

LA TERGIVERSACIÓN DEL CONCEPTO DE ÍNDEX EN LA FOTOGRAFÍA DIGITAL: AGENCIAS Y ALTERACIONES EN LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA

MISINTERPRETATION OF THE INDEXICAL CONCEPT IN DIGITAL PHOTOGRAPHY: AGENCIES AND ALTERATIONS IN CONTEMPORARY IMAGE

VÍCTOR MURILLO LIGORRED

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

ARTÍCULO RECIBIDO: 11-09-2017 | ARTÍCULO ACEPTADO: 14-05-2018

RESUMEN:

El presente texto aborda de manera clara la tergiversación del término de índice que define a toda fotografía, desde el mal uso que se hace de éste al identificar imágenes de apariencia fotográfica, como verdaderas fotografías. Este tipo de imágenes tecnológicas carecen de la relación de causalidad entre huella y objeto, por tanto, de la literalidad de toda fotografía, por lo que nunca pueden definirse como fotografías. Para ello, primeramente, el estudio trae al frente el análisis de la literalidad de la imagen con su referente en la era digital. En segundo lugar, aborda el tratamiento digital de imágenes fotográficas, así como las múltiples formas de producción de iconos de apariencia indicial que, sin embargo, prescinden de la misma. Y, en tercer lugar, define a estas nuevas imágenes en sus términos oportunos, forzando nuevas lecturas en el discurso sobre lo fotográfico y sobre lo tecnológico desde su propio cuestionamiento.

ABSTRACT:

This text analyses, in a clear manner, the misinterpretation of the concept of index that defines photography, stemming from the misuse of the term, where images with photographic appearance are defined as real photographs. This kind of technological images completely lack of any kind of causal connection

between the final footprint and the object, and therefore also lack of any photographic literalness; hence, they can never be defined as real photographs. To begin with, this study will analyze upfront the imagery literacy and its referent in the digital era. Secondly, the study covers digital photographic edition, as well as the diverse manners of producing iconic images with indexical appearance, but that present a complete lack of it. Thirdly, the study defines this new imagery with proper terms, bringing in new interpretations to the debate on photography and technology, stemming from a challenging point of view.

PALABRAS CLAVE:

Índex, fotografía, literalidad, impresión de realidad, tergiversación

KEYWORDS:

Index, photography, literality, reality impression, misinterpretation

Víctor Murillo Ligorred. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca. Doctor en Filosofía por la Universidad de Zaragoza. Título de la Tesis, *Filosofías de la imagen: relaciones entre fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter*. Nota: Sobresaliente *Cum Laude*. Profesor Asociado del Área de Didáctica de la Expresión Plástica, de la Universidad de Zaragoza. Artista plástico.

1. Introducción: el estatuto indicial de la imagen fotográfica en la era de la foto digital

Desde sus inicios, la fotografía ha sustentado sus formas de aparecer en una relación de causalidad, comprendida ésta, entre la superficie fotosensible y el referente al que corresponde e imita punto por punto. Esta causalidad, en tanto que índice, es condición indispensable para la consideración de la imagen técnica como fotografía. Dicha circunstancia inalterable, en tanto que literalidad, corresponde a la relación memorística entre la imagen y su referente (Brea, 2010). La aparición de nuevos medios de producción de imágenes de apariencia fotográfica, han hecho que reflexionemos nuevamente a partir de esta máxima, con el objetivo de centrar el discurso en los términos oportunos, a partir de los cuales la fotografía se distingue de cualquier otro tipo de imágenes, por muy verosímiles con ésta que parezcan. De hecho, las imágenes de apariencia fotográfica que no pueden considerarse como fotografías, están constituidas en la procesualidad del denominado *software* de tratamiento y creación de imágenes; las cuales sin embargo, no están fundadas en una realidad empírica como exige toda fotografía. Es decir, se presentan como auténticas imágenes fotográficas, con la particularidad de prescindir absolutamente de la máxima de literalidad, certificación y atestiguamiento que posee toda fotografía en un sentido amplio de definición. Por ello, debemos señalar al índice fotográfico como elemento distintivo de éstas, frente a otras imágenes de apariencia igualmente fotográfica que, sin embargo, no presentan la relación memorística entre imagen y objeto; circunstancia que las sitúa fuera de su definición como fotografías. En el mal uso del signo indíxico está la clave

para el discernimiento y clasificación de imágenes fotográficas, o en imágenes que presentan nuevas realidades que, sin embargo, y como decimos, no pueden considerarse fotografías, por muy verosímiles con estas que parezcan.

Así, la condición indicial de la fotografía, como huella lumínica de la realidad, estriba en el denominado “noema de la fotografía” barthesiano. De este modo, la fotografía no puede escapar del lenguaje deíctico de su referente, de lo que estuvo y que constituye el orden fundador del acto fotográfico, puesto que toda fotografía “puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo tendenciosa por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia [...] toda fotografía es un certificado de presencia” (Barthes, 2007: 151). En este sentido, Peirce también señala al respecto:

Una fotografía es un índice, pues tuvo que haber existido entre la placa y el objeto, necesariamente, una contigüidad espacio-temporal. Así, los “Objetos Inmediatos” son la sustancia del Índice de la cosa contenida en el signo a través de aquél: es el puro “significante” en su sustancia dotada de una forma diferencial respecto de otras formas posibles. (Peirce, 1987: 13-14)

Esta condición hace que la imagen fotográfica sea única. Se trata de un índice, de una cosa o hecho real el cual es signo de su objeto, y está conectado con éste, desde una evidencia en la que la apariencia corresponde, punto por punto, a la realidad. Desde esta perspectiva, la fotografía, como objeto visual, se transforma en signo indicial obligatoriamente, pasando por el signo simbólico e icónico en un recorrido a través de la tríada peirceana, según se manifieste en la situación comunicativa (pragmática) como señala Farías de Estany (2003: 103).

Una vez establecida esta particularidad, el signo indicial propuesto por Peirce caracterizado en el acto fotográfico, no excluye los otros dos tipos de signos. El signo fotográfico continúa Dubois (2008: 50), por su modo constitutivo en tanto que huella luminosa, pertenece de lleno a la categoría del índice, por su condición de signos por conexión física, e incluso, si los efectos de la imagen foto terminan siendo del orden de la semejanza icónica, o incluso, perteneciendo a la categoría de símbolo (Dubois, 2008: 43). Por ello, en el signo indicial se presentan los principios de singularidad, atestiguamiento y designación (Farías de Estany, 2007: 100). Así, la singularidad remite a esa huella física, a esa marca indicial única que tiene un solo referente. La consecuencia de este estado de hecho es que la imagen indicial jamás remite sino a un solo referente determinado: precisamente el que la causó, del que ella es resultado físico y químico (Dubois, 2008: 50). Además, el principio de atestiguamiento explica que por la naturaleza misma de la fotografía ésta es testimonio, certificación y ratificación de la existencia del objeto de procedencia. Es la evidencia misma de lo que allí existió, en términos espaciales. La certificación de la existencia se torna ante nuestros ojos, para teatralizar el misterio de ese tiempo que, ya, no transcurre.

Se diría que toda la energía que brota de interrumpir el curso del tiempo –de “extraer” una “escena” de él y ponerla a ocurrir infinitamente repetida en un lugar esquivo a su acecho- es derivada en una *intensión espacializadora*, que pareciera horizontalizar la potencia de existencia de aquello que ha sido suspendido de ella. [...] Haga en cierto modo presencia. Esa presencia [...] por la que la imagen se carga de fantasma. (Brea, 2010: 19)

Finalmente, el principio de designación establece en la imagen, aquello que nos llama la atención, es decir, el *punctum* barthesiano como acento de alguna particularidad concreta (Farías

de Estany, 2007: 100). En este mismo sentido, Peirce señala que todo lo que llama la atención es un índice, y en este caso, el índice fotográfico es la potencia designadora, vacía de contenido, que no afirma nada, solo dice “Allí” (Andacht, 2006: 20).

La fotografía digital, al igual que la analógica, posee el carácter de índice icónico propio de cualquier fotografía, a pesar de que en este caso, el digital, el registro de los caracteres del ajuste luminoso, provocado por el motivo fotográfico en el entorno del referente, no sea sobre la película fotosensible, sino en el sensor digital foto sensitivo. El registro, en el caso digital, es completamente diferente al analógico, aunque el hecho de las propiedades registradas en base a la erosión lumínica generada es la misma que certifica la analógica. En este sentido, el tiempo de la imagen, en efecto es un tiempo estático, único; bien sea en la imagen fotográfica analógica, o digital (Brea, 2010).

Por tanto, si atendemos a esta condición indicial, la fotografía digital actúa bajo el mismo dispositivo de conexión física descrito por Peirce en la relación de referente e imagen resultante. Es del todo indiferente que, la imagen resultante esté impresa o se visualice en una pantalla, el resultado en ambos casos produce signos indiciales. En consecuencia, la fotografía digital debe analizarse en los mismos términos que la fotografía analógica, tal como señala Carrillo Canán:

La fotografía digital es fotografía porque tiene exactamente la misma característica esencial de ser un ícono indíxico, solamente que en este caso, el ícono es el resultado de un proceso digital mientras que el caso de la fotografía tradicional el ícono es resultado de un proceso químico. (Carrillo Canán, 2010: 2)

2. Alteraciones, verosimilitud e imágenes digitales. Tergiversaciones, refuerzos y sustracciones en el índex de la imagen digital

En el caso de la fotografía digital, debemos considerar la posibilidad de una leve transformación de la imagen en cuanto a cromatismos, desde la digitalidad de su propio medio. Estas leves transformaciones se centran en modificaciones de las tonalidades, usando unos filtros en tonos sepias, o en otras gamas, acentuando algunos colores, así como transformando su cromatismo inicial en una imagen de blanco y negro, sin que por ello se altere o perturbe la huella primigenia. En estos dos acontecimientos señalados, la imagen fotográfica no pierde su estatus de índice, sino que, únicamente se reordenan esos matices de color, al igual que puede hacerse con el revelado de las fotografías analógicas. Los filtros del programa digital, en este caso, son el análogon de la imagen tradicional, hacen la función de lente, matizando aquellas características del registro, del índice, a pesar de no ser lentes en el sentido estricto del término, actúan como tales. La imagen fotográfica no se desprende de su esencia indéxica por este tipo de intervenciones digitales. El registro lumínico o de huella luminosa, de certificación de lo estuvo allí, sigue estando presente sin ser éste modificado. Por tanto, la imagen transformada sigue perteneciendo al índice fotográfico. Asimismo, en este tipo de intervenciones, no hay una sustracción del concepto de índice, sino un refuerzo del mismo a través de esas livianas modificaciones que en ningún caso son significativas en la huella del objeto que guarda memoria. Un buen ejemplo de esta práctica se muestra en la obra de Pedro Meyer, donde utiliza la fotografía para expandir los horizontes de la misma, a través de la digitalidad del medio. El objetivo de su trabajo se encuadra en la realización de fotografías que posteriormente retoca

para enfatizar ciertos detalles de esos índices. En palabras del propio artista: “la experiencia en una representación fotográfica tradicional ha estado limitada (...) a los elementos que la lente puede captar. Ahora puedo añadir, a las sales de plata, mi propia memoria” (Meyer, 1995: 108). Esta memoria son las posibilidades de retoque digital que ofrecen estas imágenes frente a la limitación de las tradicionales.



Figura 1. Matthew Barney. *Cremaster 5*. 1997. Guggenheim Museum.

Frente al ejemplo anterior, otra práctica fotográfica que juega con el concepto de índice y que enfatiza su relación con la imagen foto desde la teatralidad de sus escenarios es Matthew Barney. En su obra, concretamente en la quinta entrega de la serie *Cremaster*, enfatiza una estética neo-barroca, donde la escenificación y la teatralidad de las estancias y situaciones embarcan al espectador en

el mundo de los sueños. La relación de lo humano y lo posthumano se encuadran en un enfoque de ciencia ficción, estética cíborg y poéticas postgenéricas, habitada por híbridos o cíborgs, en el que se diluyen las fronteras entre lo orgánico y lo mecánico, entre las identidades sexuales, lo material y lo inmaterial. Lo interesante para este estudio es que dicha teatralidad sí responde a unos registros indiciales. Sí son fotografías en el amplio sentido del término. Barney no produce imágenes tecnológicas, sino que recrea unas situaciones imposibles en el plató que son filmadas o fotografiadas para su trabajo en base a esa legalidad física del índice. Es decir, las imágenes son verdaderos signos indiciales en tanto que muestran la literalidad de su referente, trasladan punto por punto esa realidad. Denotan ese certificado de presencia, el *esto ha sido* fotográfico.

La relación con el índice sigue respondiendo al formalismo de la imagen foto, por el cual, dichas instantáneas funcionan como archivos documentales de la acción que se realiza. Barney trabaja desde la imagen digital, pero su trabajo no elimina la inmediatez de la foto, ni su propia legalidad en tanto que índice. El trampantojo es la propia situación determinada delante de la cámara, la teatralidad, el pastiche, el disfraz y el fetichismo que impregna la acción. Las fotografías mantienen toda su estructura de certificación, conexión física, designación y singularidad igual que toda fotografía.

Así mismo, dentro de esta estética teatral, donde las relaciones entre lo humano, lo divino, lo real y lo verosímil interactúan entre sí, destacamos la obra de David Nebreda. El discurso engendrado por Lliopoulos enfatiza la demacración de Nebreda y el estado extremo de su cuerpo a la hora de las representaciones. Ese estado de crisis permite a Nebreda unas representaciones que dialogan en el infierno de lo bello, la fealdad, el asco y la repulsa.

Lo interesante es la propia naturaleza indéxica de las imágenes y del cuerpo humano. Las huellas del maltrato humano, del dolor, y la humillación con orgullo mostrada en la figura del artista, refuerzan la prueba de la extrema delgadez como señala López Borrego (2005: 44). En ello, la degeneración del cuerpo o las heridas y laceraciones infringidas sobre sí mismo, son las que denotan los indicios de conexión física con los objetos o situaciones que le han provocado ese lamentable estado. Es decir, las heridas o el demacrado estado de su cuerpo son la huella o rastro del objeto que le produjo los cortes o la anorexia activa sobre él.

Jaime Repollés escribe en torno al carácter indicial de estas representaciones: “La *haecceidad* es la demostración física y sensible de lo que está ahí, el índice carnal de la substancia que desnudó, tanto más que la luz divina, la vanidad de los espléndidos desnudos paganos” (López Borrego, 2005: 44). El índice, desde esta descripción, responde a una doble dimensión; primeramente, en el cuerpo del modelo donde se muestra la decrepitud de su existencia, prolongada en el tiempo bajo extremas circunstancias; y, en segundo lugar, en la certificación del *esto ha sido* de toda fotografía. Las imágenes trasladan punto por punto la instantaneidad de su referente, funcionan como las trazas de una existencia vital. La obra de Nebreda dialoga con el carácter indéxico de la fotografía y a su vez, con la demacración del cuerpo, a través de esas conexiones físicas con los objetos que las produjeron.

Sin embargo, frente a este tipo de imágenes anteriores, donde su relación con el índice es constatable y existen otras interpretaciones a partir del término, se encuentran las imágenes que conllevan transformaciones fuertes en el procesamiento digital y que excluyen al propio concepto. En este caso, la imagen resultante de esta sintetización no corresponde a ninguna

contigüidad física, como en el caso anterior, y por tanto, el resultado de dicha imagen es en sí mismo un ícono, pero no pertenece ya a la categoría de los índices.

Un antecedente interesante para la comprensión de esta teoría lo situamos en la creación de *collages* y *assamblages*. En esta práctica artística, se combinan diferentes retazos de distintas imágenes fotográficas en un solo montaje, su recomposición funciona como una obra autónoma, como una nueva realidad, con la particularidad, en algunos casos, de tener una apariencia fotográfica que, sin embargo, nada tiene que ver ya con la autenticidad de los índices. Es decir, la imagen resultante de esa combinación de distintas realidades, no se corresponde a ninguna realidad empírica exclusiva, como sucede con una sola imagen fotográfica. De hecho, el truco ha sido, desde sus inicios, una potente herramienta del poder para alterar la certificación y literalidad de las propias fotografías.

Desde comienzos del siglo XX, la manipulación de documentos gráficos no respondía a fines artísticos en su inicio, sino que, por el contrario, respondía a fines políticos, que han constituido toda una genealogía hasta nuestros días. El resultado de este procedimiento es una imagen falseada, donde la documentalidad de la imagen se diluye en la trampa y ésta se apodera de lo que allí sucedió. Estas manipulaciones no representan la literalidad del momento. No son en ningún caso, la huella del *esto ha sido*. Se trata de una tergiversación de la huella, una manipulación falsaria del documento primigenio, en la que se somete a la realidad, y por tanto, la propia naturaleza de certificación, atestiguamiento y designación de la fotografía.

A este respecto, cabe señalar el caso de la famosa imagen en la que aparecen Lenin y Trotsky.¹ A partir de ella, mediante escalpelo y aerógrafo se eliminó la figura de Trotsky, y posteriormente, se utilizó esta nueva imagen falseada para la propaganda política de Stalin. La imagen obtenida a partir de la intervención no es un índice, sino una imagen de apariencia fotográfica que destruye la legalidad física de la misma.

Si continuamos un paso más en el tipo de manipulaciones actuales en torno a las fotografías digitales, o la creación de nuevas imágenes digitales de apariencia fotográfica, nos encontramos con el caso de las fotografías sintetizadas. Estas imágenes son producidas en alto grado, pero, como decimos, conservan la apariencia de imagen foto, aunque, al mismo tiempo, nada tiene que ver con ellas. Únicamente conservan esa verosimilitud con las fotografías, no siendo en ningún caso realidades empíricas, por tanto, alejadas de los índices. La nueva imagen técnica creada con *software* digital se sitúa dentro de la procesual, compuesta digitalmente o sintetizada, y en ello, en su procesualidad, se

¹ Esta imagen pertenece a la construcción de un momento histórico destacable del primer cuarto de siglo XX. Hay multitud de imágenes trucadas, como las que mandó falsear Hitler o el propio Franco. Como se puede apreciar en este tipo de discurso, el trucaje va ligado a la idea de poder. Una vez apartado Lenin de la política por una apoplejía, y por tanto discapacidad, la situación es aprovechada por Zinóviev, Kámenev y Stalin para acusar a Trotsky de varias violaciones hacia la disciplina del partido. Destituido como comisario de guerra, apartado de la dirección del partido, e incluso, expulsado del mismo, no tardan en deportar a Trotsky a Kazajistán, hasta que finalmente lograron expulsarlo de la URSS en el año 1929.

Una vez Trotsky no suponía un obstáculo para Stalin, el régimen implantado por éste comienza también a eliminar vínculos con la figura de Lenin, llegando incluso a manipular las fotografías. Las imágenes eran trucadas eliminando a Trotsky de ellas y dejando a Lenin como máximo y único exponente de la revolución.

desvincula absolutamente de la inmediatez y la literalidad del índice fotográfico (Carrillo Canán, 2010: 50). Sigue perteneciendo a la clasificación de los signos en tanto que ícono, pero en ningún caso pueden ser consideradas fotografías. En este sentido, la imagen digital fija no indíxica (la creada a partir de distintas fotografías, o a partir de *software*), se asemeja a la representación pictórica, puesto que las dos pertenecen al mundo de la ilusión. Están separadas por un *hiatus* del mundo de la realidad empírica como apunta Carrillo Canán (2010: 7). La diferencia ontológica entre estos dos tipos de representación digital, la indíxica y la icónica, estriba por tanto en términos estéticos.

De un lado, la imagen tecnológica, en tanto que imagen indíxica, entra en los territorios de la estética del extrañamiento, conservando su literalidad (Carrillo Canán, 2010: 7), mientras que, la imagen tecnológica icónica y a su vez no indíxica, estéticamente pertenece al mundo de la ilusión plástica, igual que la pintura figurativa. Esta misma cualidad formal, le imprime una gran intensidad distintiva, designada como impresión de realidad en el sentido de Metz (1991: 16), donde el resultado parece una fotografía, a pesar de no serlo, y confundir al espectador en la relación que se establece entre lo real y lo verosímil.

La serie titulada *Fauna Secreta*, de Joan Fontcuberta y Pere Formiguera del año 2010², responde a los mismos códigos de no pertenencia a los iconos indiciales. Fontcuberta y Formiguera han

² *Fauna Secreta* es un proyecto que responde a una serie de imágenes tratadas con software que no corresponden a una realidad empírica. Son imágenes trucadas, que remiten a una fantasía imaginativa fundada directamente en el mundo de los sueños. Muchas de estas imágenes recuerdan a los viejos bestiarios medievales donde, la imaginación del dibujante daba rienda suelta a la pluma y al pincel.

creado todo un imaginario cercano a los bestiarios medievales, los cuales han sido presentados en una suerte de imágenes de apariencia fotográfica desde la intencionalidad no corresponder a los índices pero sí de presentar su apariencia. Estéticamente pertenecen al mundo del plasticismo y la ilusión, del mismo modo que es creado el engaño visual por la pintura (Benjamin, 2008: 33). La particularidad con la anterior está en que, la imagen en este caso, no es manual, sino tecnológica y con una apariencia fotográfica.



Figura 2. Joan Fontcuberta y Pere Formiguera. Fauna. 2011. MACBA.

Estas imágenes funcionan en una suerte de trampantojo, pero no atesoran la literalidad de la imagen fotográfica, a lo que Coleman escribe al respecto: “Los aspectos mecánicos, no manuales, del proceso se unen a la verosimilitud de la representación para crear la ilusión de la transparencia del medio. O como señala Ivins, en su falta de “Sintaxis” (Coleman, 2004: 132). El engaño habita ahí, en la falta de sintaxis que ofrece la imagen a través de la ilusión creada por la transparencia del medio. Eso nos produce esa sensación de seguridad, de saber que la imagen que se nos presenta parece verdadera. Las imágenes tecnológicas aprovechan la ventaja del resultado de la imagen técnica, prescindiendo únicamente, del signo indicial. Por eso, las imágenes de este tipo nos resultan tan familiares y fiables, por mucho que nuestra experiencia demuestre la imposibilidad de las mismas (García Varas, 2012: 719).

3. Conclusiones: de la realidad empírica a la impresión de realidad de las nuevas formas de producción de imágenes

La imagen fotográfica se asienta, desde su inicio, en sus máximas de certificación, atestiguamiento y designación como hemos señalado. Esta singularidad de la imagen hace que su condición de literalidad sea irremplazable. Por ello, y, sin embargo, a pesar de los distintos esfuerzos de los virtuosismos en la creación de nuevas imágenes de apariencia fotográfica, estas imágenes nunca pueden alcanzar tal estatuto ontológico, puesto que su falta de existencia singular empírica, de conexión física con su referente, son imprescindibles para considerarlas como fotografías, en tanto que índice. La tergiversación de dicho concepto, en la sustracción y mal uso que se hace del mismo, hacen que reflexionemos sobre esta

situación y afrontemos la problemática en la denominación de esas imágenes de apariencia fotográfica que, sin embargo, carecen de la legalidad oportuna para considerarlas como tales. Su falta de indicialidad, las sitúa como hemos visto en los signos icónicos, alejados de los índex, por tanto, debemos señalarlas como impresiones de realidad como escribe también Dubois (2000). Su apariencia en términos fotográficos, aunque prescindiendo del índex, las deja en la denominación de impresiones de realidad. Estas nuevas imágenes de apariencia visual fotográfica tienen su origen generalmente en impresiones captadas de la realidad, transformadas luego a partir de las posibilidades de la imagen digital en nuevas realidades, que terminan por desmaterializar absolutamente la imagen/objeto (Dubois, 2000).

Su verosimilitud y apariencia hace que las confundamos con auténticas fotografías, pero, su génesis y configuración es radicalmente distinta a ellas. Estas últimas como decimos, debemos identificarlas como impresiones de realidad, pero siempre desde el lado opuesto al de la realidad empírica. No pueden considerarse por tanto índex, sino impresiones de realidad.

Los diálogos entre fotografía e impresiones de realidad conviven en un mismo espacio en la actualidad, tanto en las prácticas artísticas contemporáneas como en la publicidad. Brea señala en este mismo sentido, “en realidad es una lógica instantánea que se resuelve en un solo acto psíquico -*en un solo golpe de vista*- . Lo que en su complejidad se viene a instituir es el carácter objetivo y profundamente intelectual” (Brea, 2010: 24).

Estas imágenes, de gran verosimilitud con la fotografía, tergiversan el concepto de índex en la medida en que lo desplazan y prescinden de él, para ocupar su lugar mediante el virtuosismo de la informática que engaña al ojo. Esta conversión de lo fotográfico

en tecnológico se muestra, de forma directa, en la propia imagen y, de esta manera, toda la cualidad formal de ese ícono está referida a dicha transformación: presenta una impresión de realidad sintetizada con la particularidad de parecer una fotografía concreta.

Todas estas estrategias de refuerzo y mal uso del término de índice, bien sea a través de imágenes fotográficas o de impresiones de realidad, llevan consigo y exigen una reflexión sobre nuestras formas de mirar y, fundamentalmente, sobre la naturaleza de las imágenes, bien sea de un lado las fotográficas, o de otro, las impresiones de realidad. Son imágenes que suscitan, por tanto, forzar nuevas perspectivas en el discurso sobre lo fotográfico y sobre lo tecnológico, con sus particulares maneras de presentar sus objetos, para, en definitiva, desarrollar una crítica actualizada desde el interés de los nuevos medios digitales.

4. Referencias

- Andacht, Fernando (2006). “*Signos de Identidad, Alteridad y Cambio: la representación de lo real y de lo imaginario en la cultura contemporánea*”. Maracaibo: Universidad del Zulia.
- Barthes, Roland (2007). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona. Paidós.
- Benjamin, Walter (2008). “Pequeña historia de la fotografía”. Coord. Muñoz Millánez, J. *Sobre la Fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- Brea, José Luis (2010). *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal.
- Carrillo Canán, Alberto y Gómez Mendoza, M. L. (2010). “La estética fotográfica en el paso a la digitalización. Segunda

- parte. La ontología y la estética de la imagen tecnológica fija”. *A Parte Rei. Revista de Filosofía*. N° 72. pp. 5-17.
- Coleman, Alan Douglas (2004). “El método dirigido. Notas para una definición”. Coord. Ribalta J. *Efecto Real*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Dubois, Philippe (2000). “Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general”. Coord. Dubois, Philippe, *Video, cine, Godard*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Dubois, Philippe (2008). *El acto fotográfico*. Buenos Aires: La marca editorial.
- García de Molero, Írida y Farías de Estany, José. (2007). “La especificidad semiótica del texto fotográfico”. *Revista Opción*, V. 23, n°54, pp. 100-113.
- García Varas, Ana (2012). “Imágenes, cuerpos y tecnología: dos versiones del giro icónico”. *Thémata. Revista de Filosofía*, nº 46 Segundo semestre, pp. 719-720.
- Metz, Christian (1991). *Film Language. A Semiotics of the Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Meyer, Pedro (1995). *Verdades y Ficciones: un viaje de la fotografía documental a la digital*. México: Casa de las imágenes.
- López Borrego, Rafael (2005). “David Nebreda”. Coord. López Borrego, Rafael. *Catálogo Barrocos y Neobarrocos: el infierno de lo bello*. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura.
- Peirce, C. S. (1987). *Obra lógico semiótica*. Madrid. Taurus.
- Repolles Llauradó, Jaime (2005). “David Nebreda”. Coord. López Borrego, Rafael. *Catálogo Barrocos y Neobarrocos: el*

infierno de lo bello.” Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura.

Este mismo texto en la web

<http://revistacaracteres.net/revista/vol7n1mayo2018/indexdigital>