracción arbitrariamente elegida.”* (Vélez. 2004. Pp.38)

Ya la fotografía no remite a un pasado o a un momento específico en el tiempo bien sea cercano o lejano, ya no habla de paisajes conocidos o remotos, ni de personas que han vivido y pasado por el mundo, y que serán immortalizados por siempre en la imagen; la fotografía permite abrir nuestra mente a la posibilidad de realidades y mundos inexistente, que solo la imaginación del hombre podría producir, y solo la tecnología digital podría materializar, bien cita María del Mar Marcos Molano a Michelle Henning, *“Por lo tanto, para algunos, la pérdida de lo real es una crisis en la conciencia del individuo, mientras que para Baudrillard la simulación se experimenta como nuestra “realidad” colectiva, no necesariamente porque seamos engañados*

o traicionados, sino porque la interacción social se ha reducido a un intercambio de signos poco arraigados en la existencia material.” (Marcos. 2004. Pp.6)

Aparece entonces una nueva función de la imagen fotográfica, ya no se busca capturar al mundo e inmortalizar personajes destinados al olvido, esta función parte de la intención de subvertir y desviar el uso tradicional de la fotografía, es cuando ésta toma un carácter artístico, creativo y estético, claro está que la fotografía ha tenido desde su nacimiento una fuerte conexión con el mundo del arte, sin embargo es ahora que la imagen digital en prensa intenta crear nuevas realidades en lugar de plasmar, sin mayor gracia, las realidades existentes en el mundo. Se busca en este momento desligar a la fotografía de sus intenciones icónicas y lograr en ella una representación simbólica del mundo.

De esta manera se desintegró, a las puertas del nuevo milenio, el antiguo mito de la verdad como característica intrínseca de la fotografía; sabemos que la imagen ya no muestra de manera mecánica y objetiva, con toda certeza, la existencia de un ser, y si reconoce, en cambio, la intervención del hombre en el retrato, la creación como aspecto irreductible del mismo y, por tanto, la mentira como característica inherente, por defecto ante la falla de la verdad incuestionable, de la imagen digital.

Evidentemente el enfrentamiento de estos mitos, emparejado con los cambios que se han producido en la mirada, el paso de una mirada activa a una pasiva, han llevado a la imagen fotográfica a una eminente crisis donde no solo su veracidad es cuestionada, sino también su función y su ser. Es fácil pensar que esta crisis de identidad a la que se enfrenta la fotografía con la aparición de la tecnología digital pueda tener serias repercusiones en los medios que manejan las imágenes como documento, es decir la prensa.

Habiendo explorado ya en el segundo capítulo el desarrollo de la fotografía desde su aparición en forma de imagen análoga a través de la cámara réflex, y el efecto que tuvo en la mirada organizadora acostumbrada a representaciones menos fieles de la realidad, y concluyendo ahora en el tercero, un análisis del efecto que tuvo en esa mirada el desarrollo de tecnologías digitales, y la ineludible pérdida de credibilidad en la imagen que vino subsecuente a dicho desarrollo, es la propuesta del tercer y último capítulo abordar,

partiendo de los conocimientos ahora adquiridos, el principal problema de este trabajo;
¿Cómo afecta la pérdida de la credibilidad de la fotografía con la aparición de la imagen digital a los medios que la utilizan como soporte de información?

3. LA IMAGEN EN LOS MEDIOS.

El tercer y último capítulo de este estudio pretende aplicar los conceptos estudiados en los anteriores a una realidad específica, la de los medios de comunicación; a partir de los mitos que se han creado en torno a la fotografía, a través de la evolución de la mirada, se pretende explorar el efecto que ha tenido la crisis de la imagen fotográfica en los medios impresos, ya que la mirada que encuentra mentira, truco y falsedad en la imagen digital, se vuelca sobre el escenario en el cual esta existe. *“En efecto, la fotografía ha sobrepasado el año 2000 con una sensación de crisis de identidad. El vertiginoso cambio tecnológico al que asistimos, así como el contexto político y económico que lo propician, ha trastocado la génesis y la naturaleza de la imagen fotográfica hasta un grado tal que se legitiman todas las incertidumbres sobre su estatus actual.”* (Fontcuberta. 2001 Pp. 14)

De acuerdo a lo definido anteriormente, teniendo en cuenta los múltiples enfoques que ha tenido la fotografía, y las grandes diferencias que el contexto infiere a la misma, este trabajo pretende centrarse en una de estas fotografías, en la fotografía utilizada por los medios, y más aún, en los medios impresos los cuales hoy en día, son los que verdaderamente dependen de la imagen fotográfica y la utilizan de manera regular en sus publicaciones. Para llevar a cabo este estudio, se tomará un caso específico de la realidad colombiana publicado en prensa, este es el de las imágenes que conforman la prueba de supervivencia de la ex candidata presidencial Ingrid Betancourt.

“Junto al camino de la estética y a la aspiración de un estatus artístico para la fotografía, se abren, por aquellos años, otros dos, uno el de la imagen informativa beneficiado por la “huella de realidad” que parece quedar pegada a la foto. Otro, el de la imagen seductora que difundido en la fotografía comercial produce figuras fascinantes que sirven a los intereses de la industria de la moda y del cine.” (Eguizábal. 2004. pp. 1) A continuación se explorará el camino de la imagen informativa, metonímicamente hablando, la imagen de medios, su utilización en prensa, las connotaciones y denotaciones que conlleva y la repercusión de su actual crisis de identidad en los mismos, partiendo de la imagen escogida como caso, para llegar a conclusiones prácticas con respecto a la teoría estudiada en los dos primeros capítulos.



Caso 1

Revelaciones de disidentes de las Farc publicadas por el diario El País de España y El Tiempo de Bogotá

"Ingrid está en una finca en Apure"



Ingrid Betancourt, en una foto del 9 de marzo de 1998.



"Existe complicidad y compenetración de elementos importantes del Estado que preside Hugo Chávez en las actividades mafiosas y militares" de las Farc, afirma un reportaje en el periódico El País de España citando fuentes oficiales y diplomáticas.

"La conclusión a la que un diplomático europeo y todas las fuentes oficiales consultadas han llegado, es que la complicidad es activa y constante a niveles operativos, en las zonas donde se despliega la actividad militar y narcotraficante; y más pasiva cuanto más alta la esfera del Gobierno venezolano, hasta llegar al presidente Chávez, al que ninguna fuente consultada -ni siquiera en el anonimato más extremo- acusa de complicidad directa con el gigantesco negocio del narcotráfico colombiano. Lo que a esos mismos medios les cuesta creer es que no esté enterado del grado de colusión que hay entre sus fuerzas armadas y los altos mandos de las Farc. También dudan de que no esté enterado del grado de involucración de las Farc en el tráfico de cocaína", agrega en el extenso artículo.

Las fuentes citadas por el periódico también aseguran que las Farc retienen a

Ingrid Betancourt en territorio venezolano.

"Rafael (un desertor de las Farc), que dijo que estaba a punto de ser nombrado para un puesto de mando importante justo antes de desertar, sostuvo que a principios de año, y quizá después, Betancourt se encontraba en un pueblo fronterizo venezolano llamado Elorza, en el Estado de Apure, bajo la custodia de Germán Briceño Suárez, alias 'Grannobles', miembro del Estado mayor de las Farc y jefe del Frente 10, en el que operaba Rafael. La lógica es que Elorza, donde Grannobles tiene una finca grande y lujosa protegida, según fuentes de inteligencia, por la Guardia Nacional y conocida por los guerrilleros de las Farc como Rancho Grande, está alejado del conflicto militar, lo que reduce las posibilidades de que muriese en un enfrentamiento, lo cual generaría un problema de imagen

Caso 2

3.1. El lugar de la fotografía en la prensa

La primera imagen seleccionada, el caso 1, fue publicada en prensa en Colombia el día 11 de septiembre de 2007, pretendiendo ser una prueba de supervivencia de la ex candidata presidencial secuestrada cinco años atrás, mientras competía con el ex presidente Andrés Pastrana Arango por la presidencia de la república, en la región conocida como la zona de distensión, por la guerrilla de las FARC.

Partimos del principio de que la imagen en prensa es informativa y, en palabras de Eguizábal, huella de la realidad. Se busca en la fotografía de prensa aquel carácter inminentemente mimético mencionado en el primer capítulo, el cubrimiento de esa necesidad analógica e indicial, o por lo menos icónica, según la cual el espectador recuerda con mayor facilidad y cree en la veracidad de la noticia, que se apoya en una imagen que, en tiempos de lo analógico, implicaba una verdadera existencia del objeto fotografiado, e incluso una presencia del mismo en la representación.

Con la aparición de los nuevos medios, el elemento gráfico se convirtió en una herramienta que más allá de sustentar la información escrita, asumiendo una previa intención de manejo adecuado de la imagen en cuanto a calidad y contenido, es información en sí misma, y se ve expuesta al mismo escrutinio que la narración noticiosa en prensa.

Todo esto se refleja en que, teniendo en cuenta que desde la perspectiva de la información la interpretación de una posible noticia, depende en gran parte del sustento gráfico, la credibilidad de la noticia o información que se ofrece está estrechamente ligada a la imagen fotográfica que la acompaña, y son manejadas tanto por los medios como por la mirada como dos caras de la misma moneda.

“De la fotografía se ha dicho que es una herramienta científica por derecho propio, nos demuestra positivamente que la realidad existe independiente de la fluctuante interpretación humana; desde tal perspectiva la fotografía se convierte en una herramienta de certificación, además de modo tan convincente que nos lleva a afirmar, por ejemplo: la fotografía no miente, es una herramienta objetiva, no tendenciosa...” (Vélez, 2001 pp. 48)

Esta regla cardinal de la fotografía análoga que es la representación de la realidad, a pesar del reconocimiento de un componente adicional en la imagen periodística, es el eje de la situación privilegiada que, por mucho tiempo ha acompañado a la fotografía en los medios, desprendiéndola de las múltiples posibles elucubraciones del texto periodístico, y la falta de certeza y similitud de la ilustración o el grabado, mas el desarrollo de tecnologías en pos de la producción de fotografía digital “*ha modificado el protocolo con la industria, con la ciencia, con la publicidad, con el periodismo, con la comunicación, con el arte, con la vida cotidiana... Todo fundamento ético y estético ha sido subvertido*” (Fontcuberta. 2001 Pp. 15)

En el momento de la primera publicación de esta imagen, es clara la función que se busca que esta cumpla. La principal función de la imagen en la prensa, sea esta periódicos, revistas o cualquier clase de publicación impresa de carácter periódico e informativo, es la de ser un sustento verídico y un argumento que sostenga la información allí presentada; a través de un mensaje claro que a su vez contiene al referente.

En este caso la imagen es presentada a la población colombiana como evidencia del estado de Ingrid Betancourt, a través de la creencia en el *eso ha sido* descrito teóricamente por Barthes, se ve en este ejemplo una muestra práctica de lo mismo; en la medida en que la imagen de la secuestrada aparece fotografiada en la prensa, se sabe que, al menos hasta el día en que fue capturada la imagen, la ex candidata presidencial se encontraba viva, ya que es así como la muestra la imagen, en condiciones de salud medianamente satisfactorias, no presentaba heridas severas, mutilaciones y demás, y sin duda alguna retenida contra su voluntad en la selva.

Mientras existió la fotografía análoga como única forma de representación y captura de la imagen, existió también la creencia de que una imagen comprendía la totalidad de una situación de manera certera, verídica y completa, en el popular dicho *Una imagen vale más que mil palabras*. Si bien es posible que la imagen hubiera sido alterada de alguna manera, es perfectamente claro que la imagen hoy en día tiene toda clase de posibilidades de ser digitalmente arreglada, bien sea esta capturada en análogo o en digital, la idea del *eso ha*

sido se encuentra aún presente en la mente del público que se enfrenta a la imagen de prensa.

Una vez la imagen de la secuestrada hubo cumplido con su primer cometido, el de dar testimonio veraz de la vida de la persona retratada, la imagen fue utilizada por los medios a partir de ese momento, con otros fines alternos, debido precisamente a las amplias posibilidades de connotación de la imagen, a ser exploradas más adelante. La segunda función que cumple la esta imagen es la de representación e ilustración que acompaña la narración.

En la segunda imagen, caso 2, se ve uno de los usos que la prensa nacional e internacional da a la conocida imagen de la prueba de supervivencia de la ex candidata presidencial. Esta imagen fue publicada en el periódico de España El País y en El Tiempo de Bogotá. En esta noticia se muestran las dos caras de la secuestrada Ingrid Betancourt; la primera imagen fue capturada en el año de 1998, antes de su secuestro, y la segunda es la imagen de la mencionada prueba de supervivencia.

Es evidente el cambio de plano en el cual es presentada la imagen de la prueba de supervivencia de la política implica una gran cantidad de intenciones en la utilización de la imagen, si bien el contenido denotado de la imagen no varía drásticamente, la imagen aún muestra a Ingrid Betancourt en su secuestro, sin embargo el primer plano enfatiza las expresiones faciales, y todos aquellos defectos que pueda tener a causa del maltrato y la enfermedad, dándole un tinte de mayor drama y emotividad a la imagen sin necesariamente estar interviniendo su contenido.

A partir de la imagen fotográfica se crea una variedad de posibilidades en cuanto a la accesibilidad, la difusión y las técnicas que ayudan a que la noticia adquiera un mayor impacto valiéndose de la retórica de la imagen. *“La incorporación de fotografías en las noticias conlleva que las noticias sean más accesibles para el público, haciendo que se dedique más tiempo para procesar esa información. Lo que es más sencillo, pues está demostrado que es más fácil pensar en imágenes que en textos al tratar de recordar la información transmitida por los medios”* (Muñiz y otros. 2004. Pp. 3)

La relación que se plantea entre las dos imágenes se establece a través de la utilización de un primer plano, recortando todo lo demás, posicionando las figuras en tercios opuestos estableciendo un posible diálogo entre las dos y planteando al ojo del espectador una inmediata comparación cuyo resultado evidente es la clara identificación de la crueldad del secuestro. Esta imagen se convierte ahora en el paradigma que ilustra la realidad del secuestro y como demuestra el texto que acompaña la noticia, la imagen puede ser utilizada para ilustrar casi cualquier situación que se refiera a la situación nacional de violencia y secuestro.

A partir de esta función de la imagen fotográfica se desarrolla una relación o lazo de gran fortaleza entre texto e imagen, el primero explicando y dando una contextualización adecuada a la segunda, y la fotografía como principal elemento de impacto que quedará en la mente del espectador al leer la noticia. Es de esta relación que nace un elemento clave para el uso de la fotografía periodística en medios impresos, el pie de foto; aunque se ha dicho anteriormente que la imagen tiene valor comunicativo por sí misma, el texto le otorga el sesgo necesario para cumplir con la función requerida por la publicación.

Se ve entonces cómo una sola imagen utilizada en un mismo medio, tras sufrir alteraciones menores, y encontrarse acompañando una narración diferente, adquiere un significado completamente diferente; en este caso particular el paso de la imagen de evidencia y sustento verídico de una realidad, a ilustración metonímica de una realidad más grande que sin duda incluye la imagen, es evidentemente notorio, y de gran utilidad cuando no se cuenta con una gran cantidad de imágenes de la misma situación.

Una imagen tiene una gran cantidad de posibles lecturas, connotaciones que parten de un mismo mensaje denotado que aparece con simplemente dirigir un vistazo a la imagen, este aspecto emotivo de la imagen, el impacto que tiene en el espectador, es dirigido por el pie de foto, una mirada activa que organiza el sentido de la imagen en la mente de quien la ve.

Finalmente la prueba de supervivencia de Betancourt se deriva un último uso, la imagen como enganche, es a través de la muestra de una imagen con contenido que puede ser doloroso e impactante para el público, lo cual lo induce a leer la noticia. Así, del impacto emocional que conlleva la imagen de prensa a simple vista, se llega a la tercera función que cumple la fotografía utilizada en medios impresos; esta función corre por cuenta de un elemento emocional y de composición que funciona como enganche, o mejor, como elemento llamativo que incita al lector a aproximarse a la noticia y leer detenidamente el contenido de la misma.

“Si se toma en consideración la práctica cotidiana de los medios masivos de comunicación escrita, especialmente los diarios, podemos comprobar que sus expectativas están encaminadas a exigir al reportero gráfico fotografías con novedad noticiosa inmediata. Dicho de otra manera, resaltan el contenido noticioso de la imagen, urgen la primicia. Lo insólito, lo excepcional, tiene prelación. Si a esto se le agrega la expresión testimonial, esa fotografía produce mayor impacto noticioso.” (Mesa, 2001 pp. 74)

Esta tercera función de la imagen es clara en el caso 1, de la cual se dice que le dio la vuelta al mundo, el estado de delgadez de la ex candidata, el descuido físico en el que se encuentra y los claros signos de enfermedad como lo son las ojeras, el color de la piel y los signos de envejecimiento prematuro, apelan al público mundial que se identifica de manera inmediata con la tragedia.

Uno de los principales medios que tiene la prensa para atraer al público es la imagen, la cual tristemente despierta mayor interés en el público en la medida en que muestra más contenidos impresionantes e impactantes, o por lo menos esa es la noción generalizada que se tiene. En muchos otros casos, es a través de estas imágenes la única forma en la cual se logra que un público potencialmente apático ante la situación de otros, sea conmovido y tome verdadera conciencia social.

“La realidad —dice Sontag— ha abdicado. Sólo hay representaciones: los medios. Los sucesos deben alcanzar el nivel de espectáculo para que se los tome en cuenta, para que se consideren reales.” La guerra debe ser mediatizada para mostrarse a los ciudadanos que carecen de compromiso, por encontrarse lejos y reclamando cómodamente una superioridad adquirida desde el living room de su casa. El riesgo es la estimulación del apetito por ver más: buscar la atrocidad como espectáculo, allá, lejos, en esos países

exóticos. La secuencia de imágenes que coleccionamos construye una ficción, que se vuelve parte del imaginario individual, y, por virtud de ello, recordar es cada vez más sinónimo de evocar imágenes y menos de hundirse en la historia.” (Iracheta. 2003)

Todo esto, está sustentado en la inevitable relación que tienen los medios con el espectáculo mediático y una necesidad de vender ejemplares y hacer parecer la cotidianeidad como algo fuera de este mundo. Es aquí donde la posibilidad de alterar digitalmente una imagen se convierte en una herramienta de gran utilidad, que permite alcanzar imágenes nunca antes logradas en la fotografía análoga. Sin embargo aparece una cuestión ética de gran relevancia, ¿hasta qué punto se puede hablar de “arreglar” una imagen para que exprese todo su potencial, y cuando se habla de engaño y manipulación de la información?

3.2. La manipulación de la imagen.

Como se vio anteriormente las posibilidades de manipulación de la imagen de prensa son bastantes, sin ni siquiera incurrir en los grandes retoques que se hacen posibles a través de sofisticados programas de computador, a partir del entendimiento de la connotación de la imagen, es posible llevarla a decir lo que sea necesario, sin alterar necesariamente lo que se está viendo de manera denotada, ya que cualquier cambio drástico de la realidad sería fácilmente detectado y el mito de la mentira de la fotografía sería aplicado a la imagen de prensa.

Con la nueva tecnología digital no viene solo una crisis de identidad, sino también una serie de ventajas técnicas que facilitan la labor del reportero gráfico, y a la vez convierten el oficio en una labor de masas. Hoy en día todos y cualquiera pueden capturar fotografías de relativa calidad en casi cualquier evento a partir de la tecnología portátil como en celulares y otros.

Con la aparición de las nuevas tecnologías, se dio una apertura hacia la posibilidad de obtener imágenes de una manera inmediata y sin la necesidad de contar con experiencia previa en la manipulación de la maquinaria utilizada para obtener dichas imágenes. Al abrirse los mercados de la tecnología digital, se ofrece a todo el público la posibilidad de obtener instrumentos que permitan obtener y manipular las imágenes; de la misma manera se abre la posibilidad de, no teniendo un previo conocimiento técnico sobre fotografía o estructura de la imagen, manipular y trabajar sobre la imagen digital sin mayor dificultad.

Volviendo de nuevo al caso de las imágenes referentes al tema del secuestro y la liberación de la ex candidata presidencial Ingrid Betancourt, el ejemplo de las primeras imágenes capturadas de los helicópteros en los cuales se desplazaban hacia la base militar en Tolemaida los quince secuestrados, fueron logradas gracias a la tecnología celular, e inmediatamente transmitidas por varias cadenas de televisión tanto nacionales como internacionales, sin importar los innumerables defectos que presentara el formato.

Actualmente se cuenta con aparatos tecnológicos multifuncionales como lo son celulares, reproductores mp3 y otros, que también presentan la posibilidad de obtener aplicaciones como dispositivos fotográficos incluidos en el sistema que no necesitan de gran conocimiento técnico, y hacen que la captura fotográfica se encuentre a un clic de distancia.

“Sin duda, los procedimientos de creación de imágenes por ordenador están reemplazando o complementando rápidamente a las imágenes tradicionales realizadas con cámara fija en numerosas situaciones comerciales, especialmente en publicidad y fotoperiodismo.” (Batchen, 2004 pp. 210).

Todos estos dispositivos se encuentran hoy en día en el mercado a bajos precios, que buscan apelar a toda clase de público, tanto adulto como joven y niños, y darles acceso a estas tecnologías, mientras les enseñan el manejo de las imágenes más completas y crean la necesidad de sus productos.

Con todas estas posibilidades de obtención de imágenes, se alcanza un mayor cubrimiento en relación de tiempo, espacio e incluso de instantaneidad, sin la necesidad de moverse del lugar en donde se encuentre el sujeto, a causa de la posibilidad de transferencia de archivos por el medio de los avances que dejan a la mano posibilidad de transferir la información en tiempo real.

“Una de las secuelas de esta “puesta al día” en el ámbito doméstico, es el retroceso en la calidad de imagen que habíamos alcanzado con los procedimientos químicos, no porque los medios digitales sean incapaces de obtenerla, sino por el mal uso que de ellos se hace hasta el momento. Es bastante común observar imágenes digitales pixelizadas, alteración del color e incluso deformaciones en las proporciones de la imagen.” (Moreno-baquerizo. 2004. Pp. 2)

Al tener acceso a todas las posibilidades de obtención de información, se pierde una buena parte de la calidad gráfica ya que, como se mencionó anteriormente, la tecnología se pone a la mano de cualquier usuario que, bien sea por ignorancia o por falta de necesidad de un producto de calidad, publica imágenes de baja calidad que, al buscar sustentar hechos informativos en la prensa o en medios de comunicación, pueden ofrecer poca coherencia y graves errores factuales.

Ante el sacrificio de la calidad de la imagen, como es el caso del aterrizaje del helicóptero en San José de Guaviare, en pos de obtener primicias de noticias inesperadas que ocurren en lugares o momentos en los que no es posible contar con un equipo adecuado para la captura de las mismas, el retoque se hace un elemento imprescindible para estas imágenes que, de otra forma pueden llegar a ser ininteligibles al público.

Es claro que en las imágenes de baja calidad el editor de un periódico puede buscar “arreglar” de alguna manera una imagen para que transmita de manera certera el contenido que se espera de ella, simplemente a través de cambios como lo son la corrección de color, de brillo, contraste y saturación, que no modifican esencialmente lo retratado en la imagen sino permiten a esta mostrar todo su potencial expresivo de la mejor forma posible.

Todos estos problemas llevan a la aparición de información visual que, cada vez más, tiene el potencial de perder validez en el ámbito objetivo e informativo ya que, por su posible falta de calidad o pixelación, fidelidad y posibilidades de alteración, se pueden presentar cada vez más defectuosas y erradas, desacreditándose y sumándose a la crisis de identidad en la que se encuentra la imagen, gracias al encuentro y fractura de los mitos de la mirada.

Estas imágenes sean de cualquier calidad, tienen la posibilidad también de viajar por el mundo a través ciberespacio y de esta forma se puede acceder a las ellas no solo en tiempo real, en el momento en que sucede el hecho, sino también prácticamente en cualquier lugar en el que se encuentre. *“Debido a las economías implicadas, probablemente no pasará mucho tiempo antes de que prácticamente todas las fotografías basadas en plata sean sustituidas por procesos controlados por ordenador. Después de todo ya sea mediante la exploración y manipulación de bits de imágenes existentes en forma de datos o mediante la fabricación de representaciones sencillas en la pantalla (o ambas cosas), los usuarios de ordenadores ya pueden producir imágenes impresas indistinguibles en aspecto y calidad de las fotografías tradicionales.”* (Batchen, 2004. pp. 210)

Páginas como google.com, blogs, revistas interactivas y hasta servicios de noticias por celular permiten la posibilidad de publicar imágenes y, al mismo tiempo, obtener y manipular las fotografías que, sin ser de carácter profesional, se utilizan con el fin de sustentar una noticia o un hecho, en publicaciones de poco prestigio. Estas imágenes viajan

a la velocidad necesaria para que todas las personas puedan acceder a ellas y enterarse de cualquier posible novedad en cualquier momento y lugar del mundo.

Aquí el gran problema al que se llega es el de no saber si la información que se obtiene por estos medios es verídica o no, a causa de la gran cantidad de información de dudosa procedencia que opaca cualquier posible imagen de calidad y desempeño que se encuentre en estos medios o algunos similares.

Según se menciona anteriormente, hoy en día la información visual es fácilmente accesible y navegable, en medios de toda índole. A causa de esto, la fotografía se enfrenta a un problema serio, la carencia de fuentes legítimas, la necesidad de exclusivas en lo que a imagen se refiere, ya que la imagen capturada de manera espontánea ya no es posibilidad única para el fotógrafo.

En el caso de la fotografía digital, ocurre que un hecho de la cotidianidad y la experiencia empírica cotidiana se encuentran de frente con el mito, reforzándolo y sustentándolo. El mito de la mentira en la imagen digital se ve sustentado en la realidad efectiva en la cual es cuestión del día a día encontrar imágenes que, por fallas en el aspecto de la calidad, se convierten en graves errores o mentiras.

“Las consecuencias de la nueva concepción de ningún modo se confinan al ámbito de las ciencias. Dada la creciente circulación de información, un público cada vez más interesado, es aleccionado en los particulares de los nuevos conceptos teóricos a través de los nuevos descubrimientos. Por supuesto en una difusión tan extensiva como caótica. De este modo, toda representación que se pueda hacer de la realidad se convierte en no más que simulacro; y la historia del conocimiento, se convierte en la historia de los distintos simulacros elaborados en distintas épocas” (Vélez. 2004)

De esta manera, el creciente caos informático e informativo afecta seriamente los principales parámetros mediante los cuales la imagen es evaluada juzgada y finalmente definida. Se habló en un primer momento de tantas miradas como contextos, mas esta globalización de la información, tanto visual como escrita y auditiva, esta poco a poco

creando un contexto único, estático y universal, una sola mirada y por tanto una sola fotografía, inmóvil y carente de aquello que desde un comienzo la definió.

3.3. La cuestión de la credibilidad

Habiendo explorado ya los mitos en la fotografía análoga y la ruptura de los mismos en la fotografía digital, y realizado una aplicación a un caso específico de la realidad colombiana como lo es el secuestro, cautiverio, y liberación de Ingrid Betancourt, la fotografía sigue siendo la mejor forma de demostrar la realidad de un hecho, a falta de un método completamente libre de sospechas, de la misma manera que no se puede negar que una noticia acompañada de una imagen tiene en todo momento mayor impacto, así sea identificado inmediatamente el truco de la imagen fotográfica. *“No creo yo que la belleza y la veracidad sean incompatibles. Pero es verdad que la gente identifica la belleza con el fotograma y el fotograma, inevitablemente, con la ficción.”* (Espada 2004.)

Con la aparición de la fotografía digital, el carácter de veracidad ligado a la fotografía periodística cambia al tenerse la posibilidad de manipular la información y llevar a publicación la información que se quiera. Esto no significa que el público que recibe finalmente el producto de la imagen en un artículo de prensa no la vea como un sustento de la información que está recibiendo, puesto que la imagen no ha dejado de ser, en algún sentido, una representación de lo que está ocurriendo. En cambio se busca que, a pesar de las amplias posibilidades, cualquier arreglo manipulación de la imagen pase desapercibida y carezca de la notoriedad que pueda llegar a poner en peligro su carácter de sustento verídico, lo cual además pondría bajo la lupa toda imagen publicada sea o no manipulada.

Actualmente las posibilidades de manipulación de la imagen necesitan de la credibilidad histórica que han tenido los medios impresos, de no ser por la creencia en la objetividad y el eso ha sido que tienen tanto la prensa como la fotografía análoga, esto es caramente la principal intención de los medios, presentar información verídica, creíble y real sustentada en una ética periodística que el público bien conoce. *“Para que esta falsificación alcance toda su eficacia, hacen falta a la vez, por una parte, la creencia de que eso ha sido, fundada objetivamente por las características técnicas de la foto y, por la otra, la manipulación que altera lo que ha sido. Si estas dos posibilidades de la imagen analógica no existieran a la vez, la información, por ejemplo la televisiva, no podría manipularse masivamente y conservar intactos, al mismo tiempo, sus efectos de creencia inmediata,*

cualquiera que sea la gravedad de la crisis que atraviesan los medios en la actualidad.” (Stiegler. 1998 Pp. 186)

En el momento en que la imagen fotográfica falla como sustento de la información, no sólo falla la noticia, sino que también falla el medio que la publica a causa de la asociación del uno con la otra, de manera que la falta de credibilidad en la que se ve envuelta la imagen, trasciende al propio medio impreso. Es por esta razón que sigue siendo aún importante mantener las nociones de realidad, testimonio, objetividad y verdad en la fotografía de prensa, aún si esto implica mantener camuflada la intervención digital en la imagen, como se hacía en épocas de la fotografía análoga.

Hoy en día se tiene un nuevo concepto de la imagen fotográfica, fundado en el nuevo mito y las nuevas suposiciones que ha creado la mirada, a partir de la observación del funcionamiento técnico y las posibilidades de la fotografía digital; es normal que el público se acerque a la imagen con cierto escepticismo, esperando en todo momento algún grado de manipulación de la verdad por medio de la imagen. *“La gente ve una imagen y la juzga. La juzga, además, insisto, partiendo del principio de que cualquier foto embellece la realidad. Y sobre todo, aunque esté de moda ponerlo en duda, sabiendo perfectamente que una cosa es la fotografía y otra distinta lo real.”* (Espada 2004.) Sin embargo este escepticismo no implica una pérdida de credibilidad total en la imagen ya que el medio en sí mismo, la prensa, tiene un alto nivel de credibilidad que se extrapola fácilmente a su contenido visual, validándolo en todas y cada una de sus funciones.

Nadie dudó de la supervivencia de Ingrid Betancourt, de la crueldad de su cautiverio, y los efectos del mismo en su cuerpo y carácter, la imagen que dio vuelta al mundo fue un claro testimonio de una situación política compleja en un país lejano a muchos de sus espectadores y, aún así, logró capturar simpatías. No se ha perdido la credibilidad de la imagen, pero se debe entender que este es un peligro latente que amenaza día a día a la imagen periodística y que, de no ser tenido en cuenta puede implicar su caída.

CONCLUSIONES

Si bien se abre un amplio rango de posibilidades para los medios en cuanto al uso de la imagen fotográfica, también se acrecienta fuertemente la responsabilidad de estos en lo que a su manejo respecta; el lector no cree ya de manera ingenua en todas las imágenes que ve publicadas; este es un peligro latente para los medios impresos, si este factor no es tomado en cuenta, corren el riesgo de perder totalmente su credibilidad.

El lector de imágenes actual tiene una capacidad extraordinaria de detectar cualquier posible error en una imagen que ha sido manipulada, se ha desarrollado un ojo crítico que seguramente espera una excelente calidad de las imágenes que le son presentadas. Tal vez ahora el enemigo no es la representación subjetiva de una situación determinada, a partir de posibilidades de edición que, a la manera de ver de algunos, simplemente son procesos naturales equivalentes al revelado y la ampliación, sino tal vez el engaño y el uso estereotipado de imágenes que con el único afán de vender periódicos, llegan a niveles de calidad inferiores.

Es importante entender la fotografía, sea esta análoga o digital, como una representación verídica, que a pesar de las posibilidades de trucaje y manipulación no ha perdido su carácter de sustento de una realidad, no ha perdido tampoco su validez y vigencia ya que la prensa, medio que la soporta, avala su contenido bajo la ética periodística.

La creencia incondicional en los medios impresos por parte del público, no teniendo en cuenta la amplia gama de posibilidades de trucaje, alteración y demás formas de manipulación a la que se ve sometida la fotografía de prensa, pone a los medios en una posición ventajosa, en la cual podrían llegar a aprovecharse de la credulidad del lector y exponer contenidos no necesariamente apegados a la ética periodística.

La imagen fotográfica está compuesta de dos significados, uno denotado donde la representación objetiva tiene lugar, y uno connotado donde existe ya una subjetividad y posición del fotógrafo o creador de la imagen. Dentro de estas categorías siempre se ha tendido a crear una jerarquización de la primera sobre la segunda, sin tener en cuenta que

existe todo un rango de puntos medios en los cuales la imagen digital sobresale por su contenido emocional, sin dejar de ser una representación de la verdad, la única variación se encuentra en el nivel de arbitrariedad de la representación.

Se cree en la aparición de una nueva mirada de la fotografía, que parte de la nueva cultura audiovisual y que crece a medida que las tecnologías de imagen digital se desarrollan, una cultura que, en lo visual, está dispuesta a aceptar y crear nuevos paradigmas, y nuevas nociones acerca de lo que es y debe ser la representación.

En los orígenes de la imagen ésta aparecía como obra de un colectivo, sin autor específico y perteneciente a la humanidad. La fotografía análoga también prescindía de autor, según era entendida como una reproducción mecánica que no utilizaba de la interpretación humana. Ahora la imagen digital permite la apropiación de la representación, al público en general, cualquiera puede tomar una fotografía, desde su perspectiva única a través de la cual se inmortaliza su propia vivencia, desde un punto de vista propio.

La verdadera propuesta de este trabajo se centra en redefinir la imagen, a partir de una nueva mirada que la organice y establezca el nuevo lugar de la imagen fotográfica en la prensa teniendo en cuentas la totalidad de las posibilidades que ofrece la tecnología digital, y permitiéndole expresar sus mensajes sin estar sujeta a una necesidad icónica o indicial, y sin implicar necesariamente una objetividad total.

BIBLIOGRAFÍA

- ABREU, Carlos. (1998) **Lo precario en la fotografía de prensa**, en: *Revista Latina de Comunicación Social*, Número 6. La Laguna (Tenerife).
En la URL: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a/77carl.htm> 21 de Abril, 2007.
- ANDREWS, Philip.(2006) **500 trucos, sugerencias y técnicas : fotografía digital**. Tr. Silvia Guiu Navarro. Index Books. Barcelona.
- BARTHES, Roland. (1961) **El mensaje Fotográfico**. Obtenido del 25 de mayo, 2007. URL: <http://www.ucab.edu.ve/ucabnuevo/SVI/recursos/barthes.pdf>
- _____(1990) **La cámara lúcida : nota sobre la fotografía**. Tr. Joaquim Sala-Sanahuja. Paidós. Barcelona.
- BATCHEN, (2004) Geoffrey. **Arder en deseos. La concepción de la fotografía**. Gustavo Gili. Barcelona.
- BAZIN, Andre. (1966) **¿Qué es el cine?.** Rialp. Madrid.
- BRAMBILLA, Massimo. (1975) **Enciclopedia práctica de la fotografía**. AFHA. Barcelona.
- BRYSON, Norman. (1991) **Visión y pintura la lógica de la mirada**. Alianza. Madrid.
- DEBRAY, Règis. (1994) **Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada de occidente**. tr. Ramón Hervás. Paidós. Barcelona.
- ESPADA, Arcadí. (2004) **La necesidad de la imagen: entrevista con Susan Sontag**. En la revista *Letras Libres*. En la URL:

<http://www.letraslibres.com/index.php?art=9556>

- ESPARZA, Ramón. (2004) **La construcción del observador en la imagen fotográfica.** Trabajo presentado en el I Congreso de Teoría y Técnica de los medios audiovisuales: El análisis de la imagen fotográfica. Universidad Jaime I, Castellón. En la URL: <http://apolo.uji.es/analisisfotografico/analisis/PDFsCongreso/Ramon%20Esparza.pdf>
- FERNANDEZ, Carlos Arturo. (2004) **La imagen virtual y la historia del arte.** En *fotografía-Imagen* EAFIT. Medellín.
- FONTCUBERTA, Joan. (2004) **Revisar la historia de la fotografía.** En *fotografía-Imagen* EAFIT. Medellín.
- GALEANO, Carlos Alberto. (2004) **Fotografía y arte: los primeros años y un poco más.** En *fotografía-Imagen* EAFIT. Medellín.
- IRACHETA, Maité. (2003) **No basta con solo mirar.** En la revista *Letras Libres*. En la URL: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=8796>
- MARCOS MOLANO, María del Mar. (2004). **De la fotografía a la imagen fotográfica. Fotografía analógica. Fotografía digital.** Trabajo presentado en el I Congreso de Teoría y Técnica de los medios audiovisuales: El análisis de la imagen fotográfica. Universidad Jaime I, Castellón. En la URL: <http://apolo.uji.es/analisisfotografico/analisis/PDFsCongreso/Mar%20del%20Mar%20Marcos%20Molano.pdf>

- MESA, Juan Fernando. (2004) **La fotografía testimonial**. En *fotografía-Imagen* EAFIT. Medellín.
- MIRZOEFF, Nicholas. (2003) **An introduction to visual culture**. Routledge. London.
- MORENO-BAQUERIZO, Juan L. (2004) **La fotografía electrodomesticada**. Trabajo presentado en el I Congreso de Teoría y Técnica de los medios audiovisuales: El análisis de la imagen fotográfica. Universidad Jaime I, Castellón. En la URL:
<http://apolo.uji.es/analisisfotografico/analisis/PDFsCongreso/Juan%20L.%20Moreno-Baquerizo.pdf>
- MUNARIZ, Jaime. **La naturaleza desnuda de la fotografía**, en el número 2 de la revista *Universo fotográfico*, de la Universidad Complutense de Madrid. Abril de 2000. p.60.
- PERICOT, Jordi (2002) **Mostrar para decir: La imagen en contexto**. Universidad de Barcelona et al.: Barcelona et al.
- RESTREPO, Camilo. (2004) **La fotografía y la muerte**. En *fotografía-Imagen* EAFIT. Medellín.
- SILVA, Armando. (2004) **La familia en escena**. En *fotografía-Imagen* EAFIT. Medellín.
- STIEGLER, Bernard. (1998). **Ecografías de la televisión**. Eudeba. Buenos Aires.
- VELEZ, Gabriel Mario. (2001) **Fotografía y amor**. En *imagen- fotografía*. EAFIT. Medellín.

- _____ (2004) **La fotografía como herramienta del pensamiento mágico.** (*tesis de doctorado- Universidad Complutense de Madrid.*) En la URL: <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/bba/ucm-t27547.pdf>
- VILCHES, Lorenzo. (1992) **La lectura de la imagen; prensa, cine y television.** Paidós Comunicacion. 5ta Edicion. Barcelona.
- _____ (1987) **Teoría de la imagen periodística.** Paidós: Barcelona.
- ZUNZUNEGUI, Santos. (1998) **Pensar la imagen.** Ediciones Cátedra Madrid.

BIBLIOGRAFÍA DE IMÁGENES

- **Imagen 1:** En Julio de 2008 de la URL:
http://images.google.com.co/images?um=1&hl=en&lr=lang_es%7Clang_en&q=new+york+times+frontpage+september+12+2001&start=18&sa=N&ndsp=18
<http://www.september11news.com/WorldPapersUK.htm>
- **Imagen 2:** En Julio de 2008 de la URL:
<http://www.pbs.org/wnet/pharaohs/images/pic4.jpg>

<http://www.dipualba.es/archivo/estudios/peralesyelni%C3%B1o.jpg>
- **Imagen 3:** En Julio de 2008 de la URL:
<http://imagecache2.allposters.com/IMAGES/SHD/S1742.jpg>

- **Imagen 4:** En Julio de 2008 de la URL:
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/Le-galop-de-daisy.jpg>
- **Imagen 5:** En Julio de 2008 de la URL:
http://members.tripod.com/~echa_muni/3.jpg

<http://www.temakel.com/fotoghbairesfotografo.jpg>
- **Imagen 6:** En Julio de 2008 de la URL:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e5/Amelia_Earhart_1937_GPN-2002-000211.jpg/758px-Amelia_Earhart_1937_GPN-2002-000211.jpg

http://images.google.com.co/imgres?imgurl=http://bp3.blogger.com/_01Y0EeLhIK0/RnORoGAmJeI/AAAAAAAAADRU/v4m0BGTfsLU/s400/MarilynMonroeBestPics-SexySeries-Nude17.jpg&imgrefurl=http://huelvabloglibre.blogspot.com/2007/06/marilyn-monroe-la-esttica-de-los-kenedy.html&h=400&w=368&sz=31&hl=es&start=12&sig2=0R5zlQGekbhJM5fk20h2IA&um=1&tbnid=WEUNo3xmRtJuUM:&tbnh=124&tbnw=114&ei=tSJtSICzDZeIhQLc4uyTBA&prev=/images%3Fq%3Dmarilyn%2Bmonroe%26bv%3D2%26um%3D1%26hl%3Des%26sa%3DX
- **Imagen 7:** En Julio de 2008 de la URL:
http://www.geocities.com/monachus_tropicalis/tilacino_19363.jpg
<http://mazar.wordpress.com/2008/04/17/como-es-posible-que-este-en-peligro-de-extincion/>
<http://www.animalport.com/img/Snow-Leopard.jpg>
- **Imagen 8:** En Julio de 2008 de la URL:
http://www.flickr.com/photos/sad_boy/2497629119/sizes/l/

[http://www.fotos.org/galeria/data/522/3Leonardo-Da-Vinci-Mona-Lisa-La-Gioconda .jpg](http://www.fotos.org/galeria/data/522/3Leonardo-Da-Vinci-Mona-Lisa-La-Gioconda.jpg)

[http://www.youtube.com/v/nUDIoN- Hxs&hl=en&fs=1](http://www.youtube.com/v/nUDIoN-Hxs&hl=en&fs=1)

- **Imagen 9:** En Julio de 2008 de la URL:
<http://www.austlii.edu.au/au/journals/UNSWLRS/2007/63.3.jpg>
<http://www.arteespana.com/luismelendez.htm>
- **Imagen 10:** En Julio de 2008 de la URL:
<http://www.temakel.com/fotoghbairefotografo.jpg>
[http://bp3.blogger.com/ -
RECjKsv7M/Rlr5t3Eo_BI/AAAAAAAAACAs/7LyRIDAkLtY/s1600-
h/c%C3%A1mara+en+subasta.jpg](http://bp3.blogger.com/RECjKsv7M/Rlr5t3Eo_BI/AAAAAAAAACAs/7LyRIDAkLtY/s1600-h/c%C3%A1mara+en+subasta.jpg)
- **Imagen 11:** En Julio de 2008 de la URL:
<https://virtual.unisabana.edu.co/mod/resource/view.php?inpopup=true&id=25479>
- **Imagen 12:** En Julio de 2008 de la URL:
<https://virtual.unisabana.edu.co/mod/resource/view.php?inpopup=true&id=25479>
- **Imagen 13:** En Julio de 2008 de la URL:
http://static.zoomr.com/images/3912016_f7194c1199.jpg
- **Imagen 14:** En Julio de 2008 de la URL:
<http://www.cs.dartmouth.edu/farid/research/digitaltampering/>
- **Imagen 15:** En Julio de 2008 de la URL:
http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/posiciones/images/pos_benci01_06.jpg

- **Imagen 16:** En Julio de 2008 de la URL:
<http://www.cs.dartmouth.edu/farid/research/digitaltampering/>
- **Imagen 17:** En Julio de 2008 de la URL:
http://pspmmedia.ign.com/psp/image/article/874/874474/crisis-core-final-fantasy-vii-screens-20080515032416778_640w.jpg
- **Imagen 18:** En Julio de 2008 de la URL:
<http://www.cs.dartmouth.edu/farid/research/digitaltampering/>