

PROYECTO DE GRADUACION

Trabajo Final de Grado

Cuerpo B

La identidad de la imagen

Derechos de autor en la fotografía

▶ Nombre y Apellido del Autor | *Sofía Agustín Galleano*

▶ Cuerpo B del PG

▶ Fecha de presentación | *19/12/2018*

▶ Carrera de Pertenencia | *Licenciatura en fotografía*

▶ Categoría | *Ensayo*

▶ Línea Temática | *Historia y tendencias*

Índice

Introducción	4
Capítulo 1. El derecho de autor	10
1.1 Historia	10
1.1.1. América Latina y el mundo.....	11
1.1.2. Normativa Argentina.....	17
1.2 Tipos de derechos	18
1.3 Obra y cultura.....	21
1.4 Primer registro fotográfico.....	22
Capítulo 2. El derecho en la fotografía	24
2.1 Antecedentes en Argentina.....	24
2.2 Asociaciones.....	25
2.2.1 Magnum.....	27
2.3 Derechos del fotógrafo argentino.....	29
2.3.1 SADAFO.....	32
2.3.2 Proyecto de Ley.....	33
Capítulo 3. Obras huérfanas	37
3.1 El dominio público	37
3.2 Banco de imágenes	38
3.3 Internet	42
3.3.1 Las redes sociales	45
3.3.2 Creative Commons	47
3.3.3 Copytrack.....	49
3.4 El mercado del arte.....	50
3.4.1 Droit de suit.....	51
3.4.2 La exportación.....	53
Capítulo 4. La disciplina artística.....	55
4.1 La creación fotográfica	55
4.2 El lenguaje fotográfico.....	57
4.3 La verdad de las imágenes.....	60
4.4 La fotografía líquida.....	62
4.4.1 El autor postfotográfico.....	63
Capítulo 5. Necesidad de cambio	67
5.1 La personalidad del creador.....	67
5.1.1 La motivación.....	69
5.2 La educación fotográfica.....	70
5.3 La deconstrucción de la fotografía.....	71
5.3.1 Los colectivos fotográficos	74

5.3.2 Confusión de géneros.....	77
Conclusión	80
Lista de referencias bibliográficas	86
Bibliografía	89

Introducción

El siguiente Proyecto de Graduación (PG) tiene como eje central hacer una crítica y reflexión sobre los derechos de autor en la fotografía existentes en Argentina. Dicho PG está dentro de la categoría Ensayo y responde a la línea temática Historia y Tendencias, debido a que su objetivo general es reflexionar acerca de la valoración de la fotografía como disciplina artística y la importancia de que los derechos autorales que le corresponden a los fotógrafos sean respetados.

Para lograr esta propuesta se desarrollarán los siguientes objetivos específicos: Conocer la historia y el desarrollo de los derechos de autor en Argentina y el mundo; Analizar los derechos existentes en el campo de la fotografía; Determinar la situación de los derechos de autor en internet; Visualizar la implicancia de que las obras pasen a formar parte del dominio público y Entender a la fotografía como disciplina artística.

Este PG se propone responder a la pregunta problema ¿De qué manera los fotógrafos pueden hacer valer sus derechos? Y para hacerlo se valdrá de técnicas de investigación tales como entrevistas, relevamiento de casos testigo que existan en el país y consulta de material bibliográfico.

De todas las formas de propiedad que existen, la propiedad autoral sobre una obra del ingenio es de la más indiscutible. Sobre ella se edifica el acceso al conocimiento y a la creación de la cultura. La ley al proteger la obra artística estimula la creatividad, y en las fotografías también la conservación de los patrimonios culturales. (Salcedo, A., Nielsen M., 2013, s/p)

Los primeros antecedentes de lo que hoy se conoce como derecho de autor aparecen en la cultura clásica, donde la cosa incorpórea, la idea, comenzó a diferenciarse de lo material y de los bienes jurídicos. Poco a poco se fue estableciendo el hecho de los autores merecían un reconocimiento económico y moral por sus obras, aceptando que estas son un escalón fundamental para el desarrollo de la cultura y la sociedad. Conforme avanzó la globalización, los Estados se relacionaron en busca de acuerdos que garantizaran la protección de sus

autores y obras no sólo a nivel nacional sino mundial. Argentina forma parte de estos acuerdos. Aquí el Derecho de Autor esta primeramente reconocido por la Constitución Nacional, que en su artículo nº17 afirma que todo autor es propietario exclusivo de su obra, invento o descubrimiento, por el simple hecho de la creación. En 1933 llegó la llamada Ley Noble promulgada por Roberto Noble, en ese entonces diputado nacional y posterior fundador del diario Clarín, esta normativa es la que actualmente se conoce como la Ley 11.723.

Lamentablemente dicha ley no cumple con las necesidades básicas y posee desigualdades injustificadas entre la fotografía y las demás disciplinas artísticas. En su primer párrafo determina un plazo de vigencia para los derechos autorales de la fotografía de veinte años, a contar desde la primera publicación. El resto de las disciplinas artísticas, poseen un plazo de setenta años a partir de la muerte del autor. Esta diferenciación no tiene ningún sustento o justificación legal, ya que, como cualquier artista, el fotógrafo comparte imágenes producto de su creatividad e intelecto; de hecho se puede decir que este apartado está en contradicción con otros derechos reconocidos y con los tratados internacionales aceptados. Terminado el plazo de protección de la obra, ésta pasa a ser de dominio público pagante, y es el Fondo Nacional de las Artes el encargado de cobrar un canon por el uso de las fotografías, pudiendo disponer de los beneficios económicos que surjan de ella. Además esta ley determina que sólo serán protegidas aquellas fotografías que posean una inscripción previa en el registro de la Dirección Nacional de Derecho de Autor, condición que no es acorde a la producción ni cotidianidad del fotógrafo.

El panorama para los autores fotográficos empeora. La propia ignorancia y desconocimiento de sus derechos hace que estos de vean vapuleados constantemente. El avance de internet y la digitalización hace que el control individual de sea casi imposible. La fotografía argentina se destaca en el mundo, pero es ignorada por el Estado, que no dispone ni de leyes ni de

una organización a cargo del cumplimiento de los derechos que le corresponden, peor aún, no considera a la fotografía como disciplina artística. Ser fotógrafo en un momento cultural y social en el que la imagen es el medio de comunicación por excelencia no es nada fácil y la mejor manera de proteger un derecho es tomar conciencia del mismo, así como de sus alcances e implicancias.

En cuanto a la temática elegida se consultaron antecedentes en los Proyectos de Graduación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. En primer lugar, el ensayo de García Llauro (2010) *Fotógrafos desprotegidos* da cuenta sobre el desconocimiento de los fotógrafos a cerca de sus derechos y los contratos abusivos que existían en el medio, así como también de la importancia de un cambio en la Ley Nacional que no discrimine a la fotografía. La vinculación con el presente PG resulta una obviedad, ocho años atrás las falencias de la Ley resultaban un problema para los fotógrafos de igual manera que lo son ahora, las críticas son las mismas, y los cambios pocos.

Biancucci (2009) *Fotografía y arte. Desarrollo del lenguaje fotográfico como arte*, mediante una investigación abarca el mundo de las imágenes fotográficas y la relación con el arte. Propone un recorrido histórico por la fotografía de manera que pueda ser analizado como la tecnología y los cambios sociales influyen en la imagen. Al igual que este PG se trata de un Ensayo, se analiza en profundidad la relación entre la pintura y la fotografía, y las diversas lecturas de la imagen según su autor. En este proyecto se busca no sólo hacer hincapié en esta afirmación de la fotografía como arte, sino en la discriminación que resulta la desigualdad de derechos entre disciplinas que se encuentran al mismo nivel, reconociendo a la fotografía como una disciplina artística y la formación conceptual y técnica que implica.

En su ensayo, De la mota Claverie (2012) *Luces y sombras de la moda. La ruta de falsificaciones e imitaciones*, indaga sobre la falsificación como resultado de la separación de clases en el mundo de la indumentaria. La falta de normativas y el delito de falsificación, una

falta de control por parte del Estado regulador. Este trabajo resulta enriquecedor para el presente PG ya que plantea las dificultades que sufren las demás áreas en cuanto a la protección de la propiedad intelectual y la importancia de estar al tanto de lo que les corresponde en cuanto a derecho a los autores.

En su trabajo Marinelli (2013) *Corresponsales de la realidad*, hace un crítica profunda a los medios de comunicación, y la falta de verdad de la noticia. Analiza el surgimiento del ciudadano periodista, el ciudadano que documenta, y el rol que cumple el profesional frente a él. Este trabajo posee una conexión con el siguiente proyecto, ya que se va a analizar a la fotografía como espejo de la realidad, así como el papel que cumple el fotógrafo en la era de la proliferación de imágenes, y como este ha cambiado el papel del autor.

Bajo la categoría de proyecto profesional, Flores Albán (2014) *Ctrl+G. Club de diseñadores*, dicha a investigación gira en torno al propósito de abrir camino hacia una nueva forma de ejercer y vivir el diseño gráfico, a través de la creación del espacio donde se encuentren profesionales, participar de nuevos proyectos, y se mantengan informados acerca de la obligación legal de regular la actividad profesional. Este antecedente resulta enriquecedor a este PG ya que tiene propuestas similares. Es importante que el fotógrafo desarrolle un sentimiento colectivo de solidaridad ente colegas, así como desarrollar una concepción integral del profesional, reducida no sólo al conocimiento sino también a las exigencias de la actividad laboral.

Giacomaso (2016) *La contracara del diseño*. En este trabajo se analiza la copia o plagio en el mundo de la moda. Como esta situación afecta y desvaloriza el rol actual del diseñador independiente en el mundo de la moda. Nuevamente resulta enriquecedor analizar una situación similar a la que atraviesan los fotógrafos desde un ámbito diferente.

En un trabajo de creación e innovación, Krywinski (2014) *24 fotografías por segundo* hace un análisis de los géneros fotográficos y como cada vez sucede con mayor frecuencia la

ambigüedad y la confusión. Concluye que los géneros surgieron por necesidades o expresiones de las sociedades por lo que habrá innovaciones y surgirán nuevas imágenes y clasificaciones. Aquí la conexión es dada por el análisis de la disciplina fotográfica en el la actualidad, pensada como un gran género general.

Speroni (2015) *Sentir y sentido, De cómo influye la subjetividad al momento de construir e interpretar la imagen fotográfica* trata la subjetividad que presenta la imagen fotográfica, la toma de decisiones al realizar la toma y de cómo es posible leer una fotografía a través de la semiótica. Resulta pertinente este antecedente como muestra de la inseparabilidad del autor y su obra. El fotógrafo es consciente del mensaje desde el mismo momento de la toma.

Landa (2017) *Fotografiando a través de los defectos*, se realiza una comparación exhaustiva entre el arte impresionista y la fotografía, entiendo como pares ambas disciplinas. De este antecedente resulta enriquecedor el enfoque artístico por el cual opta el autor.

Bertazzo (2012) *Fotógrafos con todas las letras*. Este proyecto resulta un antecedente interesante ya que hace una reflexión acerca de la educación académica de los fotógrafos. Desarrolla una acción orientada a enriquecer la relación enseñanza y el aprendizaje, incluyendo el tipo de comunicación asumida y los actores involucrados, así como las herramientas comunicativas a las que se puede recurrir. Este trabajo también propone, desde un costado mucho menos teórico, cambios en la formación académica de los fotógrafos.

Durante el primer capítulo de este PG se hará un repaso por los derechos de autor existentes en Latinoamérica y el mundo. Se nombrarán los tipos de derechos que posee el autor, así como la normativa vigente en Argentina. Se dedicará un apartado al conflicto que genera atropellamiento de los derechos de autor en pos del derecho al acceso a la cultura. Se hará referencia al primer registro fotográfico a nivel mundial.

El segundo capítulo tratará el derecho fotográfico en Argentina. El primer antecedente local. Las agrupaciones de fotógrafos que han existido y cuáles de ellas han luchado por el reconocimiento de sus derechos. Se repasará la existencia breve de SADAFO (Sociedad Argentina de Autores Fotográficos) y los proyectos de ley que se han presentado sobre el tema.

El tercer capítulo estará destinado al internet y a la era de la digitalización. Se explicará el funcionamiento de los bancos de imágenes y del mercado del arte. Se analizarán casos que pongan en evidencia la transformación por la que pasa hoy la fotografía en cuanto a su reconocimiento.

El cuarto capítulo se realizará un análisis de la fotografía como disciplina artística. Se reflexionará acerca de la creación fotográfica y las maneras en las que ha evolucionado. Se analizará la proliferación de imágenes y se diferenciará la fotografía simple de la obra fotográfica. Se expondrá el rol del fotógrafo profesional frente a la llamada postfotografía.

Por último, el capítulo cinco de este PG será dedicado a la necesidad que poseen hoy los profesionales de que se produzca un cambio para conseguir una situación más justa. Se analizará la personalidad del autor y el estilo propio sobre la obra. Se buscará hacer una reflexión acerca de la motivación del artista. Se realizará una crítica a las instituciones académicas que no abordan temas tan importantes como los derechos, de suma importancia formar un profesional completo. Se expondrá la situación de la fotografía hoy.

Capítulo 1. El derecho de autor y la propiedad intelectual

“No existe forma alguna de propiedad que pertenezca de manera tan singular al individuo como la que resulta de la labor de su intelecto” (OMPI, 2018, s/p). El derecho de autor existe por el simple hecho de la creación. Es el conjunto de normas jurídicas que le corresponde a una persona a partir de la creación de una obra de cualquier índole.

1.1. Historia

Los primeros antecedentes de lo que hoy se conoce como derecho de autor aparecen en la cultura clásica. La obra *Los tópicos*, de Cicerón, en Roma, hace referencia a la cosa incorpórea, diferenciándola de lo material y de los bienes jurídicos. En Grecia existe una ley ateniense que data del año 330 a.C. dedicada al copiado de obras e interpretaciones dramáticas y a la protección de los trabajos originales. Esa ley dispone que las obras sean depositadas en el archivo del Estado y obliga a los actores que las representen a respetar los textos originales (Vibes F., 2009). Sin embargo, estos antecedentes no poseen relevancia jurídica sino hasta la aparición de la imprenta en el siglo XV. Gracias a esta invención comienza una nueva industria dedicada a los libros y, simultáneamente, nacen los primeros problemas relacionados a la competencia.

En abril de 1710 surgió en Inglaterra la primera norma legal que reconoció lo que actualmente se conoce como *Copyright*. El Estatuto de la Reina Ana, determinó que los autores de las obras literarias tenían el derecho para explotar su obra y, por consiguiente, a elegir la editorial con la cual querían trabajar. Esta ley establecía que todas las obras publicadas recibirían un plazo de protección de 14 años, renovable por una vez si el autor se mantenía con vida. No mucho después los demás países empezaron a tomar conciencia de la importancia que suponía la propiedad intelectual y los derechos que correspondían a los autores.

Estados Unidos incorporó los principios de Inglaterra sobre los derechos de autor y 1790, el Congreso promulgó la primera Ley sobre Copyright, en un principio las obras protegidas eran mapas, cartas de navegación y libros, y otorgaba al autor el derecho a publicarlas pero no impedía traducciones o adaptaciones.

En Francia en 1777, Beaumarchais, autor *El barbero de Sevilla*, fundó la primera organización para promover el reconocimiento de los derechos de autor. Pero no fue hasta la Revolución Francesa que la Asamblea Nacional aprobó la primer Ley de Derecho de Autor en 1791. Surgió de esta ley el sistema latino, adoptado por casi todas las legislaciones de los países de raíz latina: España, Portugal y todos los países latinoamericanos.

El sistema anglosajón, adoptado por los países angloparlantes como Estados Unidos, Canadá, Inglaterra y Australia entre otros, pone su foco de protección en el derecho a reproducir, de ahí su nombre Copyright que se traduce *derecho a copiar*.

Si bien ambos sistemas se refieren al mismo instituto jurídico que el Derecho de Autor existen algunas diferencias. El Copyright está orientado a la explotación comercial, y se aparta de lado los derechos morales, ya que considera que estos son incluidos en otras leyes, o principios generales. Así mismo, en este sistema existe una gran flexibilidad en cuanto a la titularidad de la obra. Dependiendo de las circunstancias de creación de la obra, ya sea realizada por encargo o en una relación de dependencia, el titular de la obra no es necesariamente el autor original de la misma. En el sistema latino, la exclusividad de los derechos es absoluta, le pertenecen sólo a su autor, y es el único que posee los derechos morales y patrimoniales de la misma.

1.1.1 América Latina y el mundo

Los países de América Latina adoptaron en sus constituciones, realizadas tan pronto la independencia de sus colonizadores se consolidó, cláusulas relativas al derecho de autor, a

pesar de las pocas capacidades de impresión de la época. En algunos casos, estas disposiciones seguían el modelo estadounidense tal como hacía la Constitución de Argentina de 1819 (Silva A., 2016). El otorgamiento de protección constitucional a los derechos de autor fue relevante. Este permitía llenar los vacíos de leyes y proteger a los creadores. Por ejemplo, en el caso de Hernández vs Barbieri Hermanos, a pesar de la ausencia de leyes, la Corte Suprema de Justicia de Argentina otorgó una indemnización de perjuicios en favor del escritor José Hernández, sobre la base de la impresión de copias de su obra *Martin Fierro*, cuyas impresiones no autorizadas infringían las normas constitucionales sobre derechos de autor (Corte Suprema Argentina, 1897). Así, ante la carencia de una ley específica, las normas constitucionales proveían cierta protección.

Si bien al comienzo la mayoría de los países adoptaron las legislaciones heredadas de sus colonizadores, poco a poco comenzaron a poseer una legislación propia. En general, estas nuevas leyes sobre derechos de autor garantizaban a los creadores derechos exclusivos sobre la impresión de las obras por un período tras su publicación y exigían el cumplimiento de ciertas formalidades, como el registro de ejemplares de las obras. Esta protección sólo regía dentro de las fronteras nacionales o habitantes del país respectivo, inclusive si un país otorgaba derechos a creadores extranjeros, esto no garantizaba que los creadores locales gozarían de similar protección en otros países. Disponer de protección sólo para los creadores nacionales permitía la importación de libros en español, provenientes principalmente de Estados Unidos y Francia, que no protegían las obras exportadas, situación favoreció las necesidades culturales de la época.

Para obtener beneficios más allá de las fronteras nacionales, los países empezaron a pensar en tratados que beneficiaran de igual manera a los autores de los distintos países, tratados que ya eran numerosos en Europa pero que aún no existían en América Latina. Era necesario trabajar en una solución internacional que garantizase un nivel de protección

similar a los creadores, cualquiera fuese su nacionalidad, residencia, o lugar de publicación. Hacia finales del siglo XIX, dos sistemas competían por lograr la protección de las obras a través de las fronteras: el europeo, basado en el Convenio de Berna y el interamericano, basado en el Tratado de Montevideo.

En 1886, los países europeos convinieron estándares mínimos de protección legal para las obras mediante la adopción del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas. Éste creaba una red de países que proveería protección a los derechos de autores y editores de cualquier obra literaria, científica, o artística de los países que formaran parte del mismo, consistía en que los autores gozarían en cada país los mismos derechos que los locales, excepto cuando el plazo de protección fuese mayor que en el país de origen de dicho autor. Sin embargo, la protección estaba sujeta a que se cumpliera con los requisitos y formalidades previstos en el derecho interno del país de origen de la obra en cuestión. De todas las modificaciones que tuvo el Convenio de Berna, la de Berlín de 1908 es probablemente la más importante, ya que eliminó la exigencia de registro, depósito, o inclusión para obtener el derecho, estableciendo la protección automática sobre las obras. La revisión de Berlín estableció, además, un plazo mínimo de protección, la vida del autor más cincuenta años tras su muerte. En 1928 en Roma, el Convenio volvió a modificarse y reconoció los derechos morales de autoría e integridad.

Por otra parte, existía el Tratado de Montevideo de 1889, adoptado en su mayoría por países americanos. Éste reconocía derechos patrimoniales exclusivos en una amplia categoría de obras. En varios aspectos la protección provista por este tratado era superior a la provista por el Convenio de Berna. Si bien no otorgaba derechos exclusivos sobre la ejecución y representación de obras musicales y teatrales, protegía expresamente las obras fotográficas y coreográficas, y reconocía derechos exclusivos en la traducción de las obras. La adhesión de los países americanos a este tratado y el rechazo hacia el Convenio de Berna denota los

esfuerzos por despegarse totalmente de sus colonizadores y forjar sus propias leyes, priorizando los derechos de autores locales.

Entretanto, una serie de sucesivos tratados intentaron perfeccionar el sistema interamericano de derechos de autor, la adopción de la Convención sobre la Propiedad Literaria de Buenos Aires de 1910 simplificó las formalidades necesarias para la obtención de protección de los derechos autorales. Pese a que logró una amplia adhesión por los países del continente americano, careció de eficacia y nuevos instrumentos intentaron mejorar el sistema, hasta la adopción de la Convención Interamericana sobre derechos de autor en obras literarias, científicas y artísticas, suscrita en Washington en 1946 (Cerdeira Silva, 2016).

La Convención de Washington consolidó el sistema interamericano de derecho de autor, derogó las convenciones previas suscritas entre sus estados contratantes, sin afectar los derechos adquiridos. La flexibilidad de la Convención de Washington permitió su adhesión por la mayoría de los países de América. Así los países americanos se provieron de un sistema internacional de derechos autorales que se adecuaba mejor a sus necesidades. A diferencia del Convenio de Berna, el sistema interamericano permitía a los países parte determinar la extensión del plazo de protección de los derechos autorales y admitía la exigencia de formalidades para la obtención de protección, de modo que las obras que no cumplían con dichas formalidades pasaban a el dominio público, permitiendo su explotación sin autorización ni pagos a los titulares de derechos.

A través de este sistema, la región podía dejar sin protección a las obras europeas y, de tal modo, obtener acceso a piezas fundamentales para satisfacer necesidades culturales. Latinoamérica no sólo rechazó ser parte del Convenio de Berna, sino que también rehusaron la adhesión de los países europeos al sistema interamericano; como resultado de ello, privaron de protección a las obras provenientes de sus antiguos colonizadores. De esta manera el escenario internacional de los derechos de autor estaba dividido en dos sistemas.

La necesidad por armonizar la normativa internacional se tornó urgente tras la Segunda Guerra Mundial. La devastada economía europea y la progresiva pérdida de sus colonias de ultramar incrementaban los riesgos de los titulares de derechos autorales de no ser reconocidos en las emergentes naciones resultantes de la descolonización. La fragmentación del poder colonial en varios nuevos estados independientes creaba el peligro de que éstos no accedieran al Convenio de Berna, lo cual urgía a los titulares de derechos a acordar alguna modalidad que permitiese preservar aquella protección de que gozaban durante la era colonial.

Para superar la brecha entre ambos tratados en 1952, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), propició la Convención Universal sobre Derechos de Autor (Cerdeira Silva, 2016). Dicha convención intentó brindar una protección global a los autores a través de un instrumento verdaderamente universal que, no obstante, se cuidaba de no afectar los sistemas de protección ya vigentes. No eliminó las formalidades dentro del derecho interno de los Estados pero estableció que la simple existencia de un autor en la obra era condición suficiente para lograr la protección, garantizaba derechos exclusivos sobre la traducción, pero, al mismo tiempo, establecía un mecanismo flexible de licencias obligatorias para la traducción y reproducción de obras. Suministró un puente de sentido hacia los estándares más altos de los derechos existentes.

La Convención Universal logró su propósito, la protección global. Los países de América accedieron a la Convención y obtuvieron protección más allá de sus fronteras para sus nacionales, sin necesidad de modificar sus legislaciones internas. Los países parte del Convenio de Berna también accedieron en primera instancia, pero continuaron trabajando en el Convenio original para crear una total convergencia. Dichas revisiones del Convenio de Berna no tuvieron éxito en América Latina, ya que este ninguna garantizaba que los países que formaban parte la implementasen en su derecho interno, por ejemplo, en el caso de

Argentina se exigía el registro de la obra para la protección de las traducciones, y en algunos países habían leyes que incluso trasgredían normas de dicho convenio (Cerdeira Silva, 2016). Mientras América Latina avanzaba en la estabilización económica y redemocratización política, desde finales de los ochenta y durante los noventa, los derechos de autor atravesaron un nuevo proceso. Por un lado, la creciente globalización y por otro, los desafíos y oportunidades que ofrecían las nuevas tecnologías digitales. Estos factores hacían necesario, una actualización del sistema de derechos autorales. Era el momento de introducir mejoras en los sistemas jurídicos y volver a comprometerse con los foros internacionales. Al mismo tiempo, los países de la región abrazaron la liberalización y privatización de sus economías, e intentaron por diversos medios acceder a los mercados extranjeros. En este contexto, la propiedad intelectual y los derechos de autor se transformaron en parte esenciales del paquete de medidas de comercio internacional.

En 1988, Estados Unidos accedió al Convenio de Berna, tras adecuar su legislación interna a las exigencias de éste, aunque omitiendo el tratamiento de los derechos morales. Además, Estados Unidos incorporó los estándares del Convenio en su política de comercio internacional. Comenzó una transición de la discusión sobre derechos de autor desde la agencia de Naciones Unidas, la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual y la Organización Mundial de Comercio (OMC). Así, Estados Unidos formuló una propuesta para incluir la propiedad intelectual ante la OMC, la cual incluía tanto los estándares de protección autorales alentados por el Convenio de Berna, así como requerimientos adicionales en relación a la protección de bases de datos y programas computacionales (Cerdeira Silva, 2016). Después de 102 años evitando al Convenio de Berna y 99 sacando ventajas de las flexibilidades del sistema interamericano de derechos de autor, Estados Unidos se encontraba ejerciendo presión en otros países para que los adoptasen el convenio también, y así lo hicieron.

De esta manera, durante las últimas tres décadas, el derecho de autor en América Latina ha estado sujeto a un período de intensa transición, los países han adherido progresivamente al sistema europeo, que se basa en el Convenio de Berna y sus revisiones. Durante la década de los noventa, los países se obligaron a estándares aún más altos a través de acuerdos comerciales subregionales con multilaterales, así como también a los Tratados Internet de la OMPI, que establecen innovadoras obligaciones relativas a la protección del derecho de autor y conexos en relación con las tecnologías digitales.

1.1.2 Normativa argentina

Conocimiento e información son conceptos abstractos, y la propiedad intelectual mucho tiene que ver con esto, no se puede ver ni tocar ni guardar. Es posible ver y tocar una escultura, un libro, una fotografía, pero no el derecho de autor que estos objetos llevan dentro. Con la tecnología actual, la distribución y reproducción masiva de obras resulta muy sencilla y controlarlo resulta muy dificultoso. Hoy la propiedad intelectual genera un volumen de transacciones y de puestos de trabajos equiparables con cualquier sector económico tradicional, tales como la industria automotriz. Debido a este impacto en el comercio internacional, los países han buscado que las leyes de cada país sean similares, de modo tal que no proliferen los enfrentamientos por los diferentes tratamientos que podrían recibir los derechos de autor dentro del reglamento interno (Vibes, F, 2009).

Como ya se dijo anteriormente, en Argentina el derecho de autor esta primeramente reconocido por la Constitución Nacional, que en su artículo n°17 dice: “Todo autor o inventor es propietario exclusivo de su obra, invento o descubrimiento, por el término que le acuerde la ley...”

La ley Noble, aprobada en 1933 llegó para reemplazar la anterior regulación, la ley 7.092 de 1910, que fue el primer texto legislativo conocido en Argentina en materia de derechos de

autor. Roberto Noble, en ese entonces diputado nacional y posterior fundador del diario *Clarín*, promulgó esta ley que actualmente se conoce como Ley 11.723. A diferencia de muchas otras, dicha ley centra la protección en la obra más que en el titular de los derechos, siguiendo la lógica del modelo estadounidense de los derechos comunes del *copyright*. Si bien casi todas las legislaciones del mundo se han apartado de este concepto, en Argentina permanece intacto a pesar del continuo cuestionamiento por parte de los autores.

Para gozar de la protección que esta normativa otorga la obra debe ser previamente registrada en la Dirección Nacional de Derechos de Autor (DNDA), que depende del Ministerio de Justicia y cuya función principal es administrar el sistema de publicidad establecido allí. En ese lugar se depositan las obras inéditas en sobres lacrados, previo al pago de la tasa correspondiente. Si la obra ya ha sido publicada, el plazo del autor será de noventa días para registrarla. Si se omiten este registro los derechos patrimoniales serán suspendidos, y es aquí donde se produce la primer contradicción. Si bien el autor es el titular del derecho, no lo puede ejercer. El registro es requisito necesario para gozar de la protección legal del aspecto tradicional, excepto que la obra haya tenido su primera publicación en un país que no lo exija.

Esta Ley presenta desactualizaciones y grandes desigualdades entre las disciplinas de las que se hablarán más adelante; sin embargo, cabe destacar que la mayor problemática que posee la legislación argentina es la falta de interés y el desconocimiento generalizado. Las leyes vinculadas con los derechos culturales tienen nula o poca discusión pública o política, y se encuentran prácticamente ausentes el mundo académico. Esto sumado a la idea de que violar dichas leyes no causa ningún resquemor, es común, es costumbre pasar por encima de ellas

1.2 Tipos de derechos

Existen dos tipos de derechos que rigen sobre las obras. Los que respectan a los beneficios económicos que pudieran surgir de las mismas, y los referidos al autor como creador de una pieza única salida de su intelecto.

Los derechos patrimoniales son aquellos que están ligados a la explotación económica de la creación del autor. Estos derechos son vitales, ya que no sólo contribuyen al sustento económico, sino a que pueda continuar produciendo. Los derechos patrimoniales incluyen dentro de su doctrina todo lo relacionado a la explotación económica de la obra.

El primero en la lista es el derecho a la reproducción, y se refiere a la posibilidad que posee el autor de reproducir su obra mediante cualquier medio, ya sea impresión, fotografía, digitalización, o cualquier forma en que pueda plasmarse. En la explotación económica es fundamental realizar ejemplares que puedan comercializarse de algún modo, lo que lleva al siguiente derecho, El derecho a la publicación. Para que la obra sea comercializada debe primero ser publicada en algún medio o soporte, para que pueda ser vendida o alquilada. Así mismo el autor tiene la posibilidad de controlar el destino de sus obras y los lugares en los que se encuentra disponible al público, a esto se le llama derecho a la distribución.

El autor puede autorizar o prohibir la transformación, uso o re significación de su obra. En algunos casos la transformación es necesaria para la explotación económica, como es el caso de la traducción o la utilización de la obra por parte de otros artistas, aquí entra en discusión el llamado derecho de adaptación.

Si un autor no desea que su obra salga del ámbito hogareño, puede hacer valer su derecho de comunicación pública. Es posible autorizar o prohibir la comunicación pública de la obra.

También existe el derecho de participación Este, se refiere a la participación que puede tener el autor en el posible éxito de su obra una vez vendida. Si luego de vender una obra, el prestigio del autor crece y el valor de sus obras sube, podrá tener un porcentaje de la explotación económica de las obras que vendió con anterioridad a un precio bajo. Este último

derecho no está contemplado en la legislación argentina pero sí en tratados internacionales y en la normativa del Copyright.

En cuanto a los derechos morales, se podría retomar el pensamiento filosófico, que reconoce a la obra como una extensión de la personalidad del autor, la Ley argentina contempla los derechos morales. Éstos son irrenunciables, intransferibles y permanentes. Protegen el vínculo personal que existe entre el autor y su obra. El de mayor relevancia, es el derecho de paternidad. Es el que apunta al reconocimiento del autor como tal, la obra debe estar acompañada siempre por el nombre de su autor y en ningún caso ser atribuida a otra persona.

Otro derecho moral es el derecho a la divulgación, el autor posee la facultad de decidir si su obra es publicada o puede protegerla u ocultarla para que permanezca inédita. Al igual que en el derecho patrimonial de la transformación, el derecho al respeto y la integridad de la obra, también hace hincapié en que la única persona que puede autorizar o prohibir la modificación de su obra es el autor.

Si por motivos artísticos, políticos o los que fuere, el autor se arrepiente de haber publicado su obra, puede retirarla de la comunicación pública. En consecuencia, deberá asumir los prejuicios que esto pudiese provocar a terceros, esta situación estará regulada por el derecho al retracto o arrepentimiento. Por último, el autor tiene la facultad de oponerse a cualquier tipo de atentado contra su obra, ya que posee el derecho a la salvaguarda del honor y reputación del autor, su obra no puede ser utilizada para perjudicar a su persona.

Los últimos dos derechos no están incluidos en la legislación argentina a pesar de formar parte del Convenio de Berna, aprobado por la Ley 25140 en noviembre de 1999. (Vibes F, 2009).

Los autores pueden decidir vender los derechos patrimoniales de sus obras. Vendiendo sus derechos, quienes los adquieren son llamados *titulares de derecho*. Los herederos son

también considerados titulares de derechos. Existen dos maneras de realizar dicha transacción. Por cesión o por licencia. En el primer caso se trata de transferir uno o varios derechos, sin embargo esto no está permitido en muchas legislaciones.

Por otro lado, la concesión de licencias significa que el autor sigue siendo de sus derechos pero que permite a quien los adquiere, el *licenciatario*, llevar a cabo ciertas acciones durante un período limitado y para un propósito específico.

Los derechos morales son independientes de los derechos económicos y siempre permanecen con el autor, incluso cuando los derechos patrimoniales son vendidos.

Las obras artísticas suelen ser puestas a disposición del público a través servicios de artistas o productores. La interpretación, grabación o emisión de las obras requiere una gran inversión de tiempo y dinero. Para permitir la recuperación de esta inversión, y para promover la disponibilidad de obras para el público, las leyes conceden derechos especiales a quienes lo difunden. Estos son los llamados derechos conexos, ya que se encuentran estrechamente relacionados al derecho de autor.

1.3 Obras y cultura

En primer lugar, desde los tiempos de la propiedad intelectual, tal como se la conoce en la actualidad, las objeciones que se plantearon fueron en pos al libre comercio y en oposición al monopolio. Pero hoy existe un conflicto de intereses entre los derechos de los autores y los derechos de *usuarios de la cultura*, aquellos que quieren aprender sin restricciones, que buscan acceder a una obra que, según entienden, forma parte de la cultura. “Los derechos de propiedad intelectual son la excepción y no la regla; las ideas y los hechos deben ser de dominio público, como el aire” (Stallman, 2004, p85). Quien considera que la prolongación exagerada de los derechos intelectuales sobre las obras perjudica directamente al bien común y a la cultura.

El derecho sobre las obras artísticas nace con el fin de fomentar la producción cultural. Se entiende por obra a “toda expresión personal de la inteligencia que tenga individualidad, que desarrolle y exprese, en forma integral, un conjunto de ideas y sentimientos que sean aptos de ser derechos públicos y reproducidos” (Lipszyc D., 1993, p.65). El derecho retribuye al autor y promueve el arte y la cultura. Si el autor no recibiera motivación alguna para continuar creando, sólo unos pocos seguirían produciendo, y la cultura se vería indefectiblemente empobrecida (Vibes, F., 2009). Es por esta razón que el Estado provee una ley de protección al autor, el derecho exclusivo sobre su obra. Este derecho no es ilimitado, sino que tiene un plazo temporal. Finalizado este plazo la obra forma parte del dominio público, es decir que cualquier persona puede hacerse de la obra sin pedir autorización ni hacer ningún pago al autor. La finalidad de esto es que el derecho de autor y el derecho del acceso a la cultura se equilibren, cuando el autor haya percibido una retribución que la ley entienda como razonable, la sociedad se beneficiará haciendo uso libre de esta obra.

El derecho protege la expresión artística, no la idea, por lo que se tiene que prestar especial atención en no caer en situaciones infractoras. Todas las expresiones son primeramente ideas, pero la ley sólo la protege cuando el autor da un paso adelante y las plasma en el hecho artístico que refleje una visión personal y única.

En el sistema anglosajón de *copyright*, existe el llamado *fair use*, que implica la utilización de obras sin autorización para propósitos educativos o de investigación. Si bien esto no está aceptado en Argentina, permite que con los mismos propósitos sean publicadas algunas obras, siempre y cuando sean sin fines de lucro, para uso personal o docente y cuando la copia no afecte a los intereses legítimos del autor.

1.4 Primer registro autoral fotográfico

El primer antecedente de un registro fotográfico en derechos de autor, le corresponde a Julia Margaret Cameron, nacida en Calcuta en 1815. Registró sus fotografías en el *Fine Arts Registres of the Public Record Office* entre 1845 y 1875. Cameron, quien pertenecía a la aristocracia inglesa, comenzó a fotografiar a los 48 años de edad. Si bien en principio tomó la disciplina como un hobby, terminó dedicándose por completo a la profesión, exponiendo en las salas más importantes de Londres, París y Berlín. Hoy es considerada una pionera. En su caso, la técnica que empleaba era la más común de la época, copias a la albúmina a partir de negativos de colodión húmedo. En 1868 luego de una exposición, Charles Darwin la contrató para que realizara sus retratos. Sus fotografías ilustraron el libro *Idylls of the King and other poems* del poeta Alfred Tennyson. Murió en Ceilán en 1879. (Ford, 2003)

2. El derecho en la fotografía

La historia entre los derechos y la fotografía es fascinante y controversial de igual manera, y comenzó desde el mismo momento en que la fotografía fue creada.

Nicéforo Niepce consiguió en 1827 hacer la primera fotografía desde su ventana. Él y su hijo Isidore se asociaron a un hábil comerciante, Louis- Jaques Daguerre, quien desarrolló el daguerrotipo. Años después el Estado francés compró a Daguerre y su socio el derecho para difundir este invento, por tal servicio él e Isidore recibieron una pensión vitalicia de más de 4000 francos. (Incorvaia, M. 2008). Casi al mismo tiempo, en Londres, surgía la figura de Henry Talbot, quién desarrollo el sistema llamado calotipo, el cual presentó en Paris en 1841. A diferencia de Daguerre, Talbot patentó su invento, y no dejó que nadie lo utilizara sin pagar los derechos que había fijado. La protección que Talbot fijó impidió la difusión de este invento, a diferencia del daguerrotipo que en los años siguientes tuvo una difusión de orden mundial.

2.1 Antecedentes en Argentina

La primera vez que Buenos Aires supo de la existencia de daguerrotipo fue por palabras de la entonces exiliada Mariquita Sánchez de Thompson, quien fue testigo de este invento en Montevideo. Por esos años el puerto de Buenos Aires tenía un bloqueo impuesto por parte de la armada francesa, aliada de Gran Bretaña. La señora de Thompson junto con el periodista Florencio Varela quedaron alucinados con este hallazgo, incluso se dice que Varela fue el primer foto aficionado. El daguerrotipo llegaba a Buenos Aires traído por los viajeros y algunos vislumbraron las posibilidades comerciales de este dispositivo, comenzaron a instalarse en el país para ofrecer este servicio. Así lo hizo Thomas Columbus Helsby, un ciudadano inglés, quien introdujo la novedad de la fotografía de difuntos y ofreció la posibilidad de colorear los daguerrotipos. Un adelantado a su tiempo, Helsby se refirió ya

en ese momento al Derecho de Autor. En un aviso comercial de 1849 se lee: "... para evitar equivocaciones, ahora, todos los retratos llevan la inscripción HELSBY Fotógrafo, BUENOS AIRES." (Facio, S., 1995, p9). El daguerrotipo perduró sólo un par de años más, reemplazado por las nuevas tecnologías fotográficas que le sucedieron, pero despertó un mercado y una posibilidad que no pararía de desarrollarse, tomando un papel importantísimo tanto en Buenos Aires como en el resto del país.

2.2 Asociaciones

La primera asociación relacionada con la fotografía fue la *Société Heliographique* en Paris, fundada durante 1851. Poco después, reemplazada por la *Société Francaise de Photographique*, aún hoy existente. En la misma época, en Londres, fundada por el fotógrafo Roger Fenton, surgía el *Photographie Club*. Fenton intervino también en la *Photographie Society*, creada en 1853. (Incorvaia, 2013). De esta manera, fotógrafos de todo el mundo comenzaron a asociarse para realizar publicaciones y para intercambiar ideas y datos técnicos. La fotografía y sus posibilidades comenzaban a ser objeto de estudio entre los interesados.

Así mismo durante el periodo de guerra, muchos fotorreporteros optaron por asociarse, el estadounidense Mathew Brady formó junto con Alexander Gardner, entre otros, la primera agencia de corresponsales de guerra. De esta agencia, la cual cubrió la Guerra Civil Norteamericana, surgió el primer archivo fotográfico documental. Por otro lado, los fotógrafos dedicados a la fotografía artística hicieron sus propias asociaciones, el *Camera Club* de Viena (1891), *The Linked Ring Brotherhood* en Londres. Se estableció en París el *Photo Club*, y el *New York Camera Club* en Estados Unidos (Incorvaia, 2013).

Conforme a la tecnología avanzaba, las asociaciones comenzaron a tener distintos enfoques. La fotografía comenzaba ser un objeto de suma importancia dentro de la

sociedad. Los géneros y criterios fotográficos se expandieron, la fotografía lo abarcó todo. Se buscaron nuevos lenguajes y se dio libertad a la imaginación. Una asociación que se destacó fue el llamado *Grupo F/64*, del cual formaron parte Edward Weston, Ansel Adams, Dorothea Lange, entre otros. Incluso gobiernos comenzaron a requerir de la fotografía, en 1937, por orden del presidente estadounidense Franklin Roosevelt, se formó la *Farm Security Administration*, cuyo labor fue documentar el estado en el que se encontraba la población rural, castigada por la sequía y la industrialización.

En Argentina sucedió de la misma manera, conforme la tecnología fotográfica llegaba al país comenzaron a surgir los interesados. En 1889, presidida por Leonardo Pereira, se oficializó la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. Estaba conformada por un grupo de jóvenes que decidió tomar fotografías de la sociedad argentina en su estado natural, sin saber que estaban creando un documento histórico invaluable. Este colectivo tenía una particularidad, las fotografías no estaban firmadas de manera individual, sino con la sigla S.F.A.A. Esta sociedad tuvo instalaciones con salas de exposición, laboratorios y salas de retratos. Perduró hasta 1926 y entre sus asociados se encontraban importantes personalidades, tales como Marcelo T. de Alvear, o Gisele Shaw, una de las primeras luchadoras por la igualdad de derechos de la mujer en el país. (Facio, S. 1995). Luego de la aparición de este grupo, la fotografía comenzó a ganar importancia en Argentina, hacia 1921 comenzaron a aparecer revistas especializadas, tales como *Correo Fotográfico Sudamericano*, la cual poseía todo tipo de noticias y publicaciones referidas a la fotografía; o *Foto Arte*, que surgió un par de años después, subvencionada por la marca *Agfa*, la cual publicó imágenes en páginas de alta calidad.

En noviembre de 1936, se funda el *Foto Club Argentino*, presidido por Alberto Solar Dorrego, fue a partir de ahí donde la fotografía argentina comenzó a tener visualización internacional. La institución hizo de intermediario entre los fotógrafos y el gobierno, quien por medio del

Ministerio de Relaciones Exteriores llevaba las imágenes a ser expuestas en el ámbito internacional. Finalmente en 1948 se creó la *Federación Argentina de Fotografía*, que al igual que su antecesora la *Federación Argentina de Fotocubles*, acata a los reglamentos de la *Federation Internationale de L'Art Photographique* de Europa, y la *Photographic Society of America* de Estados Unidos (Facio, S. 1995). Otros grupos aparecieron más tarde, la llamada *Carpetas de los Diez* en 1954, que contaba con los más prestigiosos fotógrafos tales como Annemarie Heinrich, Anatole Saderman, George Friedman y Juan Di Sandro entre otros. El *Grupo Forum* quienes perseguían una estética humanística expresiva. Pero estas asociaciones no buscaban más que la difusión de sus obras, el intercambio cultural y la discusión de las formas estéticas y artísticas en las imágenes. Con muchas más pretensiones que éstas, surgía en paralelo otra asociación, de igual importancia, que hoy se conoce como ARGRA.

Treinta y tres profesionales de prensa se reunieron con el objetivo de estrechar entre los fotógrafos vínculos que asegurasen la protección mutua, tanto gremial como técnica, en 1942, nacería así la *Asociación de Reporteros Gráficos Argentina*. Había una necesidad de institucionalización para regular los derechos de los fotógrafos de prensa, una profesión desvalorizada al interior de las redacciones y sin un marco regulatorio profesional. Presidida por Luis Veguezze, una de sus primeras medidas fue la creación de un Estatuto de funcionamiento. Se instaló un laboratorio fotográfico que estuviera a disposición de los afiliados, para que todos tuviesen acceso al mejoramiento técnico y el desarrollo profesional. (Gamarnik, C., 2018). Este grupo lucha aún hoy por los derechos en la fotografía.

2.2.1 Magnum

Cabe destacar al primer grupo oficial de profesionales en la historia de la fotografía que no sólo buscó el reconocimiento de los autores, sino que logró que se cumpliera de manera

efectiva. Existe una figura que hace de intermediario entre el comprador y el fotógrafo independiente, llamada agencia o banco de imágenes. Surgieron por la utilización frecuente de fotos en la prensa, la necesidad de tener un archivo para ilustrar las editoriales y la de los fotógrafos que no pertenecían a ningún medio, que debían vender sus imágenes. Una de las primeras agencias fue creada en Estados Unidos por George Grantham Bain un periodista que solía adjuntar a sus notas fotos tomadas por el mismo. Enviar fotos a la prensa era un servicio desconocido en ese entonces, pero Bain fue ganando terreno. En 1898 fundó *Montauk Photo Concern* (Freund, G., 2008) y contrató fotógrafos profesionales, entre los que estaba Frances Benjamin, una de las primeras fotógrafas de renombre, la primera delegada femenina en representar a Norteamérica en el Congreso Internacional de París en 1900.

La demanda de fotografías creció con rapidez, el número de agencias se multiplicó, y se comenzó a establecer un contrato entre la agencia y el fotógrafo, quien salía perdiendo en todos los casos. El fotógrafo no contaba con medios para controlar la venta de sus fotos y recibía un porcentaje en algunos casos menor al 50% del precio de venta. Este fue el motivo que inspiró a Robert Capa, David Seymour, Henri Cartier-Bresson, George Rodger, Bill Vandivert, María Eisner y Rita Vandivert a fundar en 1947 la agencia Magnum (Magnum Photos, 2018).

Esta agencia fue una de las primeras cooperativas en el mundo de la fotografía, en la que cada uno de los fundadores puso un capital de 400 dólares. Por primera vez eran los propios fotógrafos los que tenían derechos sobre sus fotos, que hasta entonces le pertenecían a la empresa que las compraba, la cual utilizaba las imágenes cuantas veces quisiera y para en muchos casos para ilustrar editoriales que nada tenían que ver con el primer sentido con el que había sido tomada la fotografía. Antes de Magnum las fotografías se utilizaban a gusto

del editor, se modificaban con fines políticos, sin tomar en cuenta la intención del fotógrafo en su retrato a cerca de la realidad en la que vivía.

Magnum fue una iniciativa que permitía a los fotógrafos la independencia en la elección de los temas a documentar, su edición y su publicación, procesos que hasta ese momento estaban en control de los medios de prensa y no de los autores, como sucedía con los fotógrafos contratados por diarios y revistas de la época. Desde el primer momento, nació con vocación internacional, agrupando a fotógrafos de distintas nacionalidades, constituyendo dos sedes, una en Nueva York y otra en París.

Robert Capa (1913- 1954), fue el primer fotógrafo en sentar un precedente al negarse a la publicación de un reportaje, ya que se querían imponer cambios que hubiesen falseado el verdadero sentido con el que las fotos habían sido tomadas. La revista *Holiday* debió esperar seis meses para hacer la publicación, aceptando reproducir las imágenes tal como se habían concebido (Freund, G., 2008).

La historia de Magnum es comúnmente destacada por la evolución de la imagen documental, haciendo mítica la figura del gran reportero forjada en los años treinta, pero su mayor importancia rige en la institucionalización de la noción de autor. Por primera vez se reconoce que las fotos le pertenecen a la persona que las tomó, en él está el derecho de divulgarlas, venderlas, publicarlas o distribuirlas. Son salidas de su ingenio y representan la visión de la realidad que vive el autor.

2.3 El derecho en la fotografía argentina

Ya se ha analizado el derecho de autor como los antecedentes que hicieron de la fotografía una disciplina tan importante para la sociedad, ahora bien, cabe repasar exclusivamente de los derechos reales que posee un fotógrafo que realiza sus actividades en el país.

Como toda normativa, al ser atravesada por el tiempo y las circunstancias sociales y tecnológicas, genera situaciones indeseadas, injustas y contradictorias. Muchas veces los derechos de los fotógrafos se ven burlados como consecuencia de los defectos de la Ley. El actual art. 34 de la Ley de Autor, en su primer párrafo determina un plazo de vigencia para los derechos autorales de la fotografía de veinte años, a contar de la primera publicación. El resto de las disciplinas artísticas, poseen un plazo de 70 años a partir de la muerte del autor. Esta diferenciación no tiene ningún sustento o justificación legal, de hecho se puede decir que está en contradicción con otros derechos reconocidos y con los tratados internacionales aceptados. Por este motivo, las obras fotográficas ingresan prematuramente al dominio público y conviven con los profesionales aún activos, que no tienen ningún poder tener sobre sus propias fotografías. Se puede poner como ejemplo de esto, las fotografías tomadas en la caída del muro de Berlín, un hito de la cultura, fotografías que acorde a la Ley serían de libre apropiación y reproducción. Este hecho no resulta un beneficio para la comunidad cultural, ni la educación, ni el desarrollo de la sociedad. La utilización de estas imágenes beneficia la actividad de las empresas de medios periodísticos, que usarán el material sin cargo, imágenes que aún conservan su vigencia y efectividad, despojadas de sus autores.

Otro método que resulta efectivo a la hora de burlar dichos derechos es la reproducción o publicación sin hacer mención a su autor. En caso de reclamo del autor, sólo debe rectificarse agregando el nombre o en su defecto, pagando por el uso de la misma. Si el autor no se mantiene atento, sus derechos son pisoteados. También existe la exigencia de la registración de las imágenes, publicadas o no, deben estar registradas para que el autor pueda valerse de su autoría. Esto se contradice directamente con el principio que sostiene que el derecho de autor nace con la creación (Salcedo A, Nielsen M, 2013), en el caso de la fotografía para gozar del derecho el autor deberá registrar la misma en la Dirección Nacional de Derecho de Autor (DNDA), formalidad que ha desaparecido en el resto de los países.

La DNDA es un organismo del Estado que responde al Ministerio de Justicia, tiene su sede central en la ciudad de Buenos Aires. Si la obra no es registrada, los derechos del fotógrafo quedarán suspendidos, y el autor no podrá hacer valer sus derechos. Se genera aquí una paradoja, a pesar del fotógrafo ser reconocido como el autor, no puede exigir nada al infractor. Las únicas excepciones del caso son, si la fotografía fue primero publicada fuera del ámbito nacional o si su publicación no autorizada se realizó dentro de un medio registrado, como diarios o revistas. Resulta pertinente destacar que los derechos a los que se refiere son los patrimoniales, ya que los morales son inherentes al autor.

Otras salvedades deben tenerse en cuenta, cuando la obra es realizada por encargo, es decir, el fotógrafo sigue ciertos lineamientos o precisiones para realizar la fotografía, los derechos para explotar de manera económica la obra dependerán de los términos contractuales fijados. Cuando se trata de una fotografía en la que aparece una o más personas se deben tenerse en cuenta los derechos del retratado sobre su propia imagen. El hecho de retratar a una persona, hacer público su retrato y comercializar con este, requiere el consentimiento de la misma. Sin embargo, aún después de haber consentido su publicación, el retratado puede arrepentirse, y el fotógrafo deberá retirar la fotografía.

En el caso de los trabajos colectivos o coautorías las obras son reconocidas como una creación grupal. Resulta imposible determinar cuál fue el aporte específico de cada uno, por lo que los derechos de los autores no pueden ser separados. Esta modalidad es común en el ámbito profesional, como por ejemplo los fotógrafos que se desarrollan en el ámbito audiovisual. La Ley, salvo en ocasiones específicas, también reconoce los derechos compartidos en el caso de que el profesional pertenezca a un colectivo o grupo fotográfico para el cual trabaje en conjunto con otros fotógrafos.

Otra posibilidad es que el autor utilice un seudónimo, en este caso, este adquiere igual importancia que el nombre, y a través de él puede ejercerse el registro y protección del autor.

Si el autor es anónimo, y elige ceder sus derechos, posee la posibilidad de retirar dicho anonimato en pos de defender la integridad de la obra en cuestión.

Se hace muy difícil para el autor fotográfico defender sus derechos de manera individual, ya sea por las presiones de los medios o por la necesidad de conservar fuentes de trabajo. Es necesaria la intervención de entidades encargadas de la gestión de derechos, asociaciones creadas por los mismos fotógrafos, capaces de crear vínculos y de abarcar más espacios de control. La tarea que los fotógrafos desarrollan resulta de gran importancia para la cultura y la información, sobretodo en una época donde se privilegia la imagen por encima de todo, sin embargo no siempre es reconocida.

2.3.1 SADAFO

En agosto del 2000 un grupo de 16 fotógrafos de diferentes disciplinas, motivados por las problemáticas autorales que sufrían en su desarrollo laboral, constituyeron la Sociedad Argentina de Autores Fotográficos (SADAFO).

Esta agrupación, sin fines de lucro, tenía como objetivo principal atender y difundir los derechos autorales en el ámbito de la fotografía. Hecha por y para fotógrafos mantuvo sus puertas abiertas a todo fotógrafo de nacionalidad argentina que necesitase información sobre sus derechos, asesoramiento contractual y orientación para la explotación de sus obras en el extranjero, en común acuerdo con asociaciones hermanas en países vecinos.

Juan Carlos Chevanet, fotógrafo publicitario y docente, quién presidió la Asociación de fotógrafos Publicitarios durante 14 años, es también uno de los socios y cofundador de SADAFO. Chevanet afirma que la disolución de la institución que tuvo lugar en 2012 fue debido a conflictos de ideologías políticas y de presiones en ámbito laboral. Sin embargo desde el 2017 trabaja para la concreción de una asociación de derechos de autor en la fotografía. O reflotar SADAFO o crear una nueva sociedad. (2018)

Afirma que desde la década de 1980 trabaja con distintas asociaciones de fotógrafos para lograr cambios, incluso en reiteradas oportunidades acompañó proyectos, algunos hasta llegaron a aprobarse en primera instancia, pero luego fueron desestimados. Para el fotógrafo el principal problema reside en los colegas, primero por la ignorancia generalizada sobre los propios derechos, y segundo porque son muy reacios a juntarse. Además los jóvenes que salen de la facultad no tienen ninguna herramienta para enfrentarse al mercado laboral, a la vida profesional. Tampoco existen acciones de los fotógrafos en pos de educar y difundir. En otros países esto es muy común y se logra un mayor control de las reglas. (Comunicación personal, 25 de marzo 2018). En la actualidad conserva la página de *Facebook* de SADAFO, donde es posible consultar por dudas o exponer un caso.

2.3.2 Proyecto de Ley

Durante el 2005 la Honorable Cámara de Diputados, trató en Comisiones de Legislación General, y de Cultura, el proyecto promovido por los diputados Liliana Mazure, Gloria Bidegain, Susana Canela, Gastón Harispe, Héctor Recalde y Eduardo Seminara, unificado a la iniciativa impulsada por Fernando Sánchez, Pablo Javkin y Elisa Carrió. Ambos proyectos apoyados por distintas asociaciones fotográficas y ARGRA tenían como objetivo principal realizar una modificación a la vigente ley de Derechos de Autor sobre obras fotográficas.

El aspecto central del proyecto era la modificación de los artículos 34 y 34 bis de la Ley de propiedad intelectual, relativa a la duración de las obras fotográficas y cinematográficas, buscando que el plazo sea extendido a 70 años a partir del 1ro de enero del año siguiente a la muerte del autor. Además, este proyecto preveía eliminar la suspensión de derechos por falta de inscripción prevista en el artículo 63 de la misma Ley. El punto de conflicto surge debido a que esta iniciativa propone aplicar esta modificación a todas las obras

cinematográficas y fotográficas que se hayan incorporado al dominio público antes de la misma.

Este proyecto generó muchas críticas por parte de las distintas organizaciones artísticas y culturales, ya que lo consideraron una *privatización* de las fotografías que forman parte del documento social. Uno de los opositores más grandes fue la *Fundación Vía Libre*, cuya activista Beatriz Busaniche expresó: “las redes sociales del Archivo General de la Nación, que comparten y publican fotografías históricas o de figuras relevantes de la cultura y de la política, se van a tener que borrar” (Werner, M., 2015) De la misma manera se pronunció Galileo Vedoni, presidente de *Wikimedia*, quien criticó la iniciativa alegando que se trata de un proyecto de interés para un grupo muy pequeño, y desatiende las consecuencias para el interés general y el derecho de acceso a la cultura. De hecho, su plataforma presentó una petición en *Change.org* dirigida a los diputados con el fin de retirar la iniciativa. Pero del lado de los fotógrafos los argumentos son muchos. Empezando porque Argentina es el único país en el mundo que posee un plazo de protección diferenciado para los autores fotográficos, tal discriminación carece de toda justificación teórica o artística.

Finalmente la Cámara de Diputados dio media sanción al proyecto, pero incluyó algunas modificaciones a raíz de la oposición que se generó. El plazo ahora sería de 50 años a partir de la primera publicación, si bien no es lo que se pedía, significaba un avance para el goce de los derechos de los fotógrafos. Se conservaron del proyecto original otros aspectos, como la eliminación de la exigencia de inscripción previa en la DNDA, la cual resultaba disparatada; si todos los fotógrafos argentinos inscribiesen todas las fotos que sacan a diario el registro no daría a basto. Además, se incluyó que la omisión de nombre del autor en una publicación significaría un fraude, es decir constituiría un delito. Por primera vez el reclamo de los fotógrafos era escuchado, y se trataba de manera seria y responsable, sin embargo

este proyecto no fue tratado en la Cámara de Senadores, por lo que no se hizo efectivo. En el 2017 se retomó el proyecto, pero sufrió el mismo final.

Otro proyecto referido a los derechos de autor cuyo debate tuvo lugar en noviembre del 2017 fue la llamada Ley Pinedo. Presentado por Federico Pinedo y Liliana Fellner su objetivo es liberar de responsabilidad a los intermediarios en internet, plataformas como *Facebook*, *Google* o *Twitter*, así como a los proveedores de servicios; quienes no serán responsables por los contenidos generados por terceros, excepto cuando hayan sido debidamente notificados con una orden judicial de remoción o bloqueo. Es decir, los proveedores no tendrán la obligación de monitorear o supervisar los contenidos generados por los usuarios, de forma genérica, a fin de detectar presuntas infracciones actuales a la ley o de prevenir futuras infracciones.

En la mayoría de los países del mundo obligan a que se incluya un mecanismo de notificación para la inmediata baja de contenidos en infracción a las leyes de propiedad intelectual. En Estados Unidos por ejemplo, existe el llamado *Digital Millennium Copyright Act*, donde los autores pueden enviar una notificación al sitio donde está alojado o enlazado contenido subido de manera ilegal, y es el mismo sitio quien pone en conocimiento de dicha denuncia al usuario, quien posee un plazo para acreditar titularidad o autorización o su contenido es eliminado.

En el caso de esta ley, como en la que se mencionó anteriormente, los antagonistas fueron los mismos. Por un lado los autores, y por el otro quienes defienden el derecho a la libre expresión y uso de la cultura, como Fundación Vía Libre y *Taringa*. La libertad de expresión es un derecho fundamental de ser humano y debe ser respetado en los distintos medios de comunicación. Los autores son los más interesados en que esto se lleve a cabo ya que si no existe libertad de expresión se verían limitadas las posibilidades de creación. No debe confundirse ni desconocerse el derecho constitucional de los autores a proteger su obra, su

trabajo, su creación frente a los abusos que posibilita el ámbito de Internet. La necesidad de interponer una acción judicial impide garantizar una eficaz protección ya imposibilitaría eliminar los contenidos ilegales con la misma velocidad con la que fueron agregados. Nuevamente el debate reñido entre dos derechos, el acceso a la cultura y la propiedad intelectual. Esta ley si bien fue aprobada en el Senado, perdió estado parlamentario y se postergó hasta 2019 (La Nación, 2017).

Capítulo 3. Obras huérfanas

La expresión *obras huérfanas* identifica obras respecto de las cuales no se consigue identificar ni localizar al titular del derecho patrimonial de autor, el problema surge cuando alguien, que desea utilizar la obra protegida por derecho de autor, requiere la correspondiente autorización y no la puede obtener.

3.1 El dominio público

Se denomina dominio público al universo de obras que no se encuentran protegidas en la jurisdicción nacional, ya sea porque ha transcurrido el plazo de duración del derecho patrimonial, porque nunca estuvieron en el dominio privado o simplemente porque no cumplen con las condiciones de protección. Esto significa que las obras pueden ser utilizadas sin ningún tipo de permiso y sin tener que pagar a su autor original. Pueden ser copiadas, distribuidas, adaptadas, interpretadas y exhibidas como si pertenecieran a todos los individuos. Cabe destacar que muchas de las obras que pertenecen al dominio público son utilizadas por autores para crear nuevas obras. Cuando una obra es adaptada o alterada de cualquier manera, se transforma en una nueva, denominada obra derivada. Sobre éstas rigen los derechos de autor, por más que la obra que le dio origen permanezca en el dominio público. La persona que creó esta obra es su único autor y dueño de los derechos de la misma.

En el caso de Argentina, hace más de cinco décadas que el dominio público no es pleno, ya que una vez que terminado el plazo de protección del autor, la obra pasa al dominio público pagante u oneroso. Es decir, para usar la obra no hace falta pedir permiso, pero sí pagar un cánón por su uso y distribución. La supuesta ventaja de este suministro proporcionado al Estado es la de facilitar el financiamiento de las artes y la preservación de las mismas, una vez que el autor gozó de una retribución justa por su aporte. En Argentina el organismo

recaudador es el *Fondo Nacional de las Artes*, el cual desde su creación contó con los servicios de las sociedades colectivas de derechos de los autores dramáticos, Argentores, y de los autores musicales, SADAIC, para que realizaran la cobranza de la sumas por el uso de las obras en dominio público. Más tarde lo hizo también con Directores Argentinos Cinematográficos (DAC); la Sociedad de Artistas Visuales Argentinos (SAVA); la Asociación Argentina de Intérpretes y la Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas (AADI Capif). La tasa es igual para cualquier disciplina, y puede ser elevada por el Estado arbitrariamente, obstaculizando su fin primordial, el acceso a la cultura.

Pero, como se dijo anteriormente, muchos fotógrafos pierden los derechos patrimoniales cuando aún se encuentran en actividad, sus obras pasan al dominio público pagante. Esto significa que, la persona que quiera utilizar una foto una vez terminado el plazo de protección, no solo no deberá pedir la autorización de su autor, sino que pagará igualmente por su uso, pero al Estado, no al fotógrafo quien aún está activo; quien como cualquier profesional, vive de las ganancias obtenidas por su trabajo. Resulta injusto si se toma desde el punto de vista que el autor fotográfico es el único que debe pasar por esta situación, ya que el resto de las disciplinas contemplan plazos de protección mayores a la vida del autor.

3.2 Banco de Imágenes

Los llamados bancos de imágenes o agencias fotográficas, son empresas que comercializan fotografías, colecciones o archivos fotográficos de diversos fotógrafos. Antes de la digitalización, cuando la fotografía necesitaba de un soporte físico, ya sea papel, negativo o diapositiva, el trabajo de estas agencias era intermediar entre el fotógrafo y los consumidores de imágenes. Se firmaba un contrato en el cual se establecía las condiciones de la venta, en algunos casos, el fotógrafo cedía la exclusividad, es decir entregaba los originales a la agencia para que esta dispusiera de los mismos. Por lo tanto, el trabajo del fotógrafo era

producir imágenes y entregarlas, la agencia se ocuparía de su comercialización, copias y categorización de las imágenes. Cuando los consumidores de imágenes, diarios, revistas, editoriales y demás, requerían una imagen, llamaban a la agencia, que tenía personal encargado de buscar en su archivo lo que el cliente necesitara, el cual podía pasar por la agencia a observar el material y elegir las fotografías definitivas. Una vez elegidas, se fijaba un precio en función del uso que les sería dado. De ese precio, un porcentaje, generalmente el menor, le era otorgado al fotógrafo.

Con la llegada de internet y la digitalización, estas agencias sufrieron cambios radicales. La manera de archivar las fotografías, ahora sin necesidad de soporte físico, fue la primera transformación. Se ganó espacio y se redujo el trabajo, ya que buscar digitalmente requiere menor minuciosidad que buscar negativos en un archivo físico, sin embargo se tuvo que proceder a digitalizar todo el material que ya poseían. El siguiente paso fue comercializar las imágenes a través de la web, el propio cliente busca su imagen, sin necesidad de la intervención del personal de la agencia, la compra con dinero electrónico y la descarga. El caso más destacado es el del empresario inglés Mark Getty, creador y cofundador de *Getty Images*. Getty descubrió tempranamente la rentabilidad del negocio que significaría la digitalización, y junto con su colega, Jonathan Klein, fundó uno de los bancos de imágenes más grandes del mundo en 1998. Desde entonces Getty Images ha crecido enormemente, expandiendo sus servicios a todo el mundo. (*The Economist*, 2000).

Pero el verdadero cambio que produjo la digitalización y la expansión de internet en las agencias fue la aceptación de fotografías que no necesariamente provenían de fotógrafos profesionales. Para una empresa comercial la ecuación resulta obvia, si millones de personas poseen cámaras y son capaces de generar imágenes lo suficientemente buenas, porqué no aceptarlas también en su archivo. El hecho que cualquier persona, fotógrafo o no, pueda subir y comercializar sus fotografías hace que el archivo crezca enormemente,

bajando el costo de las fotografías al mínimo; de hecho no es requisito que las personas que envían sus fotos deban estar registradas en alguna categoría laboral. Cabe destacar también, que si bien cada agencia tiene sus propios controles de calidad y requerimientos específicos para aceptar las imágenes que suben a la web, en la mayoría los contratos exigen la cesión total o parcial de los derechos.

Este nuevo intercambio resulta una competencia desleal para el fotógrafo. Los consumidores de imágenes prefieren pagar un costo bajo por una fotografía, que si bien no está a la altura de una imagen profesional, les proporciona lo necesario para ilustrar ya sea una editorial o el uso para el cual la necesiten. Nuevamente la profesión se ve vapuleada. Y no sólo por dichas empresas, los mismos fotógrafos, ansiosos por hacer notar su trabajo e ignorantes de los derechos que les corresponden, ceden sus fotografías a estas agencias por precios que resultan vergonzosos.

Otra situación que queda expuesta con la digitalización es la que refiere a los fotógrafos *de planta*, fotógrafos que están empleados en empresas para las que toman fotografías diariamente y que serán usadas en las redes de dichas empresas. Las aclaraciones en cuanto a derechos de autor están presentes desde el mismo momento de la firma de contrato y las fotografías tomadas no pueden ser utilizadas con fines comerciales. Mercedes do Eyo, fotógrafa bonaerense, trabaja en dicho puesto pero en su caso para una Institución Estatal, las fotos que realiza le pertenecen al empleador en cuanto al uso de la imagen, conservando las características anteriormente estipuladas no son para uso comercial, ni para empresas, sino exclusivamente referidas al trabajo y desarrollo de la institución u otro organismo del Estado. También se comparten con instituciones a fines y está permitida la descarga de dichas imágenes desde la página web por cualquier persona que lo desee. Do Eyo afirma que se discutió bastante el tema de los derechos de autor al comenzar en su actual puesto, “entender la complejidad de que somos trabajadores del Estado, no de una

institución privada, y por lo tanto lo que realizamos aquí es de bien común” (2018). Actualmente se encuentra desarrollando un banco de imágenes, en el cual aclarar el autor de la fotografía es tomado como información indispensable e inherente al material cargado. La fotógrafa también está encargada que las fotografías no sufran ninguna modificación, tales como el reencuadre, el agregado de bordes, o la edición. (Comunicación personal, 2018)

En Argentina el banco de imágenes más grande probablemente sea el del departamento de fotografía que posee el *Archivo General de la Nación* (AGN). Este Departamento conserva documentación del Poder Ejecutivo Nacional, instituciones privadas, fondos y colecciones particulares. La documentación en consulta corresponde al período entre 1853 y 1986. Posee más de ochocientas mil imágenes y está nutrido de diferentes fondos como *Caras y Caretas*, *Noticias Gráficas*, *Tiempo Argentino*, entre otros; más la producción propia, desde su creación en 1939 hasta 1955. Dicho departamento trabaja en la identificación, descripción y normalización de la documentación en consulta, aplicando los principios y criterios archivísticos actualizados. En la década de 1960, la Comisión Nacional de Recuperación del Patrimonio Histórico adquirió el Archivo histórico de la Casa Witcomb, una de las colecciones fotográficas más antiguas de la Argentina, abarcando el período que va desde 1868 hasta 1952, donde destacan retratos de personalidades de la época, costumbres, además de los registros realizados por Alejandro Witcomb, Benito Panuzi y José Christiano Freitas Henriques, entre otros.

Los documentos están organizados de modo temático y onomástico. En el primer caso, se accede a la documentación por un índice que está dividido en categorías y subcategorías. En el segundo caso, se accede directamente a los ficheros organizados alfabéticamente por apellido y nombre de la persona sobre la que se basa la búsqueda. La visualización de la documentación es digital, para lo cual se cuenta con terminales de consulta. La obtención de

copias digitales de los documentos es arancelada y se entrega en soporte digital que debe ser brindado por el solicitante (Archivo general de la Nación, 2018)

Es pertinente también destacar a la agencia de noticias *Télam* que depende del Sistema Federal de Medios y Contenidos Públicos. Provee de material periodístico de multiformato a medios de comunicación, empresas, organismos, instituciones y el público en general. Su redacción, una de las más grandes de Argentina, reúne producciones gráficas, audiovisuales, radiales y fotográficas. Cuenta con corresponsalías en todas las provincias del país y en las principales capitales del mundo, y convenios con las principales agencias de noticias internacionales. Dicha agencia tiene un proceder sumamente riguroso, todos los contenidos del sitio, incluyendo las imágenes, se encuentran protegidos por los derechos de autor, bajo la figura de *Telam S.E.* Ningún contenido del sitio puede ser publicado, transferido directa o indirectamente a un soporte para otro uso que no sea el personal y prohíbe terminantemente todo uso de cualquiera de dichas imágenes para uso personal. Funcionando desde el 2005 ya posee un archivo fotográfico mayor a un millón de imágenes.

3.3 Internet

A lo largo de la historia, las tecnologías relacionadas con la reproducción y difusión han alterado los hábitos de los usuarios de la cultura, lo cual repercute directamente en el patrimonio de los productores de obras artísticas. La intangibilidad que ofrece internet permite que las obras circulen fácilmente, incluso que estén en más de un sitio al mismo tiempo. Cuanto más avanza la tecnología, mayor es la circulación y más difícil el control de los Derechos de Autor (Vibes, F., 2009).

En la actualidad, la combinación de tecnologías posibilita que las obras sean convertidas y almacenadas en soportes digitales. El mayor peligro que representa la digitalización son las posibilidades de copia de la obra; en el pasado las copias siempre guardaron una calidad

inferior a la copia original, pero ahora la diferencia es casi nula. Miles de reproducciones pueden hacerse con la misma calidad que el original. Esta tecnología combinada con internet representa uno de los mayores desafíos para la protección de Derechos de Autor. Al no poseer un punto ni una central ubicable, internet significa un centro de distribución global instantáneo y a muy bajo costo. Si bien esto representa muchas posibilidades de crecimiento en el ámbito internacional, sin el control adecuado puede generar consecuencias graves para los autores.

Miembros de la Organización Mundial de Propiedad Intelectual (OMPI), se ocuparon de este tema ya a mediados de los noventa, e impusieron reglas en cuanto al ámbito digital. Surgieron dos tratados (TODA y TOEIF) que buscan de algún modo controlar el tráfico de imágenes. Sin embargo la legislación que tomó con mayor seriedad este problema fue la legislación estadounidense, que agregó tres leyes a su sistema de copyright; *Anti-counterfeiting Consumer Protection Act* (Ley anti-falsificación de Protección al Consumidor) la cual estableció sanciones criminales para todos aquellos que compartiesen copias no autorizadas en la red, *No Electronic Theft Act* (Ley Antirrobo Electrónico) para sancionar monetariamente a todos aquellos que no solo copien sino distribuyan con ánimos de lucro copias de las cuales no poseen derechos, y por último, *Digital Millenium Copyrighth Act* (Ley de Derecho de Autor del Milenio Digital) que establece tres importantes disposiciones: dar responsabilidad a los usuarios de las redes y no a los proveedores, sancionar e impedir la modificación de la información que posee la fotografía, ya sea título o nombre del autor, y por último castigar a quien se dedique a evadir las protecciones tecnológicas dispuestas sobre las obras, como encriptamiento, o demás (Vibes, F., 2009).

Una gran cantidad de robo de imágenes digitales no se comete con intención, sino que se debe a la falta de conocimiento. Esto significa que muchos usuarios no se sienten culpables por el uso de las mismas y se muestran escépticos cuando alguien les dice que han

infringido la ley. El mayor error que se comete es pensar que todo lo disponible en internet es gratis. Muchos usuarios piensan que lo que encuentran en *Google* se puede copiar y utilizar sin consecuencias. Una creencia errónea es que se necesita un aviso de derechos de autor para proteger una imagen. Esto no es verdad. Una fotografía está protegida incluso si no posee aviso de *copyright*. Otro error común es que se puede usar una imagen solo por nombrar a su autor, esto es cierto en algunas excepciones, pero en no en la mayoría de los casos. Robar imágenes dentro de internet es fácil, desde el punto de vista de quien infringe la ley, copiar una fotografía de la página oficial de un fotógrafo no hace daño. Al tomarla, no desaparece, sino que la fotografía permanece en la web, todavía puede venderse, se trata sólo de una copia. Del punto de vista del fotógrafo, es la venta de copias su manera de subsistir económicamente (Copytrack, 2018).

Marie Slowiczek-Mannsfeld, abogada alemana, especialista en derechos de autor de fotografías en línea, plantea que la mayor dificultad se encuentra en determinar dónde ocurre la infracción. No sólo determinará la ley según la cual se debe examinar el uso de la imágene, sino también qué tribunal tendrá jurisdicción. Este es definitivamente un problema de la naturaleza global de Internet. Una vez que se ha determinado, los principios de derechos de autor son internacionalmente similares, pero las leyes difieren en detalle. Un acto claramente infractor en un país puede ser completamente legal en otro, haciendo que la aplicación transfronteriza de las infracciones de derechos de autor sea engorrosa y costosa (Slowiczek-Mannsfeld, 2018).

Las imágenes siempre serán robadas en internet. Pero las ventajas que obtiene un fotógrafo al presentar y ofrecer sus imágenes son insuperables. No es cierto que los fotógrafos estén completamente desprotegidos en este ámbito, existen posibilidades técnicas para prevenir el robo de imágenes de diferentes maneras. Están ahí para que el fotógrafo las descubra, las investigue y las implemente.

3.3.1 Las redes sociales

En la actualidad, las redes sociales se han convertido en el medio de comunicación más importante, permitiendo a los fotógrafos o artistas de cualquier índole, la promoción y el intercambio con millones de usuarios. Pero se debe prestar especial atención antes de publicar, ya que al *aceptar las condiciones de uso* se está firmando un contrato electrónico con dicha red. Muchas veces, en esos contratos se acepta explícitamente el uso de las publicaciones por parte de la plataforma o de los demás usuarios conforme a la configuración de seguridad que se elija. Generalmente estos textos son extensos y de difícil lectura, pero es primordial para el profesional leerlos en detalle, ya que su protección futura dependerá de ello.

Un ejemplo claro es *Facebook*, red a la que también pertenecen *Instagram* y *WhatsApp*. En su Declaración de Derechos y Principios especifica:

Para el contenido protegido por derechos de propiedad intelectual, como fotografías y vídeos (en adelante, "contenido de PI"), nos concedes específicamente el siguiente permiso, de acuerdo con la configuración de la privacidad y las aplicaciones: nos concedes una licencia no exclusiva, transferible, con derechos de sublicencia, libre de derechos de autor, aplicable globalmente, para utilizar cualquier contenido de PI que publiques en Facebook o en conexión con Facebook (en adelante, "licencia de PI"). Esta licencia de PI finaliza cuando eliminas tu contenido de PI o tu cuenta, salvo si el contenido se ha compartido con terceros y estos no lo han eliminado. (Facebook, 2013, s/p).

Es decir, al publicar las fotos, se otorga el derecho de utilizarlas a la red, por lo menos mientras el perfil permanezca abierto. Más adelante hace mención a que, en el supuesto caso de la elección de configuración sea mantener el perfil en modo público, tendrán acceso al material no sólo los usuarios sino también las personas ajenas o que no posean cuenta dentro de la misma. Una situación muy parecida sucede con Google Fotos. Este caso resulta un poco más alarmante, ya que los usuarios utilizan esta aplicación no sólo para compartir su material sino también para almacenarlo. Al entrar a su apartado Tu contenido en nuestros servicios se lee:

Al subir, almacenar o recibir contenido o al enviarlo a nuestros Servicios o a través de ellos, concedes a Google (y a sus colaboradores) una licencia mundial para usar, alojar, almacenar, reproducir, modificar, crear obras derivadas (por ejemplo, las que resulten de la traducción, la adaptación u otros cambios que realicemos para que tu contenido se adapte mejor a nuestros Servicios), comunicar, publicar, ejecutar o mostrar públicamente y distribuir dicho contenido. Google usará los derechos que le confiere esta licencia únicamente con el fin de proporcionar, promocionar y mejorar los Servicios y de desarrollar servicios nuevos. Esta licencia seguirá vigente incluso cuando dejes de usar nuestros Servicios (Google, 2018, s/p).

A diferencia que la aplicación anterior, Google hará no solo uso del contenido sino que podrá modificarlo, incluso una vez que se haya dejado de pertenecer a la red. Resulta pertinente hacer una aclaración. Estas redes fueron originalmente pensadas para el uso personal, para la interacción de individuos en el ámbito social, no en el profesional ni mucho menos comercial. Con el paso del tiempo se convirtieron en herramientas de difusión tremendamente efectivas para la promoción de trabajos, pero eso no cambia su fin primero.

Existen otras aplicaciones creadas por y para profesionales de la fotografía, como es por ejemplo *Flickr* sitio que permite almacenar, buscar y compartir fotografías a través de Internet. El contenido subido por el usuario le pertenece a él y solamente a él durante el período que dure el contrato virtual con la red. De la misma manera aplica sanciones a todos aquellos usuarios que no cumplan los requisitos de propiedad intelectual detallados en el mismo. Estas aplicaciones funcionan como una suerte de portfolio para el profesional, que es otra de las consecuencias de la digitalización. El fotógrafo ya no invierte dinero en impresión ni debe acarrear un bolso o carpeta. Hoy el trabajo de toda su vida puede estar, ya sea *online* o en un *pendrive*. En cuanto a la presentación esto significa un plus. Las imágenes se conservan intactas y no necesitan ser tratadas con ninguna delicadeza. Ahora bien, a la hora de elegir entre las dos opciones se debe analizar la decisión. Quien elija un dispositivo de almacenamiento va a tener por seguro que sus fotos están debidamente protegidas, sin embargo al no estar en constante exposición, deberá mantenerse activo en la búsqueda para dar a conocer su trabajo. La otra opción, el portfolio en línea tampoco sugiere una libertad

completa, las fotos no solo corren el riesgo de caer en manos de los infractores del derecho, sino que el autor depende enteramente de una conexión para cualquier acción que quiera realizar.

3.3.2 Creative Commons

La organización *Creative Commons*, fue fundada en 2001 por Lawrence Lessing, especialista en ciberderecho. Se trata de una organización sin fines de lucro que promueve el intercambio y utilización legal de contenidos que estén protegidos por los derechos de autor. Para ello brinda, entre otras cosas, un conjunto de herramientas estandarizadas, conocidas como las *licencias creative commons* (CC). Éstas fueron creadas a partir de las restricciones que poseen las obras que se encuentran protegidas y permiten que el autor, individual o colectivo, ceda de manera legal sus obras para ser copiadas, distribuidas, mezcladas y desarrolladas. No se exige una retribución económica por parte del usuario pero sí el cumplimiento de ciertas obligaciones.

Generalmente, son utilizadas para espacios sin fines comerciales, es decir, siempre que no se tenga la intención de recibir un beneficio económico por las mismas, sino que su fin sea del tipo educativo. La filosofía de esta empresa es no robar, sino pedir prestado. Siempre el autor permanece como único creador. De todas maneras, a la hora de decidir, el fotógrafo debe hacer una consciente reflexión, hasta donde se permitirá que la obra sea difundida, reutilizada o modificada. Es necesario crear un conjunto de reglas bajo las que se permitirá el uso de dicha obra por parte del público. Por ejemplo, si carga una fotografía en internet, se puede solicitar una licencia de CC que permita a otros incluir esa imagen en un sitio web o utilizarla en una presentación, pero no ponerla en venta. Algunas de las licencias existentes son:

Licencia de atribución o reconocimiento (*by*): permite que el recurso, la obra, pueda distribuirse, mezclarse, ajustarse, incluso con fines comerciales, siempre que le sea reconocida la autoría de la creación original.

Licencia compartir (*Share a like*): habilita a otros remezclar, modificar y desarrollar sobre la obra incluso para propósitos comerciales, siempre que se atribuya el crédito al autor original. Cualquier obra nueva basada en la original estará bajo la misma licencia, de modo que cualquier obra derivada permitirá también su uso comercial. Esta licencia es la que utiliza Wikipedia.

Licencia no comercial (*non comercial*): otras personas pueden copiar, distribuir, mostrar y reproducir la obra siempre que no se utilizada para un fin comercial.

Licencia sin obra derivada (*no derivatives*): se les concede a las personas la facultad de copiar, distribuir, mostrar y reproducir únicamente copias exactas de la obra, y no derivadas que estén basadas en ellas.

Pero las CC tienen una particularidad no menor. Una vez el autor optó por ellas, tienen el carácter de irrevocables. Por lo tanto, no caben arrepentimientos; si la licencia es otorgada a una fotografía, los demás podrán hacer uso de esta, incluso si se interrumpe la utilización de dicha licencia. En Argentina, las CC están a cargo de dos organizaciones afiliadas. *Fundación vía libre y Wikimedia Argentina.*

La Asociación Civil Wikimedia Argentina es la representación local de la Fundación Wikimedia Internacional. No posee fines de lucro y su central, ubicada en Estados Unidos opera y mantiene proyectos colaborativos como *Wikipedia*, *Wikcionario*, *Wikiquote*, entre otros. Fundada en 2007, su objetivo es el de impulsar proyectos para la difusión del contenido bajo dominio público, desarrollando la idea del acceso a un conocimiento. *Wikimedia Commons*, representa el mayor repositorio de material audiovisual bajo licencia libre, con más de 40 millones de recursos en red, trabaja con museos y archivos históricos,

utilizando materiales que actualmente se encuentran bajo dominio público. Por su parte la Fundación Vía Libre es una organización dedicada a la difusión del conocimiento y el desarrollo sustentable. Sus tareas principales son difundir el uso del software libre y la promoción de la cultura libre; participar en el debate legislativo; divulgar información sobre los principales desafíos en el campo de las nuevas tecnologías y los derechos humanos.

La líder pública de estas organizaciones es Beatriz Busaniche, quien posee un magister en Propiedad Intelectual otorgado por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) y quien representa la mayor oposición en cuanto a la equiparación de los Derechos de Autor para los fotógrafos argentinos. Sus argumentos, repasados en reiteradas oportunidades en este ensayo, se basan en la superposición entre los derechos de los autores y los derechos de los usuarios de la cultura. De hacerse efectivo el cambio de la ley, la organización que más sufrirá será Wikipedia, a la cual se accede de manera libre y gratuita, y la cuál utiliza miles de fotografías sin siquiera nombrar a su autor.

3.3.3 Copytrack

Millones de imágenes son robadas y utilizadas ilegalmente en internet todos los días, causando un daño financiero para fotógrafos, editores y agencias de fotografía. Las infracciones de derechos de autor son difíciles de rastrear y se consideran un delito trivial. Además del tiempo requerido para encontrar y castigar una infracción, los procedimientos por lo general siempre implican un riesgo legal. En 2015 se desarrolló en Berlín un sistema diseñado para cualquier persona que decida que sus obras se encuentren disponibles en Internet. *Copytrack*, se especializa en la búsqueda de imágenes, la concesión de licencias y la ejecución de reclamos en la infracción de derechos de autor. Busca reformar el mercado de las licencias de imágenes en línea y, sobre todo, obtener un resarcimiento justo

para los autores. Se trata de un servicio gratuito, que asume todos los costos legales, cobrando comisión sólo cuando la operación legal resulta exitosa.

Este sistema allana el camino para el uso en línea sin preocupaciones de imágenes digitales. Posee tecnología de búsqueda inversa de imágenes para encontrar duplicados de imágenes digitales utilizadas en Internet. Se identifican imágenes como usos ilegales, es decir, sin una licencia válida, determinan una tarifa y se aplican los derechos de autor. Esta organización fue pionera en brindar este servicio, y si bien su sede se encuentra en Alemania, es posible contratarla desde cualquier parte del mundo.

3.4 El mercado del arte

Existen diferentes maneras de comercializar una fotografía. Fuera de internet, la venta y compra se realiza dentro del mercado del arte. Actualmente este mercado no responde sólo a lo que comúnmente se conoce como fotografía artística, sino que el terreno está abierto a todos los géneros de igual manera. Lo primero a tener en cuenta es la tasación, que depende primeramente del autor. En otros países del mundo es común acompañar la obra de una *Carta de Autenticidad*, que es un documento legal que demuestra que la obra es genuina y auténtica. Resulta una herramienta útil para probar la procedencia de una obra, su calidad, y asegurar al comprador que la obra pertenece al fotógrafo. Sin embargo, en Argentina no existe una ley que la abale, por lo tanto no se cuenta con este recurso.

En segunda instancia se tiene en cuenta la fecha, el proceso y la cantidad de copias realizadas. Si se trata de la primera vez en que la obra será comercializada el autor establece un precio de acuerdo basado en la creación e investigación que le fueron necesarias para realizarla. Una vez fijado su precio aparecen las figuras propias del mercado, siendo la más importante las galerías. A este proceso se le llama arte primario,

debido a que es la primera vez que la obra estará disponible para su venta, ya sea por parte del artista o de su heredero en el caso de las obras inéditas.

La galería de arte es un espacio de exhibición especializado, que posee una labor de curaduría y montaje. El galerista está informado sobre todos los aspectos de la obra, en caso de tener que responder a potenciales compradores. Estos espacios suelen tener también una trastienda, donde se almacenan obras de artistas que ya se expusieron pero aún pueden ser compradas. En ningún caso el autor cede sus derechos a la galería, sino que ésta se lleva un porcentaje de la venta de cada obra, en la mayoría de los casos hasta de un 40%. Se trata de una concesión.

Otro espacio de comercialización son las ferias. Se trata de un evento en el que se reúnen varias galerías para exponer y vender. Las galerías pagan por el espacio que ocupan en dicha feria y a su vez les cobran extra a los autores por la participación. Si la venta se concreta, se quedarán con un porcentaje, de la misma manera que las galerías. Lo importante de las ferias es la visibilidad que proporcionan para los autores que se encuentran en el comienzo de su carrera.

Se podrían destacar otras maneras de comercialización, como las subastas u otras opciones que pertenecen a un orden secundario en el llamado mercado del arte. Esto significa, todas aquellas obras que ya han sido compradas a su autor, pero que continúan en el mercado para su reventa. Debido a que en Argentina no existe el derecho a la participación éste no recibe ningún beneficio por estas.

3.4.1 Droit de suite

Droit de suite, en castellano, Derecho de Participación; es el derecho que poseen, en muchas legislaciones, los autores a participar de un porcentaje de la reventa de cada una de sus obras. En general, es llevado a cabo en ventas donde participe un intermediario

profesional, en el caso de la fotografía podría ser la galería o el *marchante*. Las fotografías, así como las demás artes visuales, poseen la particularidad de aumentar el precio de sus obras en el mercado, acorde con las circunstancias de la carrera del autor, mientras este obtenga mayor reconocimiento mayor será el precio de reventa de sus fotografías.

El Derecho de Participación está contemplado en el artículo 14 del Convenio de Berna para Protección de las Obras Literarias y Artísticas, aprobado en Argentina por la Ley 25.140, y es aplicado en el mercado mundial por más de 60 países (SAVA, 2018). Sin embargo, en Argentina este derecho no está reconocido, perjudicando a los artistas no sólo en el mercado nacional, sino en el mundo. Las legislaciones del mercado europeo, si bien reconocen este derecho, exigen condiciones de reciprocidad para hacerlo efectivo, es decir, los artistas argentinos no pueden percibir el dinero recaudado en este mercado. Muchos países de América Latina, como Uruguay, han adoptado este derecho con gran éxito, explotando en su territorio el mercado del arte y protegiendo a artistas de todo el mundo. Cabe destacar que de todos los países miembros del MERCOSUR, Argentina es el único que en el que este derecho no ha sido regulado.

Éste, como muchos otros, debe entenderse como un incentivo al artista, que le permite realizar su actividad. Cuando el artista se encuentra en el comienzo de su carrera es común que venda sus obras a precios acordes con la necesidad que trascurre en su vida, quedando al margen de las ganancias posteriores que serán obtenidas a costa de la consagración y talento de este artista. Resulta justo que, al igual que los intermediarios, los artistas participen del éxito de sus obras recibiendo una porción económica de las ventas sucesivas. Aplica un mecanismo de balanceo en las relaciones de poder dentro del mercado del arte y reconoce la relación del autor y la obra.

3.4.2 Exportación

Hasta no hace mucho tiempo, si un artista argentino quería sacar sus obras del país, ya sea para venderlas o exponerlas en el exterior, debía pasar un trámite engorroso, realizable sólo en la ciudad de Buenos Aires. Una vez tramitado el permiso para exportar la obra, se debía aprobar su salida en la oficina de Aduana, que opera dentro del Aeropuerto de Ezeiza. Este trámite debía realizarse 72 horas antes del viaje, de lunes a viernes, sin importar desde que aeropuerto del país saldría dicha obra. Se generaba un situación incómoda, ya que por ejemplo, si un artista mendocino viajaba con sus obras a Londres, debía estar en Buenos Aires al menos tres días antes; de la misma manera si un turista compraba una obra un viernes y regresaba a su país un domingo, tenía que recurrir a un despachante de aduana, y la burocracia que conllevaba hacia elevar considerablemente los costos.

Esta situación cambió en mayo del 2018, con la modificación de la Ley 24.633, que refiere a la Circulación Internacional de Obras de Arte. La nueva normativa simplifica los trámites de manera considerable, sólo se deberá realizar un trámite online. Artistas, galeristas o turistas podrán viajar con obras en concepto de equipaje acompañado, habiendo realizado como único trámite el correspondiente aviso en la ahora Secretaría de Cultura. Por otro lado, las obras que requieran licencia de exportación, porque pertenezcan a artistas fallecidos, desconocidos o anónimos, podrán tramitarla en 48 horas en la Secretaría de Cultura de la Nación. La iniciativa fomenta la circulación del arte argentino por el mundo y genera oportunidades para fortalecer el mercado y a sus artistas. (Secretaría de Cultura de la Nación, 2018).

Aunque, para sorpresa de muchos, las obras fotográficas no están incluidas en esta modificación. Aparentemente para la ley argentina la fotografía aún no está considerada un arte y así lo sufren los artistas. Un ejemplo claro de esto es lo sucedido a mediados de este año con el fotógrafo Facundo de Zuviría. Discípulo del reconocido Horacio Coppola, recorrió durante muchos años los barrios de Buenos Aires, sus calles y sus negocios. Su serie *La*

siesta inauguró en 2013 en la galería Rolf Art, y desde ese año vendió varias de sus obras a coleccionistas e instituciones en el mundo. La última gran venta se realizó en junio de 2018 cuando el Museo Metropolitano (Met) y el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMa) compraron a la directora de dicha galería, Giordana Braun, más de cuarenta obras del artista (Chatruc, C., 2018).

Se generan dos situaciones, por un lado al no ser consideradas arte, las fotografías pueden sacarse libremente del país, lo que favorece la exportación informal. Por el otro, las instituciones o coleccionistas extranjeros condicionan la compra de las obras con la demostración legal del ingreso a su país. Los galeristas, acorralados, se ven en la obligación de realizar una inversión costosa y recurrir a un despachante de Aduanas para realizar el trámite.

¿Por qué resultará tan difícil que la fotografía esté a la altura de cualquier otra disciplina artística? ¿Es que encuadrar, iluminar, producir y pensar una fotografía no se asemejan al esfuerzo físico de un escultor o un pintor? Sucede que todas las personas han sacado fotografías, en vacaciones, en fiestas familiares, en reuniones sociales. La masificación, si bien es positiva, dio lugar a una ignorancia generalizada. Todo aquél que posea una cámara se cree fotógrafo, pero lo que convierte a las personas en artistas no son las herramientas, sino la conciencia de crear. Conocer las reglas, y romperlas adrede si ese es el objetivo.

El artista no solo se dedica a apretar un botón, la imagen ya existía en su cabeza antes de plasmarse en una fotografía. O será que lo que impide que la fotografía sea un arte es que se ha convertido en una herramienta tan usada para documentar, para ilustrar historias que resulta imposible admirarla por lo que es en sí misma, alejarla de la utilidad que cumple. “Podemos perdonarle a un hombre que haga algo útil siempre y cuando no lo admire. La única excusa para hacer una cosa inútil es admirarla infinitamente. Todo arte es completamente inútil.” (Wilde, O., 2014).

Capítulo 4. La disciplina artística

“Ahora somos conscientes de la posibilidad de ordenar todo el ambiente humano como una obra de arte, como una máquina de enseñar destinada a llevar al máximo la percepción y a hacer del aprendizaje cotidiano un proceso de descubrimiento” (Marshall, M y Fiore, Q, 1997).

4.1 La creación fotográfica

Para explicar de forma sólida y estructurada la técnica de la creación fotográfica es pertinente basarse en la teoría de los elementos fotográficos de Otto Steinert, en su manifiesto *Sobre las posibilidades de la creación fotográfica* (1965). Steinert se inspira en las ideas de Lazlo Moholy-Nagy acerca de los medios ópticos, quien reconoce ocho variedades de visión fotográfica: la visión abstracta; visión rápida; visión lenta; visión intensificada; visión simultánea y visión distorsionada. Steiner deja de lado las modalidades expresivas y se detiene sólo los elementos técnicos que se tiene a disposición en el momento de crear una imagen, los que actúan en el proceso de creación y se condicionan de manera recíproca. Estos elementos son reducidos a cinco.

El primero se refiere a la elección del objeto y a la condición de aislarlo de la naturaleza. Se trata de la iluminación, la disposición y el ordenamiento de los elementos visuales dentro del cuadro, la composición. La condición de aislamiento generada por el encuadre, la segmentación de un objeto de la realidad, al reencuadrar el fotógrafo elige la cantidad de información que va a entregarle al espectador.

En segunda instancia Steinert destaca la visión dentro de la perspectiva fotográfica. Las deformaciones obtenidas a causa de las ópticas utilizadas, descentramientos, los efectos de perspectiva: elegir un punto de vista puede hacer que un concierto parezca repleto o vacío.

Otro elemento contenido en la teoría es la visión o representación foto-óptica. Se refiere a la calidad de visión, el uso del enfoque o desenfoco, el control de los reflejos. La naturaleza de la luz, la textura o granulación provocados por la sensibilidad utilizada.

El cuarto elemento es la transposición de la escala de tonos fotográficos. Se refiere a la traducción tonal de la realidad a la fotografía, los tonos de contrastes, la utilización de filtros.

Por último el aislamiento de la temporalidad debido a la exposición fotográfica. El instante en el que se va a fotografiar, la velocidad del obturador, los movimientos posibles del lente, la utilización del flash.

La manera en que estos elementos serán utilizados son las decisiones que deben tomarse al momento del acto fotográfico. El fotógrafo dispone y selecciona cada uno de ellos acorde a la finalidad comunicacional que desee. Puede decirse que la creación fotográfica es un acto de diseño, por ello siempre hay un factor de subjetividad al momento del disparo. Se puede poner como ejemplo la toma de *desembarco en Normandía* del fotógrafo Robert Capa. La granulación y el desdibujamiento de la imagen enfatizan la tensión y el dinamismo de ese instante, sin quitarle ningún valor de realidad. Continuando con la teoría de Steinert, es posible diferenciar cuatro etapas o posibilidades creativas distintas en el acto de la creación fotográfica. La primera de estas etapas refiere a la fotografía que tiende a la reproducción, seguida de la fotografía que tiende a la representación; la representación que tiende a la creación y por último la creación fotográfica absoluta. Siendo esta última la renuncia a toda representación de la realidad, ya sea por variaciones en procedimientos fotográficos o por la desmaterialización del objeto.

La tercera etapa o posibilidad sería el uso excesivo de los elementos técnicos, transgrediendo la noción ortodoxa de la técnica. Si se entiende el proceso de la creación como una sucesión de variables, la fotografía realista sería la utilización de los elementos de manera preestablecida, estableciendo márgenes muy reducidos. Podría decirse que una

fotografía *realista* es aquella cuya óptica se encuentra cercana a los 50mm, es dispuesta a la altura del ojo, sin ningún tipo de angulación, de obturación lo suficientemente rápida para no generar ningún desdibujamiento, de diafragma cerrado para evitar cualquier tipo de desenfoque y de sensibilidad baja para que la imagen no se vea invadida por el llamado ruido o grano.

Por último, las etapas referidas a la actitud del diseño de la imagen. Esto implica que, la fotografía siendo susceptible a diferentes funciones comunicativas, estará determinada por la decisión particular del fotógrafo y de sus circunstancias socioculturales. Este primer grado de manipulación de la imagen por parte del autor es inherente a la creación.

4.2 El lenguaje fotográfico

Para entender la fotografía es fundamental comprender que posee una gramática propia, un vocabulario, una forma de articular su mensaje. Se podría decir que el estilo de cada autor es la forma en la que utiliza este lenguaje. Como se explicó con anterioridad toda creación fotográfica está primeramente delimitada por las características del medio o el formato con el que se tome, por lo que el autor deberá tomar decisiones específicas; en segunda instancia se encuentra el contenido, lo que está delante de la cámara, el suceso. Aquí es importante comprender el propósito del autor. No hay que olvidar que para leer una fotografía hay que intentar comprender correctamente el discurso de otro. Aun cuando el autor no es nombrado, como en la fotografía publicitaria, es posible obtener información contextual sobre él, a que escuela pertenece, con que otras fotografías puede relacionarse. Entender cómo se dice algo lleva a saber quién lo dice, captar cual es el sentido de la imagen, cual es el origen de esa creación fotográfica.

Una imagen contiene numerosos elementos constitutivos a ser valorados en lo que respecta al sentido formal, pero el verdadero contenido de la fotografía es invisible. No se deriva de

una relación con la forma, sino con el tiempo, hace conscientes de los polos de ausencia y presencia. Opera el lenguaje de los acontecimientos, no sólo se selecciona qué fotografiar, sino cuándo. Esto da a cada fotografía una fuerza singular, aquello que muestra invoca también lo que no muestra. Se genera una ambigüedad, la naturaleza de lo que muestra y las maneras en las que se percibe. Este principio resulta similar al proceso de la transformación de lo particular en lo universal que lleva a cabo el arte.

En octubre de 1967 apareció en los diarios una fotografía del cadáver de Ernesto *Che* Guevara (ver figura 1, cuerpo c), tomada por el francés Marc Hutten, de la *Agencia France Presse* (AFP). En ella se ve el cuerpo dispuesto sobre una mesa, con algunos personajes a su alrededor. En un primer análisis es lógico compararla con *La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*, de Rembrandt (ver figura 2, cuerpo c). La disposición de los personajes, la sensación de quietud. La función de ambas imágenes es la misma, mostrar un cadáver que está siendo examinado, pero también la de utilizar ese cadáver como ejemplo, a los alumnos en el caso de la pintura de Rembrandt y a los demás guerrilleros en el caso de la fotografía de Guevara. Sin embargo, si se analiza con mayor profundidad, teniendo en cuenta lo que significa el personaje a la revolución es posible compararlo también a la imagen del *Cristo muerto* de Andrea Mategna (ver figura 3, cuerpo c). En ese caso el cuerpo está dispuesto de igual manera, visto desde otro ángulo, ambos con el torso desnudo, las manos y cabeza en exacta posición, sus caras sin expresión. Aquí el grado de correspondencia no sólo gestual o funcional, sino también emocional. El impacto causado con esta fotografía es semejante al impacto que podría sentir un creyente al ver el cuadro de Mategna. (Berger, 2017) La fotografía interrumpe el tiempo, genera un corte en un suceso que estaba produciéndose. A partir de ese momento el espectador concede a ese instante un futuro y un pasado supuestos, guiado por las apariencias. Dichas apariencias articulan un

conjunto de puntos que invocan experiencias pasadas en el espectador, lo que genera en este una idea.

Una fotografía alcanza la expresividad cuando preserva la particularidad del suceso registrado y a su vez, sus apariencias particulares articulan una idea general. Se pone como ejemplo en el libro de Berger (2017) la fotografía *Amigos* de André Kertész (ver figura 4, cuerpo c). En ella puede verse un niño sonriente, acostado sobre el pasto, jugando con un pequeño cordero, detrás la inmensidad del campo, el día, la luz del sol. Todas estas cosas son particulares y están visualmente presentes en este suceso. En concreto puede verse a un niño jugando, pero al verlo se piensa en la niñez, en la sensación del pasto contra la piel, en la textura de la lana del cordero. El suceso provoca una idea general sin apartarnos de la particularidad. Se piensa, se recuerda o se siente a través de las apariencias registradas en la fotografía, la cual habla a través de la idea. Las apariencias son las que constituyen hoy el lenguaje fotográfico. Todo lo que está en las fotografías hace referencia a algo que esta fuera de ella y todo autor fotográfico profesional está al tanto de esto.

Puede surgir también, por parte del autor, la necesidad de dar a conocer un mensaje específico. En este caso de la creación fotográfica, la idea surge antes que la imagen. Un ejemplo de esto es el fotógrafo argentino Marcos López. El profesional, recrea escenas completas que representen su visión, su mensaje. En este caso en particular, lo hace desde una experiencia personal y en pleno conocimiento del público particular al que va a estar dirigida su obra. En una de sus más conocidas series, titulada *Pop latino*, el autor hace una fuerte crítica al contexto sociopolítico de Argentina en la década de 1990. López utiliza un lenguaje teatral donde los personajes no funcionan como individuos sino como actores que encarnan ideas, símbolos o sentimientos colectivos. Para ello el autor se vale de arquetipos fuertemente arraigados dentro de la sociedad, y los articula para la construcción de sentido. Aquí no hay nada que se escape de las manos. Las decisiones de composición, angulación y

objetivo son parte de la construcción del personaje, así como la iluminación y el gesto del modelo. El lenguaje tradicional de la fotografía es utilizado a gusto del fotógrafo y la imagen es convertida en alegoría. “Disfruto cuando pinto, cuando miro por el visor de la cámara y veo algo que me gusta” (López, 2012). La puesta en escena es evidente y así quiere que sea su autor, de hecho sus fotografías poseen un tratamiento específico de posproducción que las aleja aún más del espectador y de cualquier relación con la realidad. En estas circunstancias queda en evidencia el uso de la disciplina como medio de comunicación, el autor tiene un mensaje que dar y lo manifiesta a través de la fotografía.

4. 3 La verdad de las imágenes

En el comienzo de su existencia, la fotografía, ofreció una posibilidad técnica. Distintos oficios la utilizaron como herramienta de registro en sus investigaciones, la subjetividad del pintor y del ilustrador había desaparecido. Poseía una aparente función, proporcionar información visual precisa y fidedigna. Se convirtió así en evidencia, en la manera en que se representaba la naturaleza, incluso llegó a venderse como tal, *deje que la naturaleza plasme lo que la naturaleza hizo* era un eslogan utilizado por las publicidades de daguerrotipos (Fontcuberta, 1997). La naturaleza era copiada con máxima precisión sin la dependencia de las habilidades de la persona que realizaba la imagen y, como resultado, se obtenía la verdad. Esta afirmación supone la nula intervención por parte del fotógrafo y por lo tanto, la carencia de interpretación de la fotografía. Hacia 1861, algunos críticos como Cornelius Jabez Hughes comenzaron a cuestionarse si es que la fotografía no podía también plasmar belleza, ampliar sus horizontes. De alguna manera reconociendo por primera vez la autoría, el trabajo fotográfico detrás de las imágenes.

Durante los años 70 el documentalismo alcanzó un alto nivel de hegemonía, sus normas eran las de no intervención, postura de neutral y de obediencia extrema a las convenciones

de representación. Generó esto, que muchos fotógrafos quisieran revelarse, ampliar su búsqueda, no mostrar sólo la realidad sino su propia interpretación de esta. Surgió el *documentalismo subjetivo*, una aparente contradicción en sí misma, los nuevos documentalistas salieron en busca de todo el mundo escondía y lo hicieron con una intención personal. Cada autor eligió un microcosmos con el que se sintiera identificado. Como nunca antes, se entrelazó la fotografía documental con la de autor. Se alzó la propia individualidad sobre el compromiso de lo que debía ser la respuesta espontánea al medio (Fontcuberta, 1997).

Comenzó aquí la duda, ¿dónde está la autenticidad de las fotografías? el autor John Berger la adjudica no a su objetividad, sino en el criterio selectivo del fotógrafo (2017). Si bien es innegable su relación con la realidad, las fotografías narran los hechos, pero lo hacen desde el testimonio de un testigo presencial. El fotógrafo elige el suceso que fotografía, por tanto desecha todo lo demás. El público lo ve y supone que lo que está viendo es cierto, que es esa la manera en que sucedieron los hechos.

Joan Fontcuberta pone como ejemplo el caso de un diario cuya página principal está ilustrada con una fotografía, debajo se inscribe: *Partidarios del gobierno muestran casquillos de bala supuestamente disparados por los manifestantes*. El autor hace hincapié en la palabra supuestamente, y destaca como el periódico corresponsabiliza al lector sobre la eventual verosimilitud de la imagen (1997). No hay nada en esa fotografía que asegure la información que ilustra, todo lo que se ve se encuentra atado primeramente a la percepción de quien la tomó, a la del periodista y en última instancia a la de quien la observa. La mentira en la fotografía es inevitable, siempre hay algo que se oculta, que no entra en el cuadro y es criterio del fotógrafo la intencionalidad con la que utiliza esto. Resulta imposible separar a la imagen de su autor.

4.4 La fotografía líquida

Existe una forma narrativa intrínseca en las fotografías, éstas son retrospectivas y así se las acepta. En ellas se busca aquello que ya sucedió, como ocurre con los recuerdos o las reflexiones. Al igual que la memoria la imagen fotográfica es un campo continuo en el que coexisten diferentes tiempos, continuos en términos de la subjetividad que lo crea y lo extiende, pero es discontinuo en su temporalidad (Berger, 2017). Una fotografía tiene mayor simpleza que los recuerdos, ya que su campo es limitado, sin embargo con su invención se adquirió un medio de expresión asociado a la memoria como ningún otro.

Tanto la memoria como la fotografía se oponen al paso del tiempo, perseveran el momento y proponen su propia forma de simultaneidad en la que todas las imágenes pueden coexistir. Ambas son estimuladas por la interconexión de los sucesos, buscan instantes de revelación, se resisten al tiempo. En su libro *El beso de Judas* Joan Fontcuberta dice “Porque siempre es así. Porque siempre fotografiamos para recordar aquello que hemos fotografiado, para salvaguardar la experiencia de la precaria fiabilidad de la memoria. ¿O no?” (1997, p58) Recordar también quiere decir seleccionar ciertos instantes y olvidar los demás. Se fotografía para afirmar aquello que complace, para cubrir ausencias, para detener el tiempo.

Pero a causa de internet y la digitalización, la fotografía ha pasado a ser algo totalmente diferente de aquello que patentó Daguerre en el siglo XIX. Aquello que se reservaba para las grandes ocasiones, ha perdido sus valores fundamentales. Actualmente su función no es el recuerdo, ha pasado a ser efímera. A esto Fontcuberta llama *postfotografía* (2012). Hoy, esa voluntad, ese mandato de verdad, de representación y de memoria cede paso a cuestiones de representación y de conectividad. El acto del envío y la circulación de la imagen prevalecen sobre el contenido. Las fotografías son utilizadas como forma de lenguaje, se envía una fotografía para conectar con alguien, no reemplazando la función original de las mismas sino la de los mensajes, las llamadas y las cartas.

Las cámaras ya no existen para solemnizar momentos importantes de la vida, sino que cuantas más fotografías se tiene, más vida y más divertido resultas ser. Sirven como exclamaciones, como extensiones de unas vivencias, se comparten y desaparecen, mentalmente y físicamente. En el proceso fotográfico el acto de la toma hoy es más importante que el resultado de la toma. (Foncuberta, 2012).

Las fotos ya no sustituyen a la memoria, han pasado a ser un lenguaje cotidiano. La mayoría de las imágenes que tomadas se desvanecen al llegar al receptor. Son la expresión efímera de un instante cualquiera, no se traduce, lo digital no sólo ha cambiado la técnica, ha transformado la función. A medida que se multiplican descontroladamente las imágenes, va dejando de tener sentido almacenarlas.

La invasión fotográfica va disminuyendo inevitablemente el valor de cada imagen al tiempo que los nuevos usos entierran los propósitos originales de la fotografía. Pero la saturación de imágenes obliga también a reflexionar sobre las imágenes que faltan, las imágenes que nunca han existido, las que han existido pero ya no están disponibles, las que se han enfrentado a obstáculos para existir, las que nuestra memoria colectiva no ha conservado, las que sido prohibidas o censuradas.

El otro cambio fundamental tiene que ver con la desaparición de su veracidad. Hacer fotos para retratar cómo es la vida era la costumbre del siglo pasado, es más frecuente utilizarla para reflejar cómo se quiere que sea. Pero la posfotografía y la fotografía no son lo mismo, al igual que se separó el cine del video, estas dos acciones que responden al mismo método pero que son absolutamente diferentes tienden a separarse.

4.4.1 El autor postfotográfico

El manifiesto postfotográfico de Joan Foncuberta estableció un conjunto de diez cambios o lineamientos con los que opera la creación en tiempos de postfotografía (2011). En primera

instancia se fijó un nuevo papel para el autor. Éste ya no se ve limitado a la creación de la obra, sino que puede convertirse en autor todo aquél que se dedique la producción de sentido, incluso de obras ajenas. Cualquier faceta autoral será camaleónica, el artista hará a las veces de curador, de docente, de coleccionista. No sólo eso, como segunda característica, Fontcuberta destaca la responsabilidad de creador que, en un mundo saturado de imágenes, debe adscribirse a las lógicas de reciclaje.

En función de las imágenes el autor considera que la circulación y gestión de las imágenes prevalecen sobre el contenido de las mismas. Toda búsqueda por la originalidad es deslegitimada, el método apropiacionista es de uso corriente. En la cuanto a la dialéctica del sujeto; el autor se camufla, se reformulan los modelos de autoría: coautoría, creación colaborativa, interactividad, anonimatos estratégicos y obras huérfanas. El arte abandona su naturaleza su naturaleza solemne y aburrida para abrir paso a la hegemonía. Un elemento más que conforma el fenómeno de lo postfotográfico, su carácter inminentemente social, donde compartir es más importante que poseer. Este aspecto, potenciado por las redes sociales, desdibuja los límites entre lo público y lo privado, y acaba situando la imagen como un elemento indispensable de la comunicación, un lenguaje universal a partir del cual las personas se definen y se relacionan. La ruptura a la que asiste la sociedad se manifiesta en el caudal incontenible de imágenes y su accesibilidad a todo el mundo (Fontcuberta, 2011).

Un ejemplo usado por el autor es el de la obra *Suns from Flickr*, perpetuada en 2006 por Penelope Umbrico. En el proceso de realización de su obra, Umbrico se vió impulsada a tomar una fotografía de la puesta de sol. Por curiosidad, luego de hacerlo, buscó la categoría *sunset* (atardecer) en la aplicación de fotografía *Flickr*. El resultado fue abrumador, 541.795 fotografías estaban a su disposición. Su razonamiento lógico fue, ¿Por qué tomarse el trabajo de tomar una nueva fotografía? Finalmente descargó de *Flickr* 10.000 puestas de sol con las cuales realizó una nueva puesta de sol que expuso en la pared de un museo. Lo

curioso es que si hoy se coloca *sunset* en el buscador de *Flickr* aparece la composiciones de Umbrico o las fotos que los visitantes toman en sus exposiciones.

Otra tendencia comúnmente utilizada por la postfotografía son aquellas fotografías tomadas por animales, niños, satélites o cámaras de tránsito entre otros. Históricamente la primera prueba de este tipo fue realizada por Hilmar Pabel, quien en 1935 tuvo la ocurrencia de proponer prestar cámaras fotográficas a los chimpancés del zoológico de Berlín (Foncuberta, 2016). Los simios fueron adiestrados para imitar el gesto de los visitantes, oprimiendo el botón del obturador. El experimento fue un éxito y los editores de la revista *LIFE* estuvieron encantados. A la hora de presentar la factura por su trabajo Pabel se llevó una sorpresa, ¿Por qué debían pagarle por fotos que él no había tomado? Después de muchos entredichos se llegó a la conclusión de que lo importante era como el proyecto se cargaba de sentido, su reportaje fue publicado y su autoría reconocida. Desde entonces la puerta ha quedado abierta.

Resulta obvio, este tipo de prácticas chocan con la legitimidad de la propiedad intelectual, introduciendo interminables discusiones éticas y legales, que sólo podrán ser dirimidas con un sistema legal que avance de manera acorde al desarrollo de la sociedad y la tecnología. Con una educación que instruya sobre los límites de los derechos propios y los ajenos, que promueva la propia creación y descarte el facilismo de la copia en el que se encuentra sumergida hoy la sociedad. La figura tradicional del creador-fotógrafo es sustancialmente modificada, todos son ciudadanos-fotógrafos. La automatización de las cámaras, los exposímetros incorporados, los sistemas de autoenfoco tienen como consecuencia que hoy en día cualquiera pueda obtener una fotografía con un resultado decente en casi cualquier condición. Esto unido al avance en el desarrollo de los *smartphones* ha terminado por democratizar al máximo el medio fotográfico, por lo que la figura del fotógrafo profesional se ve totalmente desdibujada.

Sin embargo las obras de autores como Nan Goldin demuestran que existen diferencias con el fotógrafo aficionado. Su trabajo, aparentemente precario y espontáneo, posee subtextos, referencias intertextuales con otros artistas e incluso las propias influencias de la fotógrafa. El conocimiento en la materia permite explorar un tema desde un punto de vista concreto y usando la fotografía como vehículo de comunicación. El conocimiento del autor y la articulación de su estrategia para generar un discurso provocan una gran distancia entre el fotógrafo aficionado y el profesional. Esta interconexión entre el conocimiento, es el factor que diferencia al autor de la postfotografía.

Si se retoma la reflexión citada al comienzo de este capítulo sobre pensar la fotografía como algo alcanzable, y en consecuencia no considerársela arte, surge una reflexión. ¿Acaso no están todas las disciplinas al alcance del hombre? Cualquier persona puede tomar un pincel y pintar sobre lienzo; toda persona que haya recibido educación puede escribir, sin embargo no son considerados artistas plásticos ni escritores, ni mucho menos son, dichos profesionales, los que se ven desvalorizados u obligados a cambiar.

...una cosa es la tecnología, que va en aumento y se va a ir sofisticando y cada vez van a ser mejores, y otra cosa es: ¿qué hace uno con una cámara fotográfica? No me importa si es un teléfono o una súper cámara enorme y carísima. Es lo mismo que puede hacer alguien con la escritura. Uno la puede usar para hacer un contrato de propiedad o para escribir Cien años de soledad (Goldstein, A, 2018, s/p).

Capítulo 5. La necesidad de cambio

Ser fotógrafo en un momento cultural y social en el que la imagen es el medio de comunicación por excelencia no es nada fácil. Como se ha detallado con anterioridad, las leyes no acompañan ni facilitan la labor diaria de los profesionales de la imagen, sino que los discriminan con rigurosidad. Otro obstáculo aparece en el camino, la propia ignorancia. La formación de los fotógrafos, rica y variada en niveles técnicos y conceptuales, sufre de importantes vacíos en cuanto a la información sobre Derechos de Autor, ítem de suma importancia para el desarrollo profesional de los mismos.

5.1 La personalidad del creador

En la actualidad, resulta primordial para el fotógrafo encontrar su propia identidad como creador, reconocerse como autor. Muchas veces, el hecho de estar invadido diariamente por miles de imágenes hace que sea fácil desvalorizarlas, no reconocer su sentido estético ni expresión artística. Es necesario e inevitable adquirir un plus de conocimientos relacionados con la formación teórica, tanto en los aspectos de la técnica, como en lo referente al lenguaje visual, una cultura de lo visual en un marco amplio. Mónica Incorvaia dice:

Así como el escritor necesita leer a los clásicos y el pintor conocer a los grandes maestros, el fotógrafo debe nutrirse en su propia esencia: apreciar a sus predecesores, juzgar su obra, valorar el esfuerzo que supuso crear en un momento y en un espacio preciso. (2005, p.129)

La autora se refiere a la fotografía como el manifiesto de una forma de vida, una situación que enriquece la propia condición humana. Entiende que sin los conceptos necesarios el mensaje fotográfico podría carecer de calidad. El fotógrafo debe ser un creador consciente, ya que para destacarse es imperante tener un estilo propio, y para tenerlo, es condición conocer a los grandes creadores de la historia fotográfica. Conforme se profundiza en el estudio se llega a entender que la imagen fotográfica es inseparable de su autor. La fotografía debe ser estudiada como objeto cultural, en su contexto social y geográfico, en un

espacio y tiempo determinados, utilizarla para encontrar el dinamismo y soporte necesarios para crear un lenguaje personal.

Giorgio Vasari, pintor y escritor del siglo XVI dio a conocer una modalidad de estudio de la historia del arte basado en el conocimiento de la biografía del autor. Este método es uno de los más utilizados para analizar los productos de la cultura tales como la fotografía. Aquí la atención es puesta en el llamado autor empírico, la personalidad del creador constituye el criterio para la clasificación de las obras, se establecen nexos entre la vida del creador y las particularidades de sus obras (Marzal, 2007).

Marshall McLuhan, se refiere a los medios como prolongaciones de alguna de las facultades físicas o psíquicas del ser humano (1997). Así mismo, sugiere que la prolongación de cualquier sentido, modifica la manera en la que es percibido al mundo, la manera de ver y sentir. Si es posible pensar en la rueda como una prolongación del pie, debe reconocerse a la fotografía como una prolongación misma de la personalidad del fotógrafo. Una vez que se toma plena conciencia de esto, defender la obra debería resultar casi un reflejo, un acto de supervivencia.

Entender la fotografía como algo más que una herramienta, aceptarla como una forma de ser, de hablar, de comunicarse. El fotógrafo Alberto García-Alix reflexiona:

... fotógrafo mi propia voz. Este viaje tejido sobre una memoria de luces, destellos, ilusiones ópticas, persigue una revelación. Un puente. Un puente sobre el abismo. La escenografía visible de un sentimiento al compás de mis emociones. Hoy tengo la conciencia de que una forma de ver es una forma de ser. La fotografía es un poderoso médium. Nos lleva al otro lado de la vida. Y allí, atrapados en su mundo de luces y sombras, siendo solo presencia, también vivimos.
(2017, s/p)

Reconocer que cada obra es un recorrido personal y profesional al que se llega a través de la formación y la experiencia, es el primer paso para ponerse de pie frente a los quienes transgredir los derechos de la creación fotográfica. Es necesario que el generar un cambio

que provenga de parte de los mismos fotógrafos, ellos son los que deben apreciar su obra, darle la importancia que merece, para los demás actores de la sociedad lo hagan también.

5.1.1 La motivación

Muchos creadores suelen decir que el reconocimiento no es importante, que sus obras son para la propia dicha. Esto es una mentira. La gran motivación tanto para el artista o para el fotógrafo profesional es el reconocimiento por su trabajo, por el tiempo y el esfuerzo invertidos en la creación. Si bien en un principio la iniciativa es personal, el objetivo es hacer un trabajo completo y claro, que contribuya a la sociedad, que signifique algo. No reconocer los Derechos de Autor es no reconocer esto.

El principal incentivo para cualquier tipo de labor en la sociedad capitalista actual, es la remuneración digna y justa. En una disciplina atravesada por la tecnología como es la fotografía el dinero no resulta un tema menor. El fotógrafo posee equipos de alto valor monetario, que requieren cuidado y mantenimiento. Para poder crear necesita tener a su disposición las variables posibles, como objetivos, películas, o lo que fuere que decida utilizar. Sin estos elementos le es imposible realizar su trabajo. En general, el fotógrafo que comienza a trabajar, suele tardar mucho tiempo en recuperar la inversión inicial, no sólo en cuanto elementos, también en el perfeccionamiento mediante el estudio académico. Pocos son los que al insertarse en el mercado poseen herramientas para poder interactuar con los posibles empleadores de igual a igual, no sólo no poseen formación necesaria en el tema, tampoco están instruidos a la hora de valorar su trabajo.

Robert Adamas dice que unos de las mayores dificultades a las que se enfrenta el fotógrafo profesional es la de ponerle precio a una fotografía, debido más que nada al valor que esta posee, plantea cuánto dinero creemos es suficiente para comprar la perspectiva personal del mundo que tiene el fotógrafo (1994). El autor expone la contradicción que implica

considerarse tanto creador como hombre de negocios; sin embargo esta situación es propia del proceso de profesionalización que ha atravesado hasta hoy la fotografía.

Es esencial que los fotógrafos puedan vivir de su trabajo y así vivir para realizarlo. Este es el motor de la creatividad. La motivación se convierte en un factor importante, ya que permite canalizar el esfuerzo, la energía y la conducta. No existe razón para la investigación o formación artística sin la debida protección de los derechos autorales.

5.2 La educación fotográfica

A largo de la historia Argentina, la formación de los fotógrafos, ha guardado similitudes fundamentales con el tipo de formación que requiere un oficio u ocupación. Durante el período de las décadas del 1930 y 1950, dicha instrucción consistía básicamente en el ingreso como ayudante o aprendiz de un laboratorio, estudio, agencia o medio de prensa. El proceso de aprendizaje se daba de acuerdo a la complejidad de las tareas realizadas, a la observación y la tutela del más experimentado. (Bertazo, M, 2012). Con el correr de los años se suscitaban incontables cursos informales, donde se transmitían conocimientos básicos de los principios de la fotografía, técnicas de revelado, iluminación y experimentación, sin embargo ninguno poseía un reconocimiento por parte de las Instituciones estatales. Conforme al crecimiento de la disciplina, no sólo en cuanto al avance del nivel tecnológico, sino la importancia que tomó a nivel social y cultural, apareció la necesidad de incluir este conocimiento dentro del ámbito universitario.

La Universidad de Palermo (UP), de Buenos Aires, fue la primera institución educativa en ofrecer la carrera de Licenciado en Fotografía en dicho país. Con una duración de cuatro años, posee un abanico de temas que suponen una preparación completa para que el estudiante se desarrolle en el campo laboral. Dentro del estudio de la fotografía aparece

siempre una disyuntiva, por un lado la enseñanza técnica y por el otro la expresiva. Estos dos factores, que se retroalimentan entre sí, son a la vez muy distintos.

“La técnica sola es fantástica, es importante, pero no sirve si no está al servicio de la expresión” (Goldstein, A, 2018, s/p). Andrés Goldstein dice que el fotógrafo debe conmoverse con lo que está pasando, percibir la emocionalidad, entrar en un vínculo dialéctico con la escena donde está sucediendo algo y decidir lo que se quiere documentar.

Daniel Tubío, docente de la UP, menciona la responsabilidad de lograr que el estudiante comprenda que una sólida formación teórica resulta invaluable en una sociedad cada vez más dinámica e inestable, sobre todo teniendo en cuenta que se trata de una profesión en la que la tecnología resulta tan importante y la cual se encuentra en constante avance (2016).

Los alumnos reciben las herramientas para poder manejar los principios de la fotografía, aplicables tanto en una cámara primitiva como en un dispositivo de última generación.

Uno de los objetivos que posee el docente es el de formar profesionales que como tales puedan desarrollarse laboralmente, defender su trabajo de manera conceptual y comunicarse con los clientes (Tubío, 2006). Si bien la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, crea permanentemente nuevas asignaturas para enriquecer las posibilidades de formación, sería interesante agregar ítems en su plan de enseñanza. Ser profesional también indica estar en conocimiento de lo que supone el ámbito laboral. Resulta imprescindible que un fotógrafo que se inserta en el mercado este en absoluta conciencia de los derechos que posee y las formas de comercialización que dispone para distribuir su trabajo, que es al fin al cabo, lo que le brindará sustento económico.

5.3 La deconstrucción de la fotografía

El arte, es modelado por la manera de percibir el espacio, desde el Renacimiento el artista percibió su ambiente en términos visuales, el ojo contemplador que lo domina todo (Mcluhan, 1997). Su concepción del espacio era una proyección de su perspectiva constituida con unidades formales, aceptando la simetría como una condición absoluta del orden. Este punto de vista está clavado en la conciencia del arte occidental. Los pueblos primitivos y prealfabéticos poseen una expresión única para tiempo y espacio. En su representación gráfica ponen todo aquello que saben, sin remitirse sólo a lo que ven (Mcluhan M, 1997). Los medios, son los que cambian los ambientes; pero cuando el cambio del ambiente es tan grande que modifica al medio, quien debe cambiar es el hombre.

La fotografía logró conquistar al mundo. Terminó por convertirse en un componente principal de la sociedad. Habitualmente la fotografía es comparada con la pintura, debido a sus obvias similitudes en el aspecto formal, sin embargo es posible también compararla con la escritura. Antes de la invención de la escritura, el hombre vivía en un espacio acústico, en las tinieblas de la mente, sin direccionalidad; en el mundo de la emoción, con la intuición a flor de piel. Luego apareció la pluma, y la conversación se acabó. (Mcluhan, M., 1997) El misterio se disipó, por un período solo pudieron acceder a este conocimiento unos cuantos privilegiados. Después dio planos para edificar las ciudades. Entonces se enfrentó a su más grande transformación, el invento de Gutenberg. La imprenta significó la accesibilidad, se inventó el libro portátil, los hombres pudieron poseer cada uno el suyo y aislarse de los demás. Finalmente fue absorbida por la sociedad, y sólo se dedicaron a estudiarla en profundidad quienes la utilizan para algo más que la convivencia diaria.

Antes de la fotografía, el hombre estaba sujeto a lo que el pintor podía interpretar, vivía en la incertidumbre constante de la mirada del otro, confiaba sólo en lo que veían sus ojos y desconfiaba de lo que no. Luego apareció la cámara, y mostro objetividad, describió la realidad y trajo la tranquilidad, todos veían lo mismo. Y durante un período hombres

especializados se jactaron de sus habilidades para crear todo tipo de imágenes. Entonces apareció *kodak*, y después, el *smartphone*. Y la imagen fue absorbida por la sociedad. Todos sacan fotos, las personas contestan mensajes con fotos, se sacan 100, borran 99. Es un modo más de comunicar. O se dice, o se escribe, o se manda una foto.

Antes de la fotografía, el hombre estaba sujeto a lo que el pintor podía interpretar, vivía en la incertidumbre constante de la mirada del otro, confiaba sólo en lo que veían sus ojos y desconfiaba de lo que no. Luego apareció la cámara, y mostro objetividad, describió la realidad y trajo la tranquilidad, todos veían lo mismo. Y durante un período hombres especializados se jactaron de sus habilidades para crear todo tipo de imágenes. Entonces apareció *kodak*, y después, el *smartphone*. Y la imagen fue absorbida por la sociedad. Todos sacan fotos, las personas contestan mensajes con fotos, se sacan 100, borran 99. Es un modo más de comunicar. O se dice, o se escribe, o se manda una foto.

Transmitir y compartir fotos funciona como un nuevo sistema de comunicación social, como un ritual de comportamiento que queda igualmente sujeto a particulares normas de etiqueta y cortesía. Entre estas normas, la primera establece que el flujo de imágenes es un indicador de energía vital, lo cual nos devuelve al inicial argumento ontológico del 'fotografió, luego existo'. La mirada de Dios, es decir: la mirada de Zeus, es decir: la mirada de Zeiss, es decir: la mirada de la cámara, devienen hoy en un soplo de vida. (Fontcuberta, 2010, p.31)

La imagen evoluciona, de aquella muerte en el sujeto fotografiado, a la expresión máxima de vitalidad. La masificación de la práctica fotográfica desplaza a la misma de su posterior acto reservado para ocasiones privilegiadas, a una actualidad donde ante cualquier situación el recurso es utilizado. Su ubicuidad banaliza el hábito, "se trate de un beso furtivo de unos enamorados o del impacto de un avión contra un rascacielos, nada escapa a la voracidad e indiscreción de esa mirada vigilante que iguala al ojo omnividente de Dios" (Fontcuberta, 2010, p.28).

Las *imágenes-kleenex* son el cuerpo de la postmodernidad (2010, p.29). El autor señala a los usuarios como creadores compulsivos de imágenes que no son que son un divertimento. Ya no se ve celebrada en imágenes la familia ni las vacaciones, sino las salas de fiesta y los

espacios de entretenimiento. Las fotografías son creadas tan sencillamente como eliminadas, son producidas en cantidad tal como son consumidas, y cuanto más imágenes se produzcan mayor es la satisfacción.

Hablar de imágenes digitales hace inevitable tratar postproducción. Fontcuberta emplea dos términos, *mentira* y *falsiloquio*. Por definición aquello que envuelva una expresión falsa injustificada y dolosa es una mentira, lo que exprese una falsedad justificada y no dolosa es un falsiloquio, ambos términos cuestionan propiamente la ética del retoque digital y no la de la fotografía en sí, a pesar de constituir una técnica de esta.

Una graciosa anécdota que Fontcuberta ilustra sobre dicho tema, pone en evidencia la automatización y la facilidad para falsear. El autor saca a la luz una imagen tomada en 1997 donde tras la necesidad de obtener un retrato para un carnet se introduce dentro de una cabina se instantáneas. Este aparato capaz de dar en un en breves segundos una tira de impresiones ,sorprende a Fontcuberta, ofreciéndole la posibilidad de situar ese retrato recién tomado entre un menú de figuras famosas. Estando en Inglaterra, se vio seducido a colocarse al lado de Lady Di, James Bond, Mick Jagger, las Spice Girls, entre otros. El autor decidió verse rodeado por estas últimas, y situó su rostro entre ellas como si hubiesen tenido un encuentro casual por las calles de Londres.

No es tiempo de que la figura del fotógrafo desaparezca, sino es imperante que destaque, que se forme y se especialice, que cada imagen fotográfica sea un libro, una historia completa. Que utilice el arte de la fotografía como instrumento de creación de mensaje, como lenguaje propio.

5.3.1 Los colectivos fotográficos

En el mundo de la fotografía profesional suele imperar el individualismo. El acto de la creación fotográfica demanda interiorizarse en el fluir del proceso personal, pero para

discutir, presentar y difundir, hoy la colaboración es una opción recurrente. La propia fotografía nunca es suficiente, afirma Adams (1994) y explica como todos aquellos fotógrafos que han perdurado en el tiempo han necesitado de las demás fotografías. El fotógrafo necesita nutrirse de las imágenes de sus colegas para ampliar su búsqueda, a veces una imagen resulta un disparador, en algunos casos para experimentar, en otros para elevar la propia exigencia. Es habitual que en determinadas épocas exista una tendencia en los la elección de motivos o en la utilización de técnicas, y es eso mismo es lo que provoca buscar la diferenciación de alguna manera, romper con lo visto.

Actualmente en Argentina existe un auge de agrupaciones, lo llamados *colectivos fotográficos*, grupos de individuos que salen a fotografía juntos bajo un seudónimo conjunto. En octubre del 2012, surgió M.A.F.I.A, a partir de que una de sus integrantes comenzó a recibir amenazas por fotos que había tomado en una manifestación. Un grupo de fotógrafos se solidarizó con ella y decidió ir a la siguiente protesta juntos, de manera que les fuese posible trabajar tranquilos sabiendo que se protegían mutuamente. Para que esto funcione se debe tener plena confianza en el otro, ya que en este caso la protección de derecho estará bajo la figura de coautoría.

“No estabas cediendo tus fotos, sino ganando las de todos los demás”, fue una de las cosas que se plantearon para entender la lógica colectiva. Cuando hicieron su muestra aniversario en 2013 en Espacio Cabrera, antes de abrir las puertas hacían el chiste de qué iban a decir cuando los familiares preguntaran a cada uno por la autoría de cada imagen (al carecer de firma individual); la respuesta fue “todas. La respuesta natural habría sido ‘ninguna, son todas de M.A.F.I.A.’, y entonces decidimos darlo vuelta, decir ‘todas’” (Braude, D, 2014, s/p).

Las fotografías de este colectivo están registradas con licencia *Creative Commons*, permitiendo su libre utilización y circulación. En una extensa entrevista los integrantes explican que una de las características de su agrupación es libre circulación de información. No obstante, no permiten el uso de las imágenes para uso comercial, tiempo atrás habían sufrido un abuso por parte del diario *El día* de La Plata, que publicó una foto pertenecien al

archivo de M.A.F.I.A y colocó encima la marca de agua del periódico (Braude, D, 2014). De todas maneras los integrantes del colectivo reconocen no vivir de la producción conjunta. Al compartir autoría, para que uno de los integrantes pudiese sostenerse económicamente con la producción del colectivo, obligaría a todos los demás a hacerlo también, se desequilibraría el grado de responsabilidades en el equipo.

Blanck Paper, surgida en 2003, se encontró en la necesidad de encontrar un espacio donde poner en común las dudas que pudieran tener los profesionales que comenzaban a transitar el camino laboral. Con la idea base de crear sinergias entre profesionales y promocionar este arte, nacieron otras asociaciones como *Ruido Photo* o *Calle35*. Dichas organizaciones, exponen la situación de la fotografía actual. Por un lado es claro que la disciplina funciona como un activo cultural y social, incluso algunas de estas organizaciones terminan funcionando como ONG y utilizando la fotografía para generar cambios sociales, fomentando el arte y ayudando en algunos casos, al desarrollo de las comunidades o pueblos que los acogen o ante los que actúan.

Dichas agrupaciones, han dado cuenta del perfeccionamiento de la técnica y la profesionalización a la ha llegado la fotografía en la actualidad. A partir de la captura de innumerables motivos, han evidenciado como manifestaciones populares, eventos sociales o incluso eventos deportivos, pueden transformarse en obras fotográficas con un cuidado profundo de la estética, con un estilo definido por su autor.

Por último, la numerosa aparición de dichos colectivos, deja en evidencia la necesidad que tienen los fotógrafos de actuar de manera conjunta. Como se explicó con anterioridad a lo largo de la historia han existido numerosas asociaciones hechas por y para fotógrafos, siempre con objetivos basados en las necesidades y motivaciones de sus integrantes. Ahora bien, las desigualdades en tema de los Derechos de Autor afectan a todos los profesionales de la fotografía por igual, por lo que resulta casi inverosímil que no exista una entidad que los

represente. Es tiempo de que las nuevas generaciones se agrupen por el bien mayor y no permitan que ideologías políticas intervengan como sucedió en el pasado. Ejercer el control efectivo de los Derechos de autor de manera individual es prácticamente imposible.

5.3.2 Confusión de géneros

La una tendencia a realizar clasificaciones de contenidos, tiene como objetivo organizar y facilitar la identificación o interpretación de un material. Cuando esta clasificación es aplicada a las fotografías, suelen ser agrupadas según sus temáticas o funciones a cumplir.

El término *fotografía* es utilizado para referirse a un tipo de imágenes que poseen una cierta relación de similitud, que es también el punto donde se construye su relación de significación. Según Mijail Bajtin (1999) el surgimiento de los géneros apareció a que estas cumplieran con ciertas características: "Una función determinada (científica, técnica, periodística, oficial, cotidiana) y unas condiciones determinadas, especificadas para cada esfera de la comunicación discursiva, generan determinados géneros, es decir, unos tipos temáticos, compositivos y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables." (p. 252)

La fotografía, casi desde el mismo momento de su descubrimiento, es protagonista de una constante dicotomía a la hora de plasmar sus intenciones discursivas, por un lado el documentalismo y por el otro la fotografía artística. En una entrevista con el diario EL PAÍS, el fotógrafo Richard Avedon decía:

Empecé a hacer retratos al mismo tiempo que trabajaba en moda. Se suele creer que primero me dediqué a la fotografía comercial y luego cambié a un trabajo más creativo o personal, pero fueron cosas que hice simultáneamente. Si se observa mi trabajo en Harper's Bazaar, en 1956, ya lo hacía así. (2002 s/p).

En esa misma entrevista admite que muchas veces trabajó por encargo, al igual que muchos otros artistas, cuando fueron requeridos su técnica, conocimiento y talento. El fotógrafo reconoce de esta manera la importancia del ser profesional. El hecho de tener un estilo o

mostrar una tendencia por algún motivo o técnica, no imposibilita la habilidad para realizar cualquier tipo imagen que se le sea pedida, siempre y cuando se trate de una fotografía. Por más que se trate de un trabajo por encargo el autor el que posee las herramientas y actúa como comunicador a través de la imagen fotográfica.

En el libro *La confusión de los géneros fotográficos* (2004). Una de sus autoras Valerie Picaudé reflexiona, acerca de las clasificaciones como un conjunto de formas fijas, que perduran a través del tiempo. Una herramienta que no funciona para mucho más que el orden. Frente a una fotografía, resulta difícil identificar los límites, ya que ninguna puede ser objeto de definición sino más bien de descripción. Se determina la clasificación de una imagen a partir de la interacción con el objeto real que se plasma. Esta apreciación condiciona su interpretación, perdiendo el vínculo especial del acto fotográfico, la relación productor-obra y obra-espectador. De por sí la intención dada por el autor es un aspecto que otorga importancia a lo contextual y formal, relación que cambia con el avance del tiempo, por lo que también lo hace el producto. La evolución implica nuevas búsquedas susciten a la creación o re significación de otras categorías. Es imposible catalogar una disciplina que se encuentra en constante cambio, evolucionando. Con más razón si se tiene en cuenta que la profundización en el estudio de la fotografía de igual parte técnico, conceptual y creativo es aún una práctica relativamente joven. Esta es una oportunidad para abandonar las antiguas creencias puritas, buscar la unión no la división.

Es hora de que la fotografía comience a verse como un gran género, en el cual el fin último es la imagen y no los elementos que aparecen en ella o las técnicas que pudieron ser utilizadas. Y el fotógrafo, como un profesional integral capaz de manejar los principios de la técnica fotográfica para transmitir cualquier mensaje que desee. Reconocimiento y Derecho son dos términos que van de la mano. Cuando persona reconoce algo, es imposible volver a

la instancia previa, una especie de poder ya le ha dado. Si se reconoce a la fotografía como disciplina que alimenta a la sociedad y a la cultura, no se puede tener otra reacción más que cuidarla, protegerla.

Conclusiones

Acorde al eje central del PG, se realizó una reflexión acerca de los Derechos de Autor en la fotografía actualmente vigentes en Argentina. Este es un elemento fundamental en la práctica laboral del profesional de la materia. Se profundizó en cada objetivo para desarrollar un pensamiento crítico y de esta manera proponer cambios que contribuyan a la carrera y el desarrollo de la disciplina. Este proyecto surgió a partir de la desinformación generalizada que se observa a la hora de la inserción laboral por parte del estudiante, quien se encuentra con las herramientas técnicas y conceptuales necesarias para realizar su trabajo, sin embargo carece el conocimiento de los procesos para llevarlo a cabo en un ámbito comercial, generando la imposibilidad de reconocerse como un profesional completo.

Como objetivo general se reflexionó acerca de la valoración de la fotografía como disciplina artística y la importancia de que los derechos autorales de los fotógrafos sean respetados. Se abordaron los conceptos actuales de arte, entendiéndose esta como una prolongación del ser humano, como la traducción de la cultura. La fotografía actúa como una extensión de la personalidad del fotógrafo y por lo tanto es necesario que sea el mismo profesional el primero velar por sus derechos. Actualmente Argentina atraviesa un período socioeconómico complicado y es factible que existan presiones laborales o económicas que empujen al fotógrafo a ceder en los derechos que le corresponden. Sin embargo esta situación se convierte en un círculo del que muchas veces se dificulta salir. Peor aún, afecta a todos los profesionales de la materia.

Se contemplaron cinco objetivos específicos, siendo el primero de ellos conocer la historia y el desarrollo de los derechos de autor en Argentina y el mundo. Dentro de la información obtenida se destaca que la noción de propiedad intelectual ha existido desde los comienzos de la civilización. El hombre ha sido capaz de diferenciar el elemento corpóreo, de las ideas.

En cuanto a Derechos de Autor, refiriéndose a normas legales propiamente dichas, Argentina es uno de los países más desactualizados del continente. Posee una Ley que no se encuentra acorde a los avances sociales, tecnológicos y culturales por los que se ha atravesado a partir de 1933, año en el que fue sancionada. Por otra parte queda en evidencia la importancia de los Derechos de Autor en materia de negocios, y el destacado lugar que hoy ocupa dentro de la economía mundial. Por esta razón las legislaciones de los distintos países del mundo están en constante comunicación para equiparar los derechos y avanzar hacia una unidad global. Idea que lamentablemente en este país todavía parece una fantasía.

Se analizó la postura enfrentada entre los derechos de autor y los llamados usuarios de la cultura, ambos acusados y acusadores de querer hacer negocios con los derechos y sacar réditos personales. Si bien las dos posiciones presentan argumentos que contienen una lógica es necesario que exista un equilibrio entre ellas. El sistema de leyes actual prevee que se le otorgue al autor una remuneración por un periodo de tiempo y después entregue su obra a la cultura. El problema sucede cuando dicho lapso no se encuentra ni cerca de las expectativas del autor, o de un pago justo, por lo que el artista ve frustrada su motivación. Se destaca el primer antecedente de una fotografía registrada. Se entiende que desde un primer momento el fotógrafo sintió la necesidad de reconocer sus imágenes como creaciones propias.

Como respuesta al segundo objetivo específico planteado, se analizaron los derechos existentes en el campo de la fotografía, lo cual resultó indignante. La Ley 11.723 de la Nación Argentina discrimina injustificadamente a los fotógrafos. Sin exponer razón alguna, posee los plazos de protección más bajos, incluso menores al mínimo aceptable en convenios internacionales a los que pertenece. Pero la mayor falencia existente en la protección de los Derechos de Autor en la Argentina es la falta de implementación de las

normas. Esto persiste debido a un desconocimiento general sobre el tema. Tanto los fotógrafos como autores rutinariamente refuerzan las malas prácticas en el mercado actual al cediendo sus derechos sin objeción alguna. Los proyectos presentados para modificar esta Ley son constantemente desatendidos y tomados como casos de menor importancia, por lo que suelen perder estado parlamentario.

Por otra parte, se indagaron los antecedentes mundiales y se concluyó que la iniciativa colectiva y no la individual, ha sido la que ha logrado cambios a lo largo de la historia. Si bien la práctica fotográfica es principalmente individual se observa una tendencia natural del profesional a asociarse con otros entendidos de la materia con los cuales comparte objetivos o intereses comunes.

Sobre determinar la situación de los derechos de autor en internet, se observó que muchos de los errores o infracciones que se cometen en la web son producto de mitos e ignorancia. Las herramientas para que el fotógrafo proteja su obra existen, pero es el interesado quién debe indagar e interiorizarse para hacerlas valer. Si bien las posibilidades que ofrecen las redes sociales son muchas, se debe estar en conocimiento que dichas plataformas no fueron concebidas para situaciones comerciales, y por lo tanto no poseen las garantías para tal situación. Recae sobre el profesional aceptar este tipo de condiciones de uso u optar por aplicaciones específicas que no generen situaciones de desprotección.

Para alcanzar el cuarto objetivo específico se puso en evidencia la implicancia de que las obras pasen a formar parte del dominio público. Los autores fotográficos, al poseer un período de protección incoherente con su desarrollo laboral, pierden los derechos patrimoniales prematuramente. El profesional deja de percibir una remuneración mientras se encuentra activo, lo que resulta frustrante, sobre todo si se tiene en cuenta que el dominio público argentino es arancelado. Es decir, el uso de la fotografía tiene un costo, pero el pago no está destinado a su autor. La situación expuesta sucede sólo en esta disciplina, ya que en

las demás la pérdida de derechos ocurre años después de la muerte del autor, asegurando que el profesional tenga una remuneración justa y mantenga una vida digna en retribución a su aporte. Otras situaciones de esta índole se develaron mientras se investigaba. La negación del derecho a la participación por parte del Estado, incluso cuando es aceptado por la gran mayoría de los países de la región, es inentendible. De la misma manera lo es la no consideración de la fotografía como obra de arte a fin de poder ser exportada y comercializada en el mundo. Fotógrafos argentinos son reconocidos de manera internacional, sin embargo se ven obligados a realizar engorrosos trámites debido a que la jurisdicción de su país les da la espalda.

El último objetivo que se planteó, implicó una reflexión amplia. Entender a la fotografía como disciplina artística. Se indagó a través de distintos autores y se analizaron los cambios que ha sufrido dicha materia a lo largo de su existencia, desde aquel concepto de impresión o evidencia de la realidad, hasta el medio de comunicación que hoy supone.

Se hizo una profunda investigación acerca de la creación fotográfica y como está fuertemente ligada a la personalidad del fotógrafo. En la actualidad, la fotografía también se deconstruye, los límites de los géneros se han vuelto borrosos, siendo la fotografía un medio para una expresión mayor. La clasificación aparece simplemente como un elemento para ordenar, para informar del contexto, pero no más para separar la fotografía, que es una sola. La fotografía es lenguaje, y para que este funcione efectivamente es necesaria la formación del profesional como tal. Como es el pincel al artista, es la tecnología al fotógrafo. No es la cámara, sea esta primitiva o de última generación, la esencia de la obra; sino el autor, quien toma innumerables decisiones antes de presionar el mágico clic definitivo. Como no murió la literatura con la alfabetización, tampoco morirá la fotografía con porque todos posean un *smartphone*. Es tiempo de que el fotógrafo destaque, que se forme y se especialice, que

cada imagen fotográfica sea un libro, una historia completa. Que utilice el arte de la fotografía como instrumento de creación de mensaje, como lenguaje propio.

Entonces, ¿De qué manera los fotógrafos pueden hacer valer sus derechos? En primera instancia tomando conciencia de los mismos, así como de sus alcances e implicancias. Entender que es fundamental para el desarrollo laboral personal y para la profesión en general. Reconocer la importancia que tiene la propia tarea dentro de la cultura y la sociedad, y exigir una retribución justa. La creatividad y el conocimiento son los elementos más importantes para el desarrollo de la humanidad. Sin ellos no hay futuro.

La Propiedad Intelectual es un concepto se ha evolucionado, transformándose a través de los años en lo que es hoy, muchos avances todavía son necesarios, avances que solo son posibles mediante la experiencia y el análisis de los resultados a largo plazo. Proponer a las carreras universitarias la profundización en estos temas, que pasan desapercibidos en la formación del estudiante y que resultan indispensables en el ámbito laboral. Si bien muchas de las carreras de fotografía incluyen materias de orden comercial, estas resultan genéricas, y dan una mínima perspectiva de lo que se tiene que saber para vivir y desarrollarse dentro de una sociedad capitalista. No puede un profesional estar completo si no conoce la forma en la que distribuye su trabajo, si no se tienen claros los conceptos de lo que debería esperar de un posible empleador.

Por parte de los profesionales generar acciones en pos de divulgar y educar no sólo a colegas que desconozcan el tema, sino a posibles infractores que actúen por ignorancia.

Por último, como tantas veces en la historia, asociarse para obtener un bien mayor. Todos los profesionales se ven afectados en igual proporción. Es necesario un cambio drástico en la actitud actual. Cada vez que un medio de comunicación publica una foto sin las condiciones correspondientes, no sólo perjudica a ese autor, sino a la profesión en sí. Es hora de que se desarrolle un sentimiento de hermandad y cooperación entre todos los

fotógrafos argentinos, y que juntos cambien su modo de trabajo, se mantengan informados y finalmente desarrollen una voz colectiva para la defensa de sus derechos. Es hora de que sea reconocido el valor de la fotografía, empezando por los propios fotógrafos.

Referencias bibliográficas

- Archivo General de la Nación (2018) *Departamento de fotografía*. Recuperado de <http://www.agnargentina.gob.ar/fotograficos.html> el día 11/11/2018.
- Berger, J (2017) *Para entender la fotografía*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Berkoff, S (2016) *Apunte Taller editorial 1*. Manuscrito no publicado.
- Bertazzo, M (2012) *Fotógrafos con todas las letras*. Proyecto de graduación. Facultad de Diseño y comunicación, Buenos Aires. Universidad de Palermo. Recuperado de https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=1415&titulo_proyectos=Fot%F3grafos%20con%20todas%20las%20letras
- Braude, D (2014, 13 de junio) M.A.F.I.A uno para todos y todos para uno. *Emprende Cultura*, recuperado de <https://emprendecultura.net/2014/06/m-a-f-i-a-uno-para-todos-y-todos-para-uno/>
- Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (1956) *Carta del Derecho de Autor*. Hamburgo: CISAC.
- Constitución Nacional Argentina (2018) *Constitución Nacional Argentina*. Recuperado de <http://www.senado.gov.ar/bundles/senadoparlamentario/pdf/institucional/constitucionNac1853.pdf> el día 20/05/2018
- Copytrack (2018) *About us*. Recuperado de <https://www.copytrack.com/> el día 11/08/2018.
- Cerda Silva A. (2016) Evolución histórica de Derecho de Autor en América Latina, *Lus et Praxis*, Universidad de Talca, 22 (1), 19 – 58.
- Facio, S (1995) *La fotografía en Argentina*. Buenos Aires, La Azotea.
- Facebook (2013) *Declaración de Derechos y Principios*. Recuperado de <https://www.facebook.com/legal/proposedsrr/es> recuperado el día 24/09/2018.
- Fallos XXIX, 148 (1885) Hernández v. Barbieri Hermanos, Buenos Aires, Corte Suprema de Justicia Argentina.
- Freund, G. (2008) *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J (1997) *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

- Fontcuberta, J. (2010) *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli.
- Ford, C. (2003) *Julia Margaret Cameron: A Critical Biography*. Londres, J. Paul Getty Museum
- García- Alix (2018) *De donde no se vuelve*. Recuperado de <http://www.albertogarciaa.com/obras/de-donde-no-se-vuelve/> el día 03/12/2018.
- Gamarnik, C. (2018) Historia de ARGRA. Recuperado de <http://www.agra.org.ar/web/historia.php> el día 12/09/2018.
- Goldstein, A (2018) *La técnica fotográfica es importante, pero no sirve si no está al servicio de la expresión*. Citado en Saliche, L (2018, 7 de enero) Cultura. *Infobae* Recuperado de <https://www.infobae.com/cultura/2018/01/07/andy-goldstein-la-tecnica-fotografica-es-importante-pero-no-sirve-si-no-esta-al-servicio-de-la-expresion/>
- Google (2018) *Tu contenido en nuestros servicios*. Recuperado de <https://policies.google.com/terms?hl=es#toc-content> el día 28/09/2018.
- Incorvaia, M (2013) *La fotografía, un invento con historia*. Buenos Aires, Aula Taller.
- Incorvaia, M., (2005). Importancia del conocimiento e investigación en la historia de la Fotografía. Reflexiones teóricas acerca de la investigación fotográfica. XIII Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. Feb 2005. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Magnum Photos (2018) *About Magnum*. Recuperado de <http://www.magnumphotos.com> el día 26/05/2018.
- Mcluhan, M. y Fiore, Q (1997) *El medio es el mensaje*. Barcelona, Editorial Paidós.
- Marzal J (2007) *Aproximaciones metodológicas en el estudio de la fotografía* Universidad Autónoma de Barcelona Recuperado de http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?id=45 el día 12/11/2018.
- Ley 11.723 (2018) *Regimen Legal de la Propiedad Intelectual*. Buenos Aires: Cámara de Diputados de la Nación Argentina.
- Lipszyc, D. (1993) *Derechos de autor y derechos conexos*. Buenos Aires: UNESCO, CERLAC.

- López, M. (2014) *Textos*. Recuperado de <http://www.marcoslopez.com/textos.php> el día 15/12/2018.
- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (2018) *La OMPI*. Recuperado de <http://www.wipo.int/about-wipo/es/> el día 20/05/2018.
- Picaudé, V y Arbaizar, P (2004) *La confusión en los géneros fotográficos*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.
- Saucedo, A. y Nielsen M. (2013) *El ABC del derecho de autor*. Buenos Aires: Instituto de Derecho de Autor, Universidad Notarial Argentina.
- SAVA (2018) *Sociedad de Artistas Visuales Argentinos*. Recuperado de <http://www.sava.org.ar> el día 22/09/2018.
- Stalman, R (2004) *Dejar de lado los derechos de autor* Aparece en: Fundación Heinrich Böll (2006) *Prohibido pensar, propiedad privada*. Buenos Aires, Vía libre.
- The Economist (2000) *Blood and oil*. Recuperado de <https://www.economist.com/business/2000/03/02/blood-and-oil> el día 27/10/18.
- Tubío, D. (2006). Las cuestiones teóricas en la enseñanza de la fotografía. Experimentación, Innovación, Creación y Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. Año VII, v. 7, Feb 2006, pp. 247-249. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Vibes, F (2009) *Derechos de propiedad Intelectual*. Buenos Aires: Ad-Hoc.
- Werner, M (2015) Un shock para los derechos de autor en internet. *Diario Judicial, la actualidad desde el derecho*. [Revista en línea] Disponible en <http://www.diariojudicial.com/nota/73724>
- Wilde, O (2014) *El retrato de Dorian Gray*. Buenos Aires, LEA.
- Wiesenthal M.(1979) *Historia de la fotografía*. Citado en: Incorvaia, M. (2013) *La fotografía, un invento con historia*. Buenos Aires, Aula Taller.

Bibliografía

- Adams, R. (1994) *Why people photograph*. New York, Aperture.
- Artexarte (2018) *Premios Artexarte edición 2017*. Recuperado de http://web.artexarte.com.ar/?page_id=963 el día 13/11/2018.
- Archivo General de la Nación (2018) *Departamento de fotografía*. Recuperado de <http://www.agnargentina.gob.ar/fotograficos.html> el día 11/11/2018.
- Alfie, A (2018, 8 de noviembre) Se cayó el proyecto de ley que buscaba quitarle responsabilidad a los gigantes de Internet, Clarín. Recuperado de https://www.clarin.com/politica/cayo-proyecto-ley-buscaba-quitarle-responsabilidad-gigantes-internet_0_dcKVwCOMv.html el día 12/04/2018.
- Allochis, L. (2015) *Producción gráfica F*. Manuscrito no publicado.
- Barthes, R. (2008). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. 3a. ed. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Berger, J (2017) *Para entender la fotografía*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Berkoff, S (2016) *Apunte Taller editorial 1*. Manuscrito no publicado.
- Bertazzo, M (2012) *Fotógrafos con todas las letras. Proyecto de graduación*. Facultad de Diseño y comunicación, Buenos Aires. Universidad de Palermo. Recuperado de https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=1415&titulo_proyectos=Fotografos%20con%20todas%20las%20letras
- Busaniche, B. (2010) *Argentina Copyleft*. Buenos Aires: Fundación vía libre, Fundación Henrich Boll.
- Creative Commons (2018) *Licencig types*. Recuperado de <https://creativecommons.org/share-your-work/licensing-types-examples> el 10/11/2018.
- Creative Commos Argentina (2018) *¿Quiénes somos?* Recuperado de <http://www.creativecommons.org.ar/quienes-somos.html> el 10/11/2018.
- Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (1956) *Carta del Derecho de Autor*. Hamburgo: CISAC.

- Constitución Nacional Argentina (2018) *Constitución Nacional Argentina*. Recuperado de <http://www.senado.gov.ar/bundles/senadoparlamentario/pdf/institucional/constitucionNac1853.pdf> el día 20/05/2018
- Cortés, A. (2000). *El instante decidido*. Buenos Aires: Eudeba/Libros del Rojas, 3ª ed., <http://archive.org/details/Cortes-ElInstanteDecidido>
- Copyright (2018) *Copyright y derechos: La ley*. Recuperado de <http://www.copyright.es/aspecto-juridico.html> el día 10/05/2018.
- Copytrack (2018) *About us*. Recuperado de <https://www.copytrack.com/> el día 11/08/2018.
- Costa, J. (1977). *El lenguaje fotográfico*. Centro de Investigaciones y Aplicaciones de la Comunicación. Madrid: CIAC.
- Costa, J y Fontcuberta, J (1988) *Foto-Diseño*. Barcelona, Enciclopedia del Diseño.
- Díaz, A. (2008) *América Latina y el Caribe: La propiedad Intelectual después de los tratados de libre comercio*. Santiago de Chile: Cepal.
- Dubois, P. (2015) *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires, La marca editora.
- Edu.car (2018) *Hablemos de Creative Commons*. Recuperado de <https://www.educ.ar/noticias/128294/hablamos-de-creative-commons>.
- Cerda Silva A. (2016) *Evolución histórica de Derecho de Autor en América Latina, Lus et Praxis*, Universidad de Talca, 22 (1), 19 – 58.
- Facebook (2013) *Declaración de Derechos y Principios*. Recuperado de <https://www.facebook.com/legal/proposedsrr/es> recuperado el día 24/09/2018.
- Fallos XXIX, 148 (1885) *Hernández v. Barbieri Hermanos*, Buenos Aires, Corte Suprema de Justicia Argentina.
- Facio, S. (1981). *Fotografía Argentina Actual*. Buenos Aires: Ed. La Azotea.
- Facio, S (1995) *La fotografía en Argentina*. Buenos Aires, La Azotea.
- Fernández, J. (2001). *Elementos que consolidan el concepto de profesión*. Revista electrónica de investigación educativa. Vol. 3, Nº 2. México: Facultad de Filosofía. Universidad Autónoma de Puebla. Recuperado el: 23/05/2012. Disponible en: <http://redie.uabc.mx/vol3no2/contenido-fernandez.html>
- Freund, G. (2008) *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

- Friera, S (2017, 23 de noviembre) Una violación al derecho de autor. *Página 12*. Recuperado de https://www.pagina12.com.ar/77747-una-violacion-al-derecho-de-autor?fbclid=IwAR0zQHPaCTrYVRFJxzvdn-of0lak1DmitwEfdxMpFlpC3CoQRAJR H mKM_jA el día 13/04/2018.
- Flickr (2018) *Flickr APIs Terms of Use*. Recuperado de <https://www.flickr.com/help/terms/api> el día 29/09/2018.
- FNA (2018) *Fondo Nacional de las Artes*. Recuperado de <https://fnartes.gob.ar/> el día 24/09/2018.
- Fontcuberta, J (1997) *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2010) *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Fontcuberta (2011) *Manifiesto Postfotográfico*. Manuscrito no publicado. Cátedra: Taller de editorial I. Universidad de Palermo.
- Ford, C. (2003) *Julia Margaret Cameron: A Critical Biography*. Londres, J. Paul Getty Museum
- Fundación Vía Libre (2018) *¿Qué hacemos?* Recuperado de <https://www.vialibre.org.ar/about/> el 11/11/ 2018.
- Fundación Heinrich Böll (2006) *Prohibido pensar, propiedad privada*. Buenos Aires, Vía libre.
- García- Alix (2018) *De donde no se vuelve*. Recuperado de <http://www.albertogarciaa lix.com/obras /de-donde-no-se-vuelve/> el día 03/12/2018.
- Gamarnik, C. (2018) *Historia de ARGRA*. Recuperado de [http://www.argra.org. ar/web /historia.php](http://www.argra.org.ar/web /historia.php) el día 13/09/2018.
- Google (2018) *Tu contenido en nuestros servicios*. Recuperado de <https://policies .google.com/terms?hl=es#toc-content> el día 28/09/2018
- García, S. (2007). *Lo Fotográfico. Por una interpretación de los desplazamientos*. Tesis para de Licenciatura en Teoría e Historia del Arte. Facultad de Artes. Santiago de Chile: Universidad de Chile. Recuperado el: 16/06/2011. Disponible en: http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2005/garcia_m/sources/garcia_m.pdf
- Gómez, J. (2005). *Arte y fotografía de creación*. España, San Sebastián: Ed. Nerea.

- Incorvaia, M (2013) *La fotografía, un invento con historia*. Buenos Aires, Aula Taller.
- Incorvaia, M., (2005). Importancia del conocimiento e investigación en la historia de la Fotografía. *Reflexiones teóricas acerca de la investigación fotográfica. XIII Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. Feb 2005*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Magnum Photos (2018) *About Magnum*. Recuperado de [http:// www.magnumphotos.com](http://www.magnumphotos.com) el día 26/05/2018.
- Mcluhan, M. y Fiore, Q (1997) *El medio es el masaje*. Barcelona, Editorial Paidós.
- Marzal J (2007) *Aproximaciones metodológicas en el estudio de la fotografía* Universidad Autónoma de Barcelona Recuperado de http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?id=45 el día 12/11/2018.
- Ley 11.723 (2018) *Régimen Legal de la Propiedad Intelectual*. Buenos Aires: Cámara de Diputados de la Nación Argentina.
- Lipszyc, D. (1993) *Derechos de autor y derechos conexos*. Buenos Aires: UNESCO, CERLAC.
- Lipszyc, D. (2016) *Panorama del dominio público oneroso en materia de derecho de autor*, Anuario Dominicano de Propiedad Intelectual, 3, 17-37.
- LUFAl (2018) *Derechos de autor*. Recuperado de <http://lufai.com/servicios/derechos-de-autor/> el día 10/05/2018
- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (2018) *La OMPI*. Recuperado de <http://www.wipo.int/about-wipo/es/> el día 20/05/2018.
- Qué es la Ley Pinedo (2017, 28 de noviembre) *Todotvnews* Recuperado de <http://www.todotvnews.com/news/Qu-es-la-Ley-Pinedo-y-por-qu-puede-ser-un-paso-a-trs-en-la-lucha-contra-la-piratera.html> el día 25/04/2018.
- Rocha Orozco, R. (2006). *Autoría y participación en los delitos contra los derechos de propiedad intelectual*. Managua, Nicaragua: s.e. Tesis (Lic. en Derecho) Universidad Centroamericana - Facultad de ciencias jurídicas.
- Saliche, L (2018, 7 de enero) *Cultura. Infobae* Recuperado de <https://www.infobae.com/cultura/2018/01/07/andy-goldstein-la-tecnica-fotografica-es-importante-pero-no-sirve-si-no-e-sta-al-servicio-de-la-expresion/>

- Saucedo, A. y Nielsen M. (2013) *El ABC del derecho de autor*. Buenos Aires: Instituto de Derecho de Autor, Universidad Notarial Argentina.
- SAVA (2018) *Sociedad de Artistas Visuales Argentinos*. Recuperado de <http://www.sava.org.ar> el día 22/09/2018.
- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (2018) La OMPI. Recuperado de <http://www.wipo.int/about-wipo/es/> el día 20/05/2018.
- Picaudé, V y Arbaizar, P (2004) *La confusión en los géneros fotográficos*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.
- Palacios, G. (1999). Seminario Nacional de la OMPI sobre la Gestión Colectiva del Derecho de Autor y los Derechos Conexos. Santafé de Bogotá, Colombia. Seminario realizado en San José, Costa Rica del 24 al 26 de Mayo de 1999
- The Economist (2000) *Blood and oil*. Recuperado de <https://www.economist.com/business/2000/03/02/blood-and-oil> el día 27/10/18.
- Tubío, D. (2006). Las cuestiones teóricas en la enseñanza de la fotografía. Experimentación, Innovación, Creación y Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. Año VII, v. 7, Feb 2006, pp. 247-249. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Vibes, F (2009) *Derechos de propiedad Intelectual*. Buenos Aires: Ad-Hoc.
- Werner, M (2015) Un shock para los derechos de autor en internet. *Diario Judicial, la actualidad desde el derecho*. [Revista en línea] Disponible en <http://www.diariojudicial.com/nota/73724>
- Wikimedia (2018) *Wikimedia*. Recuperado de <http://www.wikimedia.org.ar/glam/> el día 10/11/2018.
- Zapata López, F. (1990). *Los Derechos de Autor: Información Básica*. [Panfleto]. Bogotá D.C, s.e., Colombia: Ministerio de Gobierno - Dirección Nacional.