

**PROYECTO DE GRADUACION**  
Trabajo Final de Grado

**Seres Fotográficos**  
Digitalización y cultura de masas

Gonzalo López  
Cuerpo B del PG  
15/12/2015  
Comunicación Audiovisual  
Ensayo  
Nuevas Tecnologías

<b>Índice</b> .....	2
<b>Agradecimientos</b> .....	4
<b>Introducción</b> .....	5
<b>Capítulo 1: Conciencia histórica: la escritura, las imágenes y el hombre</b> .....	12
1.1 Escritura e imagen.....	12
1.1.2 Escritura y mecanización: imprenta.....	14
1.1.3 La lucha de los textos contra la imagen.....	15
1.2 Imagen tradicional e imagen técnica.....	16
1.3 Hacia la cultura de masas.....	19
<b>Capítulo 2: Cultura de masas</b> .....	21
2.1 Renacimiento: movimiento hacia la masificación.....	21
2.2 ¿Qué es la masa? .....	23
2.3 Cultura masificada: ¿privilegio o caos? .....	25
2.4 La máquina contra el hombre.....	28
2.4.1 Relación del fotógrafo con su máquina fotográfica.....	29
2.5 Alienación fotográfica.....	30
<b>Capítulo 3: Observando la línea de tiempo</b> .....	32
3.1 Génesis.....	32
3.2 Niépce, Daguerre y Talbot.....	34
3.3 Colodión húmedo.....	37
3.4 Placa seca.....	39
3.5 Celuloide y Kodak: el paso hacia la popularidad fotográfica.....	41
3.6 Avances del siglo XX y la llegada a la fotografía digital.....	42
<b>Capítulo 4: Nueva era fotográfica</b> .....	45
4.1 ¿Que es una fotografía digital? .....	46
4.2 De la fotografía a lo fotográfico.....	47
4.3 Cuerpos atrapados por el registro: seres fotográficos.....	48
4.4 Manipulación: realidad pendiente de un click.....	50
4.4.1 Adobe Photoshop: historia, desarrollo y características.....	54
4.5 Nuevo espacio: conectividad e hiperdepósito.....	56
4.6 Fotografía que resiste.....	59
4.6.1 Fotografía estenopeica.....	59
4.6.2 Lomografía.....	63
4.7 El caso Vivian Maier: antítesis.....	65
<b>Capítulo 5: Arte en el siglo XXI</b> .....	68
5.1 Práctica masiva y relación invertida: producir antes que contemplar...69	
5.1.1 Arte débil.....	72
5.2 Diseño omnipresente: vida y cuerpo.....	74
5.3 Capitalismo artístico.....	76
5.3.1 Etapas y metamorfosis de la estética.....	78

5.3.2 Arte y economía.....	81
5.3.3 Consumismo democrático: ¿qué implica?.....	83
<b>Conclusiones.....</b>	<b>86</b>
<b>Lista de referencias bibliográficas.....</b>	<b>91</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>93</b>

*Dedicado a mis padres, a quienes les agradezco su incondicional amor y apoyo.*

## **Introducción**

Desde la aparición de la fotografía digital, se puede pensar en un gran cambio a nivel de análisis de la imagen, tanto estético como poético, político y social. Para pensar en un contexto hay que tener en cuenta la veloz transformación de la imagen de lo análogo a lo digital, o desde lo químico hasta lo electrónico.

La fotografía digital se trata de la captura mediante un proceso electrónico, las cámaras de este tipo poseen un sensor que tiene unidades fotosensibles a la luz, a la cual la convierte en una señal eléctrica que luego es digitalizada y almacenada en memorias. Este tipo de fotografía aparece en 1991, cuando la Dycam Model 1 o también llamada Logitech Fotoman, primera cámara digital, fue incorporada al mercado. Pasaron apenas 24 años y la imagen digital ha invadido la cotidianeidad de los individuos, usen o no algún dispositivo de registro visual. Ya nadie escapa al consumo masivo ni a la creación de su propia imagen. Resulta imprescindible tomar conciencia de esta situación actual, porque sin dudas, se trata de un debate central en la cultura como expresa Rodrigo Zuñiga: "Aquel que concierne a los campos fotográficos en la era digital y, por lo mismo, a una dimensión compleja de la experiencia, de la memoria y de las nuevas prácticas estéticas y políticas del sujeto contemporáneo" (2013, p.13).

Este Proyecto de Grado se define como Ensayo y está encuadrado dentro de la línea temática denominada Nuevas Tecnologías. Tratará como tema principal la gran masividad de imágenes que hay en la actualidad, luego de la aparición de la fotografía digital como principal causa. Además, se basará en tres pilares temáticos importantes que son: el pasaje de la fotografía análoga a la digital, pero por otro lado también considera relevante relacionarlo con la cultura de masas y la situación del arte contemporáneo contemplando y ubicándolo en esta etapa actual de Internet como nuevo espacio donde todo se deposita y se distribuye a nivel mundial.

El principal objetivo es proponer un análisis que lleve a los individuos a un debate reflexivo y profundo acerca de este nuevo paradigma de las imágenes técnicas en esta

era de la conexión total y el intercambio de información a escala global. Para poder lograr este objetivo principal, hay que también lograr los secundarios, que son aquellos que refuerzan en su conjunto al cometido del primero. Por ejemplo, lograr explicar por qué y desde cuando la fotografía se convirtió en una práctica tan masiva, poder comprender cuál es su función actual y que ha cambiado de esa función cuando todavía era únicamente análoga, dejar en claro cuáles pueden ser las diferencias entre un fotógrafo profesional y uno amateur, o cualquier individuo que registra imágenes con su celular, cual es la relación que se produce entre ellos con sus cámaras y dejando de lado el tema estrictamente fotográfico, aportar ideas para generar un debate acerca de la situación cultural actual en general, que está directamente relacionada con el tema de la imagen. También aparecen otros puntos clave para analizar como por ejemplo el surgimiento de Internet como hiperdepósito y espacio para el autodiseño, la denominada tecnolatría por Ernesto Sábato a la idea del hombre que ama y venera a la tecnología y la cultura de masas que genera la renovación continua de un ciclo cultural caótico.

El primer capítulo se centrará en la idea de comentar y analizar el surgimiento de los escritos y posteriormente la aparición de las imágenes técnicas, y la relación que tienen entre sí. Este capítulo introductorio buscará demostrar la importancia de estos dos inventos para el surgir de la cultura general de una sociedad y posteriormente, una cultura de masas, como será explicado en el desarrollo. Resulta importante destacar la labor de Vilém Flusser en este tema. Desde la invención de la escritura lineal, el hombre se organizó de la siguiente manera: los textos servían y estaban al servicio de las imágenes, explicaban el mundo al humano. En la actualidad, esto se ha invertido radicalmente y el principal factor fue la invención de las imágenes técnicas (las fotografías en lo que a este ensayo corresponde); éstas explican los textos y el ser humano vive, piensa y actúa según las imágenes que consume a diario.

En el segundo capítulo, el tema a tratar será fundamentalmente la cultura de masas. El periodo renacentista será tratado con el fin de mostrar su importancia para el posterior

desarrollo de una sociedad basada en una cultura de masas y del hombre-máquina. Estos temas serán relacionados con la imagen fotográfica desde un punto de vista social y político, pero sobre todo cultural, explicando la relación que tiene hoy un fotógrafo con su máquina de fotos y la posibilidad que la fotografía en general esté ingresando en un período de alienación fotográfica. Antes de la Revolución Industrial, el hombre estaba rodeado de herramientas, luego, la herramienta (hecha máquina), quedó rodeada de hombres. La relación entre hombre-máquina se ha invertido y actualmente, el humano trabaja en función de ella. Éste es uno de los puntos que impulsa el análisis de este capítulo. Textos de Ernesto Sábato (2006), Herbert Marcuse (2010), Ortega y Gasset (1970), Jesús Martín Barbero (1987), Néstor García Canclini (1992) serán fundamentales para el desarrollo de este capítulo.

El capítulo tres, será el más puro fotográficamente hablando, tratará temas técnicos e históricos sobre la fotografía análoga como digital. Será un repaso de la historia, desde los comienzos con Joseph Nicéphore Niepce y la primera fotografía registrada, hasta la actualidad con la fotografía digital avanzada a nivel inimaginado poco tiempo atrás. Se analizarán los cambios que se produjeron al cambiar la fotografía del papel fotosensible y los químicos a aquella con sensor electrónico y sus unidades fotosensibles.

Ya en el capítulo cuatro, se va a proponer un análisis acerca de esta nueva era fotográfica. Se reflexionará acerca de temas que incumben por un lado a todos los individuos de una sociedad, y por otro, a aquellos que utilizan la fotografía como medio propio, ya sea por trabajo o por ocio. Desde la primera perspectiva recién nombrada, este capítulo hablará de cómo en la actualidad ya nadie escapa al hecho de ser registrado por cámaras, como una especie de vigilia constante. Para Zúñiga, éste es uno de los temas más sobresalientes e importantes para el análisis del nuevo mundo de la imagen. Por otro lado, esta parte del Ensayo, también hablará de la posibilidad de la manipulación y la existencia de la duda acerca de que es lo real y que es lo ficticio en la imagen contemporánea. También este capítulo desarrolla la idea de mostrar a Internet como

nuevo espacio donde lo fotográfico sucede, tratará principalmente la aparición de las redes sociales y sitios como Facebook, Instagram y Youtube, plataformas que ofrecen a la población la posibilidad de mostrar las imágenes que registran día tras día, sin tener un límite establecido. Internet se ha transformado en un espacio donde la distribución de la imagen y la recepción de la misma confluyen todo el tiempo. Susan Sontag sostenía que almacenar fotos era coleccionar el mundo, a diferencia del cine o de los programas televisivos, que fluctúan y desaparecen, la fotografía fija es coleccionable debido a que es un objeto liviano, barato de producir y fácil de transportar (1981). Esto, visto en la actualidad, ha tomado un profundo desvío hacia otras maneras de almacenar la fotografía: "la cultura de las imágenes efímeras y los hiperdepósitos de datos" (Zúñiga, 2013, p.9). También se hará un análisis de dos tipos de fotografías actuales que resisten al embate frenético de la digitalización: la fotografía estenopeica y la lomografía. Por último, se decide culminar este capítulo detallando la historia de una fotógrafa de finales del siglo XX, artista de la cual se desconoció su obra hasta después de su fallecimiento: Vivian Maier. Se la va a tomar como ejemplo para mostrarla como una antitesis ante el estado de la fotografía digital actual. En este capítulo, autores como Roland Barthes (2014), Susan Sontag (1981), Joan Fontcuberta (1997) y Rodrigo Zuñiga (2014) serán citados.

Y el último capítulo, antes de llegar a las conclusiones finales, será un análisis de la situación del arte contemporáneo en el siglo XXI. Un análisis que estará intrínsecamente relacionado con el capítulo anterior, ya que hablará de temas que están ligados a la aparición de Internet como espacio para la difusión de las imágenes y del arte en general. Por ejemplo, hablará de cómo se ha invertido la relación entre producción y contemplación del arte: antes, más gente miraba el arte que algunos pocos producían y actualmente hay más gente interesada en producir imágenes que en mirarlas. Esto lleva directamente al segundo punto que tratará este capítulo, que habla de la fragilidad del arte contemporáneo: una visibilidad ficticia dentro de Internet, donde nadie parece tener



tiempo y ni siquiera la posibilidad material o física de poder ver todo lo que ahí se deposita. Boris Groys será uno de los autores más citados en este fragmento del Ensayo, ya que ha tratado este tema en sus trabajos reunidos en *Volverse Público* (2014). Además, este capítulo tratará uno de los temas fundamentales a la hora de pensar en la relación que mantienen los individuos con Internet: la obligación del autodiseño para presentarse ante *la mirada del otro*. "Mientras tanto, estamos condenados a ser nuestros propios diseñadores" (2014, p.35) decía Groys de manera contundente en uno de sus ensayos. "El diseño moderno ha transformado la totalidad del espacio social en un espacio de exhibición para un visitante divino ausente, en el que los individuos aparecen como artistas y como obras de arte auto producidas" (2014, p.33). Otro tema a tratar será la aparición del llamado capitalismo artístico, así denominado por Gilles Lipovetsky (2015) y muchas de las influencias que éste tiene en relación del arte con las esferas de la economía, lo social y la relación del hombre con el arte.

Como fundamentación que sirva para demostrar la relevancia de este Proyecto de Grado, resulta fundamental destacar la importancia de lograr el objetivo principal de este Ensayo: generar un debate reflexivo que incumbe a todos como sociedad en general, aquel debate que trate a la imagen fotográfica como parte de un sistema que es consumido a diario y que a la vez, también se super-produce cotidianamente. Nadie puede abstenerse y nadie está ajeno a esta invasión de imágenes, sea o no fotógrafo. La tecnología digital ha llegado para quedarse, y no solo para eso, sino para seguir avanzando y ser cada vez más incidente en la vida cotidiana de los individuos. Son varios puntos principales los que este Ensayo nombra y busca que los lectores presten atención para un mejor análisis: la aparición de la fotografía digital y la masiva producción de imágenes técnicas, la cultura de la masificación que acarrea que todo esto crezca de manera exponencial, la idolatría por la técnica que conlleva en sí una pérdida de las emociones intrínsecas del individuo, y todo esto que conduce a un posible caos cultural. El objetivo de este ensayo, es hacer

notar este caos para luego encauzarlo hacia una mejor contemplación del arte y de las imágenes que rodean continuamente el mundo actual.

Para mencionar una materia de la carrera Comunicación Audiovisual que se relacione con este Ensayo, hay que tener en cuenta el hecho de que si bien este trabajo trata el área de Fotografía, hay materias en el plan de estudios de Comunicación Audiovisual que pueden identificarse con este Proyecto de Grado, la más clara es Discurso Audiovisual IV, su tronco temático se basa en la imagen digital.

Con respecto a los antecedentes académicos que traten temas que estén relacionados con este Ensayo, dentro de la Universidad de Palermo se pueden mencionar varios proyectos de grados que tienen vínculo directo con este nuevo trabajo. Por ejemplo, proyectos que hablan del nuevo paradigma fotográfico y la revolución de la tecnología digital: *Fotografía experimental: del haluro de plata al pixel* de Acosta, Luis Carlos (2014); *La fotografía intervenida: el uso y abuso del Photoshop* de Nuñez, Juana Inés (2014); *La manipulación fotografía en el fotoperiodismo: fotografía que miente* de Gómez, Anabel (2014); *Fotografía artesanal y digital: cuerpos híbridos* de Tizón, Daniela (2013); *La desconfianza latente: credibilidad de la imagen en la era del Photoshop* de Colombo, Juan Simón (2013); *35 milímetros de revolución: digitalización* de Montero, Camila (2012) y *La transformación fotográfica: creación de una nueva realidad o un obstáculo para la comunicación visual* de Bratland, Jorge (2009). Por otro lado, hay proyectos que hablan sobre la digitalización pero enfocado en el cine, por ejemplo: *Los apocalípticos e integrados del cine digital: debate sobre el nuevo paradigma de la imagen y el discurso cinematográfico* de Eléspuru, Camila Vidal (2014); *Cine digital vs cine analógico: análisis del formato digital como el nuevo estándar profesional* de Mastia, Marcelo Daniel (2013) y otros dos proyectos que tratan la fotografía no tanto desde un punto de vista técnico sobre el cambio de lo análogo a lo digital, sino como utilización de la fotografía en la actualidad y sus usos a la hora de registrar el mundo: *La nueva fotografía documental* de

Martínez, Araceli (2012) y *Fotografía y arte: desarrollo del lenguaje fotográfico* de  
Biancucci, Leisa (2009).

## **Capítulo 1. Conciencia histórica: la escritura, las imágenes y el hombre**

Hay que marcar dos puntos fundamentales en la historia humana: por un lado, la invención de la escritura lineal aproximadamente hacia la mitad avanzada del segundo milenio a.C., y por otro, la aparición de las imágenes técnicas, mucho más contemporáneas en el tiempo, aproximadamente en el fin del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. En un contexto actual donde las imágenes invaden continuamente la vida de los individuos, hay que pensar y volver a diagramar un análisis acerca de cómo éstas se presentan transformando día tras día la cultura humana y la manera de vivir, pensar y actuar de las personas.

### **1.1 Escritura e imagen**

Las imágenes tienen la capacidad de señalar algo ahí en el espacio-tiempo, abstraer de la realidad y plasmar significado sobre una superficie. Luego, el individuo que la contempla, mediante un proceso denominado *escaneo* debe reconocer y relacionar los elementos que la componen a través de un recorrido con la mirada. Este proceso busca reconstruir las dimensiones abstraídas por la imagen. Resulta importante destacar la doble intención que tiene ésta a la hora de ser sometida a este proceso de escaneo: por un lado la intención que se manifiesta de por sí en ella misma y por otro la intención que manifiesta el observador. Las imágenes tienen la particularidad, y por esto se distinguen de los números, de ser complejos de símbolos connotativos: dan lugar a interpretaciones. Durante el proceso de *escaneo*, la mirada la recorre tratando de relacionar los elementos que la componen, y la mente tiene la capacidad de ir sobre uno y después sobre otro, para luego terminar volviendo al principio: la lectura de una imagen se basa en el eterno retorno de lo mismo, pero construyendo relaciones significativas entre los elementos. "Este espacio tiempo propio de la imagen no es otra cosa que el mundo de la magia, un mundo donde todo se repite y todo participa de un contexto pleno de significado" (Flusser, 2014, p.14).

Pero hay que pensar de qué manera el hombre se relaciona con las imágenes, ya que de hecho terminan siendo mediaciones entre él y el mundo.

El hombre "ex-siste", esto es, el mundo no le es accesible sin mediación, de modo que las imágenes deben hacérselo representable. Pero tan pronto como lo hacen, se ponen entre el mundo y el hombre. Debían ser mapas y se convierten en mamparas: en lugar de representar el mundo, lo alteran, hasta que finalmente el hombre empieza a vivir en función de las imágenes creadas por él mismo. Deja entonces de descifrarlas, y en lugar de eso las proyecta sin decodificar hacia el mundo "allá afuera", de modo que este mundo mismo se convierte para él en algo del tipo de una imagen, una interrelación de escenas, de estados de cosas. Esta inversión de la función de las imágenes puede ser llamada "idolatría", y en el presente podemos observar cómo esto tiene lugar: las imágenes técnicas omnipresentes a nuestro alrededor se disponen a reestructurar mágicamente nuestra "realidad" y a transformarla en un escenario global de imágenes. En lo esencial se trata aquí de un "olvido". El hombre olvida que ha sido el mismo quien generó esas imágenes para, gracias a estas, orientarse en el mundo. Ya no puede descifrarlas y vive de ahora en más en función de ellas, que son propias: la imaginación se ha vuelto alucinación. (Flusser, 2014, pp. 14/15)

La historia humana, y consigo la conciencia histórica, nació con la aparición de la escritura lineal. Por esto es que, Walter Ong, afirma que ésta vino a reestructurar la conciencia humana y a convertir a las personas en seres funcionalmente escolarizados, quiere decir, que sus pensamientos ya no se basan en un libre manejo de poderes meramente naturales, sino que se originan según estructuras y reglas de la escritura (1982).

En su libro *Oralidad y escritura*, Ong traza una línea comparativa entre la escritura y las computadoras muy interesante: habla de las objeciones que Platón tenía contra la grafía acusándola de inhumana, de destruir la memoria, de hermética en el sentido de que un texto no produce respuestas y de pasiva ya que tampoco puede ser refutada directamente, como si puede hacerse en la oralidad, en una charla de ida y vuelta entre dos individuos. Estas cuatro características, las asemeja a las relaciones que tienen los humanos en la actualidad con las computadoras (1982).

La primera grafía que se reconoce como tal, fue aproximadamente hacia el 3500 a.C. y fue la escritura cuneiforme mesopotámica, que se originó, en principio, para generar un sistema de transacciones económicas.

El objetivo de la escritura fue producir textos y descifrarlos. Pero hay un punto donde Flusser asume que sólo alejaron aún más al hombre del mundo: "El pensamiento conceptual es más abstracto que el imaginativo, pues abstrae de los fenómenos toda dimensión exceptuando las rectas. De este modo, con la invención de la escritura el hombre se alejó otro paso más del mundo" (2014, p.16).

### **1.1.2 Escritura y mecanización: imprenta**

Platón fue muy crítico con los textos, así como se detalló en el apartado anterior. Pero, como dejó en claro Ong, Platón pasó por alto que él mismo también tuvo que recurrir a la escritura, y consiguó a la imprenta, para poder transmitir sus ideas y pensamientos.

La escritura, la imprenta y la computadora son, todas ellas, formas de tecnologizar la palabra. Una vez tecnologizada, no puede criticarse de manera efectiva lo que la tecnología ha hecho con ella sin recurrir a la tecnología más compleja de que se disponga. Además, la nueva tecnología no se emplea solo para hacer la crítica: de hecho, da la existencia a ésta (Ong, 1982, p.83).

La escritura es una tecnología, lo fue antes de su mecanización a través de la imprenta, debido a que necesita herramientas para ser llevada a cabo, por ejemplo: soportes o superficies donde se pueda escribir como un papel y aquello con lo que vas a escribir como la tinta y/o la pintura. La escritura fue claramente la tecnología más importante en un principio, ya que la imprenta y la computadora sólo continúan su camino; y se diferencian del habla natural en el sentido que inmovilizan el sonido dinámico hacia un espacio quieto, su proceso está basado por reglas establecidas conscientemente; en cambio, la oralidad surge de manera natural.

Como Marshall McLuhan en *La galaxia Gutenberg*, Ong hace foco en los cambios que la invención de la imprenta tuvo en la conciencia humana y marca como punto decisivo y de inflexión la aparición de la impresión tipográfica alfabética en la Europa del siglo XV, ya que este invento permitió dar cuenta que las palabras están compuestas por unidades que existen como tales antes de conferirle significado a la propia palabra. Este invento, marcaría de ahora en más, que las palabras son cosas.

Uno de los puntos que aparecieron como avances durante la invención de la imprenta, fue que ésta permitiría de una vez situar las palabras en el espacio de manera inexorable, manera que la escritura nunca podría haber logrado. La grafía por sí sola, convierte el mundo de las palabras del sonido a lo visual, pero la imprenta aparece para lograr fijarlas en éste.

### **1.1.3 La lucha de los textos contra la imagen**

Una de las luchas que caracterizan a la historia humana, es la de los textos contra las imágenes, basada en el conflicto de las conciencias, aquella que es histórica (textos) contra aquella que es mágica (imágenes técnicas).

Ya desde la Edad Media se podía ver esta lucha entre textos e imágenes, representada en el conflicto del cristianismo fiel a los textos contra los paganos, aquellos que veneraban las imágenes. Pero Flusser ve a este conflicto como dialéctico ante todo, ya que el cristianismo mientras combatía fue incorporando imágenes a sí mismo, y así se volvió pagano. El autor, ante esto, resume

Los textos explican las imágenes para eliminarlas, pero las imágenes ilustran también los textos para hacerlos representables. El pensamiento conceptual analiza el pensamiento mágico para quitarlo de en medio, pero el pensamiento mágico se desliza hacia lo conceptual para conferirle significado. En este proceso dialéctico el pensamiento conceptual y el imaginativo se refuerzan mutuamente, esto es: las imágenes se hacen cada vez más conceptuales, los textos cada vez más imaginativos. (2014, p.16)

De acuerdo con la noción que los textos sirven para mediar entre el hombre y las imágenes, puede convertirse en peligroso también cuando éstos se desplazan entre ellos y lo que hacen ahora es alterar las imágenes en lugar de simplemente mostrarlas al ojo humano. Esto deriva en la incapacidad del hombre de descifrar lo escrito, por lo tanto, de descifrar las visiones que éstos representan. Aquí es donde aparece la llamada *textolatría*, el hombre también ha cambiado su imaginación por alucinación con los textos. Así como el hombre que vive en función de su *idolatría* a las imágenes, proyectándolas al mundo *allá afuera* y viviendo, actuando y pensando de acuerdo a éstas, el hombre que vive en

función de su *textolatría* le sucede lo mismo con los textos, y ejemplos de estos son el cristianismo y el marxismo.

Durante el siglo XIX, los textos alcanzaron su punto máximo de conflicto, al volverse irrepresentables para muchos hombres. La historia se resume en sucesos decodificados progresivos de imágenes en conceptos, es en sí, un concebir progresivo. Pero si los textos se vuelven irrepresentables y no queda nada por explicar o concebir progresivamente, la historia llega a su fin. En medio de esta crisis de los textos, se inventaron las imágenes técnicas, creadas para volver a cargar de sentido y hacer representables a los textos.

## **1.2 Imagen tradicional e imagen técnica**

En principio, se debe distinguir entre una imagen tradicional y una imagen técnica. Primero y principal, las tradicionales anteceden a las técnicas por miles de años y son abstracciones de primer grado, ya que abstraen del mundo concreto. Mientras que las técnicas son aquellas producidas por un aparato y son abstracciones de tercer grado, *abstraen* de textos que *abstraen* de imágenes tradicionales, que a la vez, *abstraen* del mundo concreto. Por un lado, las tradicionales son prehistóricas y por otro, las técnicas son poshistóricas. Además, las tradicionales significan fenómenos, mientras que las técnicas significan (Flusser, 2014, p.19).

En las imágenes técnicas, supuestamente, el significado queda automáticamente retratado en su superficie y no tendría que existir la necesidad de descifrarla o decodificarla. Para Régis Debray una imagen tiene como función lograr lo siguiente: "representar es hacer presente lo ausente. Por lo tanto, no es simplemente evocar sino reemplazar. Como si la imagen estuviera ahí para cubrir una carencia, aliviar una pena" (1992, p.34).

El mundo significado es un punto interesante de analizar a la hora de hablar de imágenes técnicas, y de fotografía en lo que a este Ensayo concierne. Mediante un proceso óptico,



mecánico y luego químico, la fotografía absorbe los rayos de luz que el mundo *ahí afuera* refracta y los fija sobre una superficie sensible. ¿Cuál es el resultado? una imagen técnica. ¿Cuál es su significado? lo real. Flusser afirma entonces que lo que se ve en una foto no es más que el mundo y sus síntomas, a través de los cuales el individuo debe poder reconocerlo, de manera indirecta (2014). En la misma línea de pensamiento se encuentra André Bazin que afirma que la fotografía ha aparecido para librar a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza. Opina que más allá de las habilidades que pueda tener un pintor, en su obra siempre aparecería su subjetividad, su presencia como autor. Mientras que en la fotografía y las imágenes técnicas, reside un hecho psicológico fundamental: el deseo por la semejanza ahora es reproducido mecánicamente por un proceso en el que el hombre queda excluido. Hay una objetividad presente, y lo detalla de la siguiente manera:

Tanto es así que el conjunto de lentes que en la cámara sustituye al ojo humano recibe precisamente el nombre de objetivo. Por vez primera, entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto. Por vez primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso. La personalidad del fotógrafo solo entra en juego en lo que se refiere a la elección, orientación y pedagogía del fenómeno; por muy patente que aparezca al término de la obra, no lo hace con el mismo título que el pintor. Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre; tan solo en la fotografía gozamos de su ausencia (1990, p.27/28).

De la misma manera, Roland Barthes en su libro *Lo obvio y lo obtuso*, afirma que el contenido o lo que transmite la fotografía es por definición, la escena misma, lo real literal. Pero, hay un punto donde incluso dialoga más aún con el texto de Bazin y es cuando habla de una reducción al pasar del objeto real a la imagen: la proporción, la perspectiva y sobre todo el color reducen sus características y no logran ser ciento por ciento fieles a la realidad (1986). Sin embargo, mantiene esta línea que la fotografía reproduce la real fielmente.

Volviendo al texto de Vilém Flusser, él logra ver una grieta peligrosa en esto de la fidelidad de las imágenes técnicas con respecto a la realidad.

Este carácter al parecer no simbólico, objetivo, de las imágenes técnicas, lleva al observador a verlas no como imágenes sino como ventanas. Les confía tanto como a sus propios ojos. Y por ende no las critica como imágenes, sino como visiones del mundo (llegado el caso de que las critique). La crítica no es un análisis de su generación, sino un análisis del mundo. Esta falta de crítica ante las imágenes técnicas resultara riesgosa en una situación donde las imágenes técnicas se disponen a desplazar a los textos (2014, p.20).

¿Por qué Flusser habla de esta situación como riesgosa?, porque él asume que la objetividad de las imágenes técnicas es una mera ilusión. Habla de ellas como imágenes simbólicas, pero que no sólo son simbólicas en el sentido estricto del término, sino que presentan ante nosotros complejos simbólicos mucho más abstractos que las imágenes tradicionales, lo natural que vemos con nuestros propios ojos. Entonces traza una comparación entre las imágenes tradicionales y las técnicas para comprender sus caracteres simbólicos particulares. En el caso de las tradicionales, ofrece el ejemplo de un pintor, donde el carácter simbólico se puede ver si se logra comprender la codificación que él ha hecho en su cabeza a la hora de generar los símbolos que luego trasladaría por medio del pincel a la superficie. Pero cuando habla de las imágenes técnicas, el caso se complejiza mucho más. Y da el ejemplo de un fotógrafo, para poder ver los complejos simbólicos en este caso, habría que poder ver dentro de la cámara, que es una *black box*, y como esto resulta imposible, Flusser afirma que la humanidad seguirá siendo analfabeta en lo que concierne a las imágenes técnicas hasta que el hombre pueda "iluminar el interior de la black box" y ver qué sucede dentro (2014).

Por último, hay que comprender de qué manera las imágenes técnicas influyen en la vida cotidiana, en el pensamiento y el actuar de los individuos que las consumen diariamente, más aún en la actualidad donde la superproducción de imágenes sobrepasan nuestra capacidad de poder verlas y comprenderlas a todas. Flusser habla de efecto mágico, pero nuevamente siente la obligación de diferenciar la magia de las imágenes tradicionales de las técnicas. En el caso de las primeras, la magia es prehistórica y en el caso de las segundas es poshistórica. Una data antes de la conciencia histórica y la otra

después. La magia nueva, busca generar cambios en la manera en cómo se percibe el mundo.

La función de las imágenes técnicas es la de liberar mágicamente a sus receptores de la necesidad de un pensamiento conceptual, suplantando la conciencia histórica por una conciencia mágica de segundo grado, y la capacidad conceptual por una imaginación de segundo grado. Esto es a lo que nos referimos al afirmar que las imágenes técnicas desplazan a los textos. (Flusser, 2014, p.22)

### **1.3 Hacia la cultura de masas**

En el siglo XIX, la imprenta como mecanización de la escritura lineal y la aparición de la enseñanza obligatoria universal trajo consigo un resultado uniforme: que todos tuvieran acceso para aprender a leer. De una sociedad que siempre vivió mágicamente, se pasó a una sociedad que empezó a vivir históricamente, con conciencia histórica de los hechos progresivos. Un fenómeno clave para que suceda esto fueron aquellos textos baratos de fácil circulación como algunos libros, los volantes, folletos y periódicos. Esto irremediablemente condujo a la sociedad a dos desarrollos opuestos: las imágenes tradicionales *huyeron* a guetos específicos como los museos o las galerías, los textos se volvieron herméticos, indescifrables o como mínimo muy complejos, y así perdieron todo carácter de influencia sobre la cotidianidad de los individuos. Por otro lado, aparecieron los textos herméticos pero que empezaron a ser dirigidos a especialistas como por ejemplo científicos, textos que no podían ser descifrados por el común de la gente. De acuerdo con todo esto, la cultura general se dividió notoriamente en tres partes distintas: la de las bellas artes (textos imágenes tradicionales enriquecidas conceptual y técnicamente), la de la ciencia y la técnica (textos herméticos) y la de las mayorías capas sociales (textos económicos). Las imágenes técnicas nacen para evitar que la cultura se divida y que funcionaran como un código común para todas las capas sociales.

Pero acá es donde surge una cultura basada en la masificación, porque las imágenes técnicas no funcionan de esa manera, no logran reingresar a las imágenes tradicionales a la vida cotidiana, sino que las cambia por las reproducciones. "Por eso no pueden, como era la intención, llevar la cultura a un denominador común, sino que la trituran, por el

contrario, en una masa amorfa. La consecuencia es la cultura de masas" (Flusser, 2006, p.24).

## **Capítulo 2: Cultura de masas**

Para comenzar, resulta conveniente tratar el tema del pasaje del mundo medieval al mundo moderno, mediante el Renacimiento. Este cambio de orden, fue lo que condujo a la sociedad hacia un movimiento maquinista, totalitario y masificado basado en una revolución científica que buscó sacar al hombre de las supersticiones y ubicarlo en un plano secular. Sábato, citando a Berdiaeff, sostuvo acerca del Renacimiento: "Fue un movimiento individualista que terminó en la masificación, fue un movimiento naturalista que terminó en la máquina y fue un movimiento humanista que terminó en la deshumanización" (2006, p.17 y p.18). Este capítulo trata temas sociales pero sobre todo culturales, que puestos en perspectiva y en un pensamiento analítico ayudan a comprender la política e inclusive la economía de una sociedad posmoderna. Conceptos que no son explícitamente fotográficos, pero que están directamente relacionados con la cultura, en la cual la fotografía actualmente ocupa un importante espacio dentro del área audiovisual, son tratados en este capítulo; tal el caso de la masificación, la industrialización, la maquinización, el progreso técnico y la alienación se hacen presentes en esta parte del trabajo, para unir debates acerca de la fotografía como cultura multiplicada en los últimos años. El concepto de alienación es analizado en el sentido de una sociedad que tiene el libre acceso a la mayor circulación de información posible y que, sin embargo, eso no asegura la comprensión ni el mejor entendimiento de aquello que la rodea.

### **2.1 Renacimiento: movimiento hacia la masificación**

En la llamada Edad Media, aquella que comenzó en el siglo XII, el hombre se sumergió en los valores espirituales y su vida se basaba en la fe en Dios, se escudaba bajo una dominación feudal y una nobleza que poseía la tierra. A mediados del siglo XV, el camino del hombre haría un giro brusco y su destino cambiaría para siempre del antiguo régimen al nuevo mundo moderno. El Renacimiento nace en Italia y de a poco se expande por

toda Europa, en una etapa de cuestionamiento a aquellos valores que pregonaba la Edad Media y de optimismo frente a la creatividad humana y a la naturaleza, nace el denominado humanismo: pensarse a sí mismo. Éste es un período de revolución científica, donde se propone sacar al hombre de las supersticiones y permitirle poder ver las partes dentro del todo. Pero entonces, ¿cuál fue la causa para pasar de un régimen al otro? la unión de la razón con el dinero, para así poder destituir la gran estructura de la Iglesia y la Feudalidad.

El nuevo período en el que se adentra la humanidad, trae consigo un precio a pagar y es el poder que la máquina acabaría de tener por sobre el hombre. En un principio, como rasgo esencial del Renacimiento, el humano redescubre y ama la naturaleza a la cual querrá dominar luego: característica principal del hombre moderno. Nace la ciencia positiva, aquella que serviría como medio para la dominación del universo. "El hombre secularizado -animal instrumentificum- lanza finalmente la máquina contra la naturaleza, para conquistarla. Pero dialécticamente ella terminara dominando a su creador" (Sábato, 2006, p.28).

Una característica del nuevo orden, es el hecho que ha transformado a la sociedad en una civilización basada en la *cantidad*, y no en la *calidad* como si lo era en el Medioevo. ¿Por qué? porque en el mundo moderno nace la ciudad como concepto dinámico y cambiante, a diferencia del mundo feudal, donde todo se regía según la tierra como concepto estático y conservador. Ahora, en el mundo moderno, el tiempo se impone ante el espacio, como resultado del dinero y la razón, dos fuerzas que tienen como principal característica la movilidad constante.

¿Por qué afirmar que con el Renacimiento el mundo se dirige hacia una masificación si se habla en realidad de la aparición del humanismo y del individualismo? porque con este nuevo orden, el mundo tomaría el camino hacia un progreso técnico basado en la industrialización y un sistema capitalista: nace la civilización.

## 2.2 ¿Qué es la masa?

Desde la aparición y el estudio de las aglomeraciones de personas como masa, hay muchos análisis y puntos de vista de diferentes autores, algunos más pesimistas como Adorno y Horkheimer de la Escuela de Frankfurt (1944) haciendo hincapié en la degradación cultural de un pueblo manejado bajo movimientos masificados; y otros como Benjamin (1939) que hace foco principalmente en la aparición de los recursos tecnológicos y como estos influyeron y cambiaron la manera de producir y percibir el arte. Pero para empezar, resulta importante realizar una definición del hombre-masa: es aquella persona que resigna deseos y saberes propios a merced de lo que realizan las mayorías, masa es un individuo no cualificado y que al contrario, ya no basa su vida y sus decisiones en torno a la calidad sino a la cantidad: la cualidad común es aquella que los agrupa, es el hombre que ya no busca diferenciarse del otro. Gran paradoja en este mundo actual donde se vive en plena democracia y cada cual busca ser quien en realidad desea ser: la inmensa mayoría no lo logra, viviendo, trabajando y pensando según lo que dicta la masa.

Herbert Marcuse, filósofo y sociólogo alemán-estadounidense, fue uno de los pensadores más influyentes en la Escuela de Frankfurt. Ha tratado el tema de la cultura de masas de manera extensa, basándose en el análisis del sistema eficaz que impide el libre desarrollo de los individuos ante una masa que no da cuenta del poder represivo de la totalización de un sistema capitalista y tiránico:

El análisis está centrado en la sociedad industrial avanzada, en la que el aparato técnico de producción y distribución (con un sector cada vez mayor de automatización) funciona, no como la suma total de meros instrumentos que pueden ser aislados de sus efectos sociales y políticos, sino más bien como un sistema que determina a priori el producto del aparato, tanto como las operaciones realizadas para servirlo y extenderlo. En esta sociedad, el aparato productivo tiende a hacerse totalitario en la medida que determina, no solo las ocupaciones, aptitudes y actitudes socialmente necesarias, sino también las necesidades y aspiraciones individuales. De este modo borra la Oposición entre la existencia privada y pública, entre las necesidades individuales y sociales. La tecnología sirve para instituir formas de control social y de cohesión social más efectivas y más agradables. La tendencia totalitaria de estos controles parece afirmarse en otro sentido además: extendiéndose a las zonas del mundo menos desarrolladas e incluso preindustriales, y creando similitudes en el desarrollo del capitalismo y comunismo. (2010, p.36/37)

Basándose en el capitalismo económico y los mecanismos que este genera para la siguiente anulación de la liberación del individuo, Marcuse hace un análisis donde prueba que este tipo de sociedad y sus políticas, conduce a una condición de alienación totalmente relacionada con el sentimiento de masa.

¿Qué espacio ocupa la masificación dentro de un contexto de ciudad?, ¿cuáles son los reclamos que comenzaron a hacer las masas?: esta muchedumbre llegó de las periferias a la urbe modificando la forma de habitarla, cambiando la manera en que se caminaba y recorría la ciudad, deformando así su centro y expandiendo las periferias con los barrios nuevos, ya que se necesita espacio para albergar a tanta gente. Entonces así, bajo el deseo profundo de pedir por los derechos que sólo algunos pocos gozaban como el trabajo, la salud, la educación y hasta la diversión, las masas invadieron todo y reclamaron por lo que buscaban pero inmersos en un arma de doble filo: "Revolución de las expectativas, la masificación ponía al descubierto su paradoja: era en la integración donde anidaba la subversión" (Barbero, 1987, p.172)

La masificación tiene como objetivo principal, y manejada por aquellos que concentran el poder en una esfera inalcanzable más que para ellos mismos, anular los deseos individuales. ¿A qué responde esto? Por una parte a la avaricia del mismo sistema industrial que no existiría si no hubiera masas, un sistema que sólo busca producir para obtener aún más ganancia, exprimir la maquinaria lo más posible y aumentar los réditos, y por otro lado, responde al poder que la misma masa obtiene: su decisión es la que será tenida en cuenta y aceptada, entonces así, sacrifica la libertad en nombre de la igualdad.

Sábato describe de manera clara de qué se trata la masificación, relacionándolo con el Estado y la industria:

La masificación suprime los deseos individuales, porque el Superestado necesita hombres-cosas intercambiables, como repuestos de una maquinaria. Y, en el mejor de los casos, permitirá los deseos colectivizados, la masificación de los instintos: construirá gigantescos estadios y hará volcar semanalmente los instintos del amasa en un solo haz, con sincrónica regularidad. Mediante el periodismo, la radio, el cine y los deportes colectivos, el pueblo embotado por la rutina podrá dar salida a una suerte de panonirismo, a la realización colectiva de un Gran Sueño. De modo que al huir de las



fábricas en que son esclavos de la máquina, entrarán en el reino ilusorio creado por otras máquinas: por rotativas, radios y proyectores. (Sábato, 2006, p.77)

Resulta sumamente complejo poder explicar y abarcar todas las aristas que el tema de masas contiene, pero hay que tener en cuenta al menos las principales: sistema capitalista y economía liberal que homogeniza la vida social y no para de lanzar al mercado productos insignificantes y desechables, industria que explota gente y empobrece la sensibilidad, gustos y belleza según los medios de turno, y el más problemático porque es el que repercute de manera silenciosa y no hace diferenciación de razas ni de ningún tipo: la cultura degradada.

### **2.3 Cultura masificada: ¿privilegio o caos?**

En la actualidad, para analizar los conceptos que se relacionan con la cultura de masas, hay que pensar en la totalidad del contexto en que se vive. Hoy, la cultura masificada se convirtió en industria cultural, para así, ser cultura de consumo. Siglo XXI y se puede decir claramente que se está frente a una nueva era, la del capitalismo artístico: si el empeño y la avaricia por el dinero tienen efectos directos sobre lo social, lo político y lo económico, ¿también lo tienen frente a un plano estético?. "¿Estamos condenados a aceptarlo en bloque? ¿se reduce el capitalismo a esta máquina de degradación estética y afeamiento del mundo? La hipertrofia de las mercancías ¿discurre paralelamente a la atrofia de la vida sensible y de las experiencias estéticas?" (Lipovetsky, 2015, p.8).

Cultura de masas es aquella que se produce y reproduce a través de la técnica y que fue pensada para ser dirigida a un gran número de personas. Una característica principal de la cultura de masas es que ya no se trata de un público activo, aquella gente popular de ferias, sino que ahora se convirtió en un público pasivo de la cultura del espectáculo: masa silenciosa y asombrada. Desde que se empezó a discutir estos conceptos, muchos autores los tomaron de diferentes perspectivas: dentro de la Escuela de Frankfurt se puede nombrar a Adorno y Horkheimer (1944) que tenían un enfoque pesimista, asegurando que la principal característica de una cultura masificada era estandarizar una

versión de la realidad a mano de las estructuras del poder y así manipular y suspender la reflexión crítica de los hombres. Por otro lado, de la misma Escuela alemana, se puede nombrar a Benjamin (1939), que ubicaba su teoría en el plano de la racionalidad tecnológica y los cambios que esta producía en la manera de producir y percibir la cultura, pero lejos de él estaba un positivismo tecnológico: aceptaba los cambios que en el se producían y analizaba la manera en que afectaba a la perceptibilidad de las masas. También puede mencionarse otro enfoque, el que sostuvo Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas* en 1929. Para él, la relación que la masa mantiene con la cultura es que ésta no puede crear ni disfrutar del arte y que éste sirve para poner a la vista la incapacidad de la masa cuando queda al descubierto que no pueden disfrutarlo y más aún, los aburre (1970).

Pero estos autores recién nombrados, analizaron la situación hace ya varias décadas, y aunque este Ensayo coincide con muchas de las cosas que ellos propusieron en su momento, hay que pensar el mundo en un contexto actual donde sin dudas la cultura ha dado giros bruscos dirigiéndose directamente a una cultura del consumo.

¿Que trae consigo la cultura masificada? sin dudas, algo prometedor, y es que posibilita la llegada a todas las clases sociales mediante lo que podemos llamar *industria democrática*. En ningún otro momento histórico existió mayor circulación de información y del arte que ahora. ¿Pero esto es un privilegio o se transforma en un potencial caos cultural? lo que está claro es que se vive en una era de total *hiper-consumo*. Entonces, resulta inevitable agregar al análisis de aquellos pensadores del siglo XX, el contexto actual y estudiar los movimientos y las transformaciones que las masas tuvieron en estas dos últimas décadas: tener en cuenta la hibridación de todas las esferas que las rodea, sea producción, consumo, arte, ocio y trabajo.

Se trata de ver cómo, dentro de la crisis de la modernidad occidental -de la que América Latina es parte-, se transforman las relaciones entre tradición, modernismo cultural y modernización socioeconómica. Para eso hay que ir más allá de la especulación filosófica y el intuicionismo estético dominantes en la bibliografía posmoderna. (Canclini, 1992, p.19)

Entonces, este punto del Ensayo, busca ratificar que estamos en una época donde la producción industrial y la producción cultural ya no son dos mundos separados, sino todo lo contrario: se hibridaron entre sistemas de producción, consumo y distribución para darle paso a la era del capitalismo artístico.

¿Por qué este punto se pregunta si la cultura de masas, que hoy ya es cultura de consumo bajo un régimen de industria cultural democrática, puede ser un privilegio o un caos? porque este análisis cree que en este contexto actual donde las imágenes y lo audiovisual penetra constantemente la vida de los individuos, hay que empezar a pensar dialécticamente la situación y poder encauzar el arte y sus derivados hacia un estado de plenitud absoluta con la sensibilidad sincera de cada humano, sin dejarse caer en vulgaridades ni dejarse atrapar por la máquina que todo lo impone a costa de beneficiarse a sí misma y a sus dueños poderosos.

Para tener noción de lo que es este estado de la cultura actual, hay que pensarlo a nivel mundial. Sin dudas, se está frente a una cultura de masas mundializada, ya que en los cinco continentes del mundo, funcionan las grandes industrias creativas que fabrican en serie moda, entretenimiento, audiovisuales, publicidades y productos. El mercado para aquellas gigantes firmas pasó a ser directamente *el mundo*. Dentro del universo que rebalsa de oferta consumista, los individuos buscan identificarse a través del consumo propiamente estético. ¿Y qué es lo que buscan estas personas? ¿cómo actúan frente a este panorama? como un adicto al consumo constante, obsesionado con lo superfluo y lo desechable. Lipovetsky afirma:

Con el auge del consumo, somos testigos de una vasta estetización de la percepción, de la sensibilidad facticia, de una especie de fetichismo y de voyeurismo estético generalizado. Mientras que el *homo aestheticus* está ya ampliamente desposeído de puntos de referencia de su propia cultura, el consumo estético-turístico del mundo no deja de expandirse. (2015, p.24)

Se propone este análisis para ser conscientes del estado de la cultura actual, ya que repercute de manera silenciosa pero directa en la calidad de vida de los individuos, tal es el objetivo de este punto.

#### **2.4 La máquina contra el hombre**

En todo lo que tiene que ver con la cultura de masas, es importante hablar del rol que juega el progreso técnico y la tecnología. Marcuse advertía: "Que este orden tecnológico implique también una coordinación política e intelectual puede ser una evolución lamentable y, sin embargo, prometedora" (1964, p.41). Claro, el hombre, ciego ante una promesa de *superprogreso* de la mano de la tecnología, no pudo ver con claridad los problemas que ésta podía acarrear. Aquellos que eran teóricos a favor del maquinismo, sostenían que la máquina al liberar al hombre de las tareas manuales, lograrían que éste disponga de más tiempo para las actividades relacionadas con el espíritu. Al fin y al cabo resultó totalmente al revés.

Ahora es importante ver cuál es el objetivo de un sistema capitalista basado en una civilización industrial avanzada. Marcuse afirma que uno de los objetivos principales es "el fin de la racionalidad tecnológica. Sin embargo, el que opera en realidad es el rumbo contrario; el aparato impone sus exigencias económicas y políticas para expansión y defensa sobre el tiempo de trabajo y el tiempo libre, sobre la cultura material e intelectual" (1964, p.42)

Esta relación entre hombre y máquina se hace presente en el Ensayo para poder hacer reflexionar acerca de este tema llevándolo a la relación que tiene hoy un fotógrafo (sea aficionado o profesional, después se detallarán las diferencias) con su cámara fotográfica. ¿El fotógrafo pudo por fin dominar la cámara? o ¿es todo lo contrario?.

#### 2.4.1 Relación del fotógrafo con su máquina fotográfica

El punto que impulsa a hacer este análisis, es aquel que asegura que luego de la Revolución Industrial, la relación entre hombre y máquina se invirtió: antes, la herramienta era lo que cambiaba y el hombre era lo que se mantenía, luego, la máquina se transformó en la constante mientras que el hombre en la variable, siendo así, el individuo el que trabaja en función de ella, ¿es esto lo que sucede con la relación fotógrafo-cámara?

Para analizar esto, es importante separar las acciones o intenciones que tienen cada uno por separado, por un lado el fotógrafo y por otro lado el aparato fotográfico en sí mismo. La intención del fotógrafo es retratar en imágenes su manera de ver el mundo para así mostrársela a los demás, para esto, necesita servirse de una cámara fotográfica. La intención del aparato fotográfico es principalmente crear imágenes que demuestren sus propias posibilidades, sirviéndose de un fotógrafo que al mostrarlas pueda generar un feedback con la sociedad para la mejora progresiva de los aparatos. (Flusser, 2014)

Resulta imposible separar al fotógrafo del aparato, ya que estos dos funcionan como un engranaje, es un continuo *tire y afloje* de un lado y del otro. A veces, el fotógrafo debe resignar parte de sus intenciones para lograr la imagen que desea según lo que el aparato ofrece, pero ¿esto también es así al revés?, ¿el aparato resigna intenciones según las del individuo que lo maneja?. Esta pregunta, de alguna manera retórica, resulta clave a la hora de comprender y analizar la relación fotógrafo-cámara.

Por supuesto que existen "buenas" fotografías donde el espíritu humano vence al programa. Pero en el universo fotográfico como totalidad se puede reconocer cómo los programas logran redireccionar cada vez más y mejor las intenciones humanas hacia las funciones del aparato, y como, por otro lado, los aparatos tienen como objetivos absorber las intenciones de los hombres. (Flusser, 2014, p.50)

En un contexto actual donde la gran mayoría de personas poseen una cámara y realizan continuamente imágenes, hay que poder distinguir quien es un fotógrafo y quien es un aficionado o un simple individuo de estos tiempos que todo registra visualmente. Lo importante de la fotografía, según Flusser, es crear aquella imagen que aporta

información nueva y que no cae en la redundancia de las imágenes cotidianas ya conocidas, superfluas (2014). Si se tiene en cuenta esta definición, posiblemente se llegue a la conclusión de que el mayor porcentaje de imágenes actualmente son vacías de contenido, reiterativas y no aportan en nada al conocer o producir información nueva.

## **2.5 Alienación fotográfica**

Hay muchas definiciones acerca de lo que significa la alienación, incluso distintas disciplinas que la han tomado de distintos ángulos: la psicología, la filosofía, la sociología, la medicina, las ciencias políticas. En lo que respecta a este Ensayo, se toma la alienación como reducción de la libertad intelectual, mediante los procesos degradantes del progreso técnico, los medios de comunicación masivos y el hiper-consumismo.

Herbert Marcuse, es uno de los pensadores que trató la alienación de manera más cercana a la manera que este Ensayo quiere tratarla. Afirma que la libre elección de gobiernos, bienes y servicios, no asegura ni significa la libertad democrática si estas elecciones fuesen a crear un control social sobre las decisiones de la vida de la gente, esto es, si mantienen la condición alienante (2010). "Y la reproducción espontánea, por los individuos, de necesidades superimpuestas no establece la autonomía; sólo prueba la eficacia de los controles" (2010, p.47).

¿Por qué hablar que en la actualidad se está ingresando en un período de alienación fotográfica? Porque actualmente casi todos disponen de una cámara de fotos, más aún desde que los celulares la poseen también. El número de imágenes rebalsa cotidianamente todos los hábitos de la vida social, inundando de visuales las actividades diarias mediante una publicidad omnipresente y los medios masivos. Pero quien es capaz de tomar fotografías, no es necesariamente capaz de descifrarlas: cualquiera hace una foto, pero el desafío reside en el pensar la imagen, sumarle un valor agregado. Como se aclaró en el punto anterior, fotógrafo es aquel que con su imagen enseña información nueva, y alguien aficionado o cualquier persona que con su celular retrata una imagen

redundante y repetitiva, es quién se encuentra embriagado por las automaticidades del aparato, sin saber comprenderlo y sin la intención de descifrarlo. Entonces se puede decir que hay alienación fotográfica y en cantidad incontable.

Esta fotomanía de la eterna repetición de lo mismo (o muy similar) lleva finalmente a un punto a partir del cual el aficionado se siente ciego sin la cámara: comienza el hábito de la drogadicción. Entonces, el aficionado puede ver el mundo solo a través del aparato y dentro de las categorías fotográficas. No está "por encima" del acto de fotografiar, sino que ha sido devorado por la avidez del aparato, se ha convertido en una prolongación del autodisparador de su aparato. Su comportamiento es un funcionar-cámara automático. (Flusser, 2014, p.62)

El fin de este capítulo se centra en poder contemplar y analizar la situación actual de la fotografía, llevada a una escala masiva. Parecería ser que lo que se logra es una incesante tendencia a generar imágenes vacías y sin consciencia, donde la mayoría de individuos que las crean son incapaces de descifrarlas y pensarlas, viéndolas simplemente como un retrato automático del mundo que los rodea. Y al tener en cuenta que este número de personas aumenta cada vez más, lo que se evidencia es un camino directo a la incapacidad recién mencionada, pero aumentada. La alienación fotográfica se hace presente continuamente y el desafío reside ahora en poder evitarla principalmente pensando la imagen y creándola sensatamente.

### **Capítulo 3: Observando la línea de tiempo**

Este capítulo ofrece una mirada histórica del nacimiento y posterior desarrollo de la fotografía, comenzando por aquellos primeros pasos con el descubrimiento de la cámara oscura y luego con la aparición de la fotografía fija. Se detallan los avances desde la heliografía, la litografía y la primera foto fijada en soporte a manos de Nicéphore Niepce; luego resulta importante mostrar la influencia de Daguerre y su daguerrotipo así como también a William Henry Fox Talbot y el calotipo. La línea de tiempo también recorre el momento donde el colodión húmedo llegó para mejorar las técnicas fotográficas, reduciendo el tiempo de exposición de las técnicas precedentes. Luego el surgimiento de las placas secas apareció para seguir mejorando y sobre todas las cosas, minimizando el esfuerzo del fotógrafo a la hora de crear imágenes: técnicas cada vez más simples y que aumentaban las posibilidades creativas del autor.

Pero este capítulo también se centra en poder contar el surgimiento de la fotografía digital, mucho más incidente en la actualidad. Se narra y explica cuáles fueron los cambios técnicos que se hicieron para pasar de una fotografía analógica, de papel fotosensible y químicos, a una fotografía eléctrica, de sensores y memorias digitales.

Así sucesivamente, el capítulo es un repaso por todos los momentos importantes que forman parte del desarrollo de uno de los inventos que cambió de manera radical a la humanidad y su manera de relacionarse con el mundo visual en todas las disciplinas afines.

#### **3.1 Génesis**

El nacimiento de la fotografía fue el resultado de cientos de años de pruebas, ensayos, aciertos y errores que tuvieron su génesis en el estudio y descubrimiento de un fenómeno óptico: la cámara oscura. Ésta consistía en una habitación cerrada y oscura, con un orificio pequeño en una de sus paredes donde se filtraba un rayo de luz proveniente de afuera y proyectaba la imagen del exterior invertida tanto horizontalmente como



verticalmente. El dato más antiguo es en el que se conoce a Aristóteles, aproximadamente 350 años a.C., como uno de los primeros reconocedores de este efecto óptico, seguido por el árabe conocido como Al Hazem a mediados del siglo X y comienzos del siglo XI, quien utilizó la cámara oscura para la observación de los eclipses solares. Ya en el siglo XIII puede reconocerse a Roger Bacon primero y al astrónomo francés Guillaume de Saint-Cloud después como observadores y entusiastas de este invento. Pero dos siglos luego, apareció quien pudo haber sido uno de los importantes estudiosos de la cámara oscura y quien hizo posiblemente las experiencias más notables: Leonardo Da Vinci, hacia 1515, en uno de sus apuntes realiza una descripción de la cámara oscura en el que no limita su uso sólo para la observación del sol:

Cuando las imágenes de los objetos iluminados penetran por un agujerito en un aposento muy oscuro, recibiréis esas imágenes en el interior de dicho aposento en un papel blanco situado a poca distancia del agujero: veréis en el papel todos los objetos con sus propias formas y colores. Aparecerán reducidos de tamaño. Se presentaran en una situación invertida, y esto en virtud de la intersección de los rayos. Si las imágenes proceden de un lugar iluminado por el sol, os aparecerán como pintadas en el papel que debe ser muy fino y visto por detrás. El agujero será practicado en una chapa de hierro también muy fina (Sougez, 2004, p.68).

La cámara oscura fue objeto de estudio para los pintores de la época; ya en el siglo XIII Roger Bacon proponía ubicar un espejo a 45 grados detrás del agujero, con lo que lograría que la imagen se proyecte sobre una mesa horizontal y tener comodidad a la hora de pintar. En 1550, el italiano Girolamo Cardano añade a esta cámara una lente biconvexa para mejorar la visión y generar una imagen con más brillo. "Su discípulo, Giambattista Della Porta (1538-1615) en el volumen IV de su *Magiae Naturalis* (1558) menciona también la cámara oscura como medio de dibujar" (Sougez, 2004). También se puede mencionar un estudio de 2013, retratado en un documental audiovisual de Tim Jenison, un multimillonario con ninguna experiencia en la pintura. Él se propone descubrir el método con el que pintaba Vermeer, pintor del siglo XV, conocido por su excelencia pictórica retratando lugares y personas de tal manera que parecían fotografías. Se decía que el *pintaba con luz*. En este documental, Tim Jenison utiliza la cámara oscura y una lente a 45 grados como proponía Bacon, el resultado fue que pudo pintar la obra *La*

*lección de música* de Vermeer exactamente como lo había hecho el pintor en aquel siglo. También se pueden nombrar como dos avances importantes, aquellos introducidos por el veneciano Daniello Barbaro a mediados del siglo XIV, quien propuso la introducción de un diafragma para controlar manualmente la cantidad de luz que ingresaba a la cámara oscura, y a Daniel Schwenter quien inventó un objetivo de varias lentes que permitía cambiarlas y poder elegir entre varias distancias focales, también creando una lente conocida hoy como *ojo de pez* (Incorvaia, 2008).

### **3.2 Niépce, Daguerre y Talbot**

Dentro de un contexto de pruebas y experimentos, resulta confuso y a veces hay discusiones acerca de quién fue realmente el inventor de la fotografía fija. En un principio, el inglés Thomas Wedwood, que estaba familiarizado con la cámara oscura, hizo pruebas para fijar la imagen en una superficie pero sin buenos resultados, además se sospecha de otros intentos en la era del Renacimiento, pero que nunca llegaron a buen puerto y así quedaron en el olvido. Pero esto puede relacionarse directamente con la situación y el contexto en el que se vivía en esa época y en los años que vendrían luego. En su libro *La fotografía, un invento con historia*, Mónica Incorvaia hace la siguiente afirmación:

El que estos trabajos no tuvieran mayores repercusiones era un signo de que el momento histórico no había llegado. En cambio, unos años después, bajo el influjo de la revolución industrial y de las ideas de progreso, fueron muchos los que, tanto en Europa como en otros lugares del mundo, se empeñaron en la búsqueda de un procedimiento fotográfico. (2008, pag.21)

El primero que logró fijar una imagen fue Joseph-Nicéphore Niépce en el siglo XIX, más exactamente en 1827 con su fotografía llamada *Vista desde la ventana en Le Gras*. Niépce compartía con su hermano el afán por la química y la mecánica, pero luego de realizar varios inventos, decidió instalar un taller dedicado a la litografía: proceso que consiste en dibujar en una piedra especial con una tinta grasa, a la cual se baña en ácido diluido. Se fija el dibujo con la propiedad de repeler la tinta y así entonces, son solo los trazos del dibujo los que mantienen el entintado. Como la litografía necesitaba de un

dibujante, el hijo de Niépce era el que lo ayudaba en ese aspecto, ya que él no sabía hacerlo. Pero su hijo se ausentó por alistarse en el ejército, entonces tuvo que buscar la manera de reemplazarlo inventando la heliografía. Ésta consistía en utilizar la proyección de la cámara oscura sobre una base plancha de estaño o peltre, a la cual primero se recubría con betún de Judea disuelto con petróleo o aceite animal. Luego, se ponía por encima de la placa un grabado impreso sobre papel traslucido, esto se exponía a la luz por horas y el betún de Judea se ponía blanco cuando la luz incidía en el directamente, mientras que donde quedaba cubierto por los trazos del dibujo, al removerlos con aceite de lavanda, quedaba oscuro viéndose así el dibujo.

Pero el punto de quiebre se daría cuando logra retratar lo que él llamaba *punto de vista*, es decir, una fotografía de lo natural, del mundo *ahí afuera*. Es esa fotografía donde se ve la vista desde la ventana en la finca de Le Gras, y en la que la exposición fue aproximadamente de ocho horas.

Estos descubrimientos y experimentos de Niépce, llamaron la atención de un escenógrafo muy conocido de París: Louis-Jaques Mandé Daguerre. Su principal invento era el *Diorama* que consistía en un armado escenográfico que mediante luz natural regulada con telones y pantallas daban la sensación de profundidad y realismo. En un principio, Daguerre quiso comunicarse con Niépce a través de cartas, a las que éste no les dio mucha importancia. En 1829 accede a firmar un contrato con él donde se lo reconocía como inventor de un medio nuevo que podía obtener imágenes de la naturaleza sin tener que recurrir a un dibujante, mientras que en el caso de Daguerre, sólo se lo anunciaba como que iba a perfeccionar la cámara oscura y la técnica de la heliografía. En 1831 Daguerre retorna a París y no vuelven a verse más, ya que dos años después, el 3 de julio de 1833 Niépce sufrió un ataque de apoplejía que lo dejaría sin vida.

Daguerre seguiría avanzando con el invento, pero con un cambio en el contrato: Isidore, hijo de Niépce, accedería a cambiar un estatuto que ahora permitiría nombrar con

prioridad a Daguerre como inventor principal. De todas formas, no fue hasta 1838 donde dio a conocer su propio invento: el daguerrotipo. Éste consistía en la obtención de una copia única de excelente calidad y nitidez. Se realizaba sobre una placa, generalmente de cobre plateado para abaratar costos, bañada en una cara con lamina de plata. Esta placa se exponía a vapores de yodo para que fuera fotosensible, realizando estas operaciones siempre en una habitación adecuada, quiere decir, a oscuras. La placa ya preparada se ubicaba en un cartucho de madera y así directamente dentro de la cámara, la cual disponía de un lente que se destapaba a la hora de hacer la toma durante un lapso de quince a treinta minutos. Luego de revelarla exponiéndola a los vapores del mercurio calentados en una lámpara de alcohol, se lavaba la placa con una solución de sal y luego con agua destilada. Se obtenía finalmente una imagen de tonos blancos y claros, sobre una superficie brillante. Daguerre hizo público este invento pero no tuvo repercusión ni ganancia comercial, entonces necesitó de ayuda para volver a intentarlo: "se contactó con Domingo Francisco Arago, astrónomo y físico de renombre que era, además, diputado liberal. La influencia de este científico-político fue fundamental" (Incorvaia, 2008, p.26).

En 1839 luego de una presentación en la Academia de Ciencias, logró que aceptaran una ley en el Congreso donde se le confería a Daguerre el reconocimiento y los derechos del daguerrotipo, así luego la Nación podría difundirlo alrededor del mundo. El 19 de agosto de 1839, Arago da una conferencia en la Academia de Ciencias acerca del daguerrotipo, explicando sus procedimientos y detalles, este día, se considera como el del nacimiento de la fotografía. Mientras tanto, Daguerre patentaba su invento haciendo a la vez demostraciones públicas y fabricando cámaras y materiales fotográficos. Lo cierto es que este procedimiento se expandió por Europa, haciéndose fuerte en España, Inglaterra y Francia. También llegó con fuerza a Estados Unidos y hasta caló profundo en América, comenzando por México y luego recorriendo Brasil, Argentina, Uruguay y Perú.

Mientras Daguerre desarrollaba su invento, en Gran Bretaña William Henry Fox Talbot, un aristócrata culto, arqueólogo que también se dedicaba a la matemática y a la física, se encargaba de crear su propia técnica, que consistía en la producción de una imagen fotográfica sobre papel, principio y fundamento primordial en la fotografía que vendría años después: el calotipo.

El sistema inauguraba la producción de imágenes por negativo y positivo, lo cual permitía la realización de innumerables copias. Esto, que constituye el fundamento de la fotografía moderna, venía a responder a la necesidad de la producción en serie que requería la sociedad industrial y reclamaban los daguerrotipistas. (Incorvaia, 2008, p.32)

Esta técnica consistía en bañar un soporte de papel en nitrato de plata, agua, ácido acético y gálico. Una vez seco, se introduce en la cámara y se lo expone a la luz aproximadamente a 15 minutos, aunque después el tiempo se redujo. Luego se revela con galonitrato de plata y se calienta hasta que la imagen aparezca, fijándola con sal común o bromuro potásico. La característica principal de esta técnica era que permitía la realización de copias, dejando de lado la obtención única del daguerrotipo.

Este fue un invento que trajo mucha controversia en el mundo de la fotografía, ya que en 1841 luego de presentarlo en París, un investigador de fotografía llamado Bayard, acusó a Talbot diciendo que él ya había inventado el calotipo antes. Poco tiempo después, Talbot patentó el invento en Londres y comienza una guerra por los derechos intelectuales, de hecho, no permitió que nadie use la técnica sin pagarle por sus derechos patentados. Esto duró hasta 1852 cuando él mismo liberó el invento al uso de artistas sin la necesidad de tener que pagar por los derechos. Luego, inclusive tuvo un juicio con la justicia. Estos impedimentos y controversias impidieron que el calotipo se esparciera como si lo hizo en mayor medida el daguerrotipo.

### **3.3 Colodión húmedo**

Ésta fue una era de gran expansión y desarrollo para la fotografía donde se alcanzaron imágenes de muy buena calidad, similares a las del daguerrotipo, pero con un proceso

más simple que brindó la posibilidad de llevar la fotografía a nuevas aéreas estéticas de la imagen. La fotografía comenzó a practicarse en diferentes variedades, como por ejemplo guerras, arte y ciencia.

En un principio, lo que inició la invención del colodión húmedo fue la albúmina, que es esa materia transparente que forma la clara del huevo. La propiedad de ésta era que permitía lavados y ciertas manipulaciones, sin desprenderse de la placa. Una vez preparado, su duración era muy larga y resistía quince días luego de ser sensibilizada, lo mismo después de la exposición. Además, era muy barata y fácil de conseguir.

Pero esta técnica no fue muy utilizada y en 1849 Gustave Le Gray menciona al colodión húmedo como el producto que revolucionaría la técnica fotográfica. En 1851 un inglés, escultor y fotógrafo llamado sir Frederick Scott Archer, presentó mediante una revista de ciencias, el proceso que minimizaría la toma a sólo unos segundos de exposición, acercando la fotografía a la deseada *toma instantánea*. En 1857 Archer fallece y el colodión húmedo empieza a ser introducido en Francia mediante Brébisson y Bingham, quedando Gustavo Le Gray como uno de los máximos exponentes del uso de esta nueva técnica.

El colodión "es un explosivo cuya base es la celulosa nítrica. Disuelto en éter alcoholizado, se empleaba en farmacia como cicatrizante. El colodión se transforma en producto fotográfico al añadirsele yoduro de plata" (Sougez, 2004, p.129). El procedimiento de esta técnica debe ser rápida, ya que la placa se seca de lo contrario. El fotógrafo debe enfocar con anticipación su objeto a retratar. En un cuarto oscuro, se mezcla colodión con yoduro potásico y se lo vierte en una cara de la placa y se lo esparce de manera pareja sobre toda la superficie, sin tocarla. Siguiendo el siguiente paso, se sumerge en un baño de nitrato de plata unos minutos para luego ubicar la placa dentro del cartucho. De manera rápida, éste se introduce en la cámara, se vuelve a enfocar y se dispara durante un lapso de 15 segundos aproximadamente, según la luz que incida en el objeto a fotografiar. Luego, de regreso en el cuarto oscuro, mientras la placa aún sigue

húmeda, se revela con sulfato ferroso o ácido pirogálico para luego fijar la imagen con hiposulfito de sodio o con cianuro de potasio.

Dentro de esta nueva técnica, se ramificaron nuevas clases de fotografías que utilizaban otros soportes: los ambrotipos y los ferrotipos. Los primeros eran negativos sobre vidrios y los segundos eran positivos en plancha de latón barnizadas. Al ser de bajo costo, ayudaron a difundir la fotografía entre las clases populares.

La aparición del colodión húmedo ayudó a los fotógrafos a especializarse y el número de estudios creció considerablemente. La fotografía comenzó a convertirse en una profesión y las tomas más características de esta época se llamaron *carte de visite*, creadas en 1854. El creador de esta nueva manera de realizar retratos fue André Adolphe Disderí, fotógrafo francés que vislumbró el éxito comercial con esta nueva creación. Fabricó cámaras de varios objetivos, algunas de seis, otras de ocho y hasta algunas de doce, con lo que le permitía en una misma placa realizar muchos retratos distintos. El tamaño de éstas eran de nueve por seis centímetros y una de las características era el tiempo que tenía el retratado para cambiar de postura y aparecer de distintas maneras en las fotografías finales. La *carte de visite* fue un gran éxito, todo tipo de personas buscaban fotografiarse ante esta técnica para luego regalar los retratos a familiares, seres queridos o simplemente para guardarlos.

Como se mencionó en un principio, ésta fue una gran era de desarrollo para la fotografía, antes del gran salto a las placas secas. De alguna manera, se podía sentir el peso de los años y el pedido anónimo de una sociedad industrial que iría por la producción en serie de los elementos y herramientas fotográficas para crear una gran industria de la imagen.

### **3.4 Placa seca**

De alguna manera, se puede nombrar a esta parte de la historia de la fotografía, como la que impulsó a crear la fabricación de los materiales fotográficos de manera seriada,

formando toda una industria y grandes empresas en búsqueda de ganancias monetarias y "creando necesidades en sus clientes" (Incorvaia, 2008, p.57).

Esta etapa está caracterizada por la creación de la placa seca, invento que reduciría el esfuerzo del fotógrafo con respecto al colodión húmedo y ampliaría sus posibilidades creativas. El principal factor para el surgimiento de la placa seca, fue la inquietud de los fotógrafos que pasaron años buscando la manera de encontrar un modo donde la preparación de la placa pueda prepararse tiempo antes de efectuarse la toma y revelarse días después de la exposición, sin la necesidad de tener que recurrir urgentemente al laboratorio como se hacía con el colodión.

En 1871, el médico inglés Richard Leach Maddox publicó en una revista el procedimiento de su método que usaba para obtener fotografías de laboratorio a través de microscopio utilizando una materia seca que lograba mantener las propiedades fotosensibles: se llamaba gelatino-bromuro. Mediante la mezcla de gelatina caliente con bromuro de cadmio y nitrato de plata se obtenía bromuro de plata, químico altamente fotosensible que actualmente se sigue utilizando en las películas fotográficas.

En 1874, la Liverpool Dry Plates comenzó a realizar estas placas en serie y Charles Bennet descubrió que la emulsión adquiriría mucha más sensibilidad si se la dejaba reposar varios días en una temperatura constante de treinta y dos grados centígrados, consiguiendo minimizar la exposición de la toma a un cuarto de segundo, acercándose a la toma instantánea. Otro avance respecto al colodión, fue la posibilidad de poder llegar a la escala pancromática, es decir, la reproducción de todos los colores. En un principio, igual que el colodión, la placa de gelatina sólo tenía sensibilidad al color azul, pero luego de pruebas, se agregaron los colores verde, amarillo, anaranjado y finalmente el rojo. Los siguientes avances irán por el camino del papel fotosensible mediante la aplicación de bromuro de plata, así surge el papel fotográfico y se logra la culminación del invento de la fotografía, hasta la aparición de la era digital.



### 3.5 Celuloide y Kodak: el paso hacia la popularidad fotográfica

El avance importante que dejaría de lado las pesadas bases de vidrio sería la aparición del celuloide, patentado en 1869. Éste es un derivado de la celulosa, que se consigue luego de tratarlo con ácido nítrico y sulfúrico, agua y alcohol, lo que da como resultado final un material transparente y flexible con el que se produce la película fotosensible. Lo importante de este invento fue en 1888 cuando John Carbutt hizo fabricar con celuloide un película para negativo (Incorvaia, 2008). George Eastman, también investigó esta creación y sobre la producción de cámaras ligeras, las cuales ante el cambio de los soportes, se hicieron más livianas y cómodas. Al acortarse los tiempos de exposición, aparecieron los nuevos obturadores, que permitían hacer tomar de hasta cinco mil avas parte de un segundo para finales del siglo XIX.

El año 1889 puede nombrarse como el primer gran salto de la fotografía hacia la popularidad y el hombre común. George Eastman, fabricó la primera película de celuloide y las primeras cámaras Kodak, bajo el slogan *usted apriete el botón, nosotros hacemos lo demás*, haciendo referencia a que ya cualquier persona podría obtener una cámara y un rollo, exponerlo y llevarlo a la empresa donde ellos te lo revelaban y volvían a cargarte la cámara con otro rollo. La práctica de la fotografía comenzó a expandirse de manera exponencial, ligándola directamente con el registro familiar, los viajes, la publicidad y el arte. Para comienzos del siglo XX, Kodak había fabricado alrededor de cinco cámaras nuevas, cada vez más sencillas para el uso del hombre medio, aumentando el número de personas que se sentían atraídas por la fotografía. Fue el comienzo de la expansión y el asentamiento fotográfico para luego tener en el siglo XX a los mayores exponentes de esta práctica como Henri Cartier-Bresson, Robert Cappa y Edward Weston por mencionar sólo algunos.

### **3.6 Avances del siglo XX y la llegada a la fotografía digital**

En 1924 aparece la cámara Leica al mercado, la primer cámara de 35 mm, simple de usar, liviana, por lo tanto fácil de transportar, con lentes intercambiables y claramente la favorita de los fotoperiodistas. La fotografía seguía avanzando y buscaba llegar a más individuos. En 1935 se comienza a comercializar la película Kodachrome, rollo de diapositivas a color vendidas a gran escala. En 1942, los japoneses comienzan a dominar el mercado fotográfico y desplazan a la Leica, introduciendo a Nikon. Ya en 1947 se surge Polaroid, a través de Edwin Land.

Para comenzar a hablar de fotografía digital, hay que tener en cuenta lo sucedido en 1957 cuando Russell Kirsch, a través del escaneo de un negativo, digitaliza una imagen de su hijo. Ésta es considerada la primera imagen digital de la historia, a pesar de no haber sido realizada por una cámara digital.

La fotografía digital, al igual que la análoga, es un proceso de obtener imágenes a través de una cámara oscura, pero cuando en la fotografía analógica, el proceso es químico mediante la exposición de una película fotosensible a la luz, en la fotografía digital el proceso es otro. Las imágenes son capturadas por un sensor electrónico que tiene unidades fotosensibles, que convierten la luz en una señal eléctrica que luego se digitaliza y se registra en una memoria.

En 1969, los laboratorios Bell (AT&T) crean el chip sensible a la luz, el cual se denomina el principio de la fotografía digital. Williard Boyle y Geoge Smith diseñan la estructura básica del primer Charged Couple Device (CCD). En principio, este CCD se crea como un sistema de almacenamiento de información, pero luego sería el impulso inicial para la fotografía digital.

El CCD contiene en su interior, millones de pequeños puntos denominados pixeles, que son los que forman la imagen cuando reciben la luz. Un pixel es la unidad mínima que forma parte de una imagen digital, un megapíxel está compuesto por un millón de pixeles. En diciembre de 1975, Kodak y Steve Sasson desarrollaron la primera cámara digital de

la historia mientras que en 1986, Kodak inventó el primer sensor de megapíxeles del mundo, el cual tenía una capacidad de grabar 1.4 millones de píxeles que podían producir una impresión de calidad fotográfica de 5 x 7 pulgadas.

El primer prototipo de una cámara digital comercial fue la Mavica, Magnetic Video Camera, confeccionada por Sony a principios de la década de los 80. Principalmente funcionaba como cámara de video que producía imágenes fijas que luego serían grabadas en disco flexibles de 3.5 pulgadas. En 1991, apareció la primera cámara fotográfica digital en el mercado, fue la Dycam Model 1 o también llamada Logitech Fotoman. Usaba un sensor de CCD, que almacenaba digitalmente las imágenes y traía un cable de conexión para la descarga directa de los archivos al ordenador. En el mismo año, Kodak lanzaría al mercado la Kodak Professional Digital Camera System o DCS 100, que fue montada sobre el cuerpo de una Nikon F3. Esta cámara tenía un sensor de 1.3 megapíxeles y costaba alrededor de trece mil dólares.

Varios años después, en 1999, surge la Nikon D1, una cámara que ya aumentaba la cantidad de megapíxeles alcanzando los 2.74. Costaba alrededor de seis mil dólares, lo cual la hizo accesible para fotógrafos profesionales como para amateurs en la materia. En 2003, aparece la primera cámara réflex, la Digital Rebel de Canon, conocida como la 300D. Tenía 6 megapíxeles y estaba directamente dirigida a consumidores, el target se ampliaba. En estas cámaras, aparecen los sistemas de automatismos, desde la obturación hasta la sincronización de flashes.

Pero la fotografía digital iría más allá ya no solo se limita a cámaras fotográficas puras, alcanzaría a los teléfonos celulares móviles. En el año 2000 en Japón se lanzó el primer teléfono móvil con una cámara integrada, se trató del Sharp J-SH04 con un sensor CMOS de 110.000 píxeles de resolución. La fotografía digital en teléfonos celulares creció de manera exponencial a través de los pocos años de este siglo XXI, y esto lleva directamente a pensar en la aparición de las redes sociales como Facebook, Instagram y Twitter. Hay que pensar en el gran flujo de imágenes que se suben a la web por día. Para

tener una dimensión de esto, hay que saber que en Facebook se publican más de mil fotos personales por segundo, alrededor de tres mil millones al mes. En Instagram se comparten 60 millones fotos nuevas por día.

La digitalización ha masificado exponencialmente la práctica fotográfica, revolucionando la manera de representar el mundo y el modo en el que los individuos los perciben, modificando el entorno y transformando el arte. El clásico y antiguo celuloide de 35mm, 120mm y demás, corren actualmente el riesgo de desaparecer del mercado, ya que dejaron de producir la ganancia que en su momento lograban. Kodak y Fujifilm fueron las dos empresas que monopolizaron este mercado del celuloide durante el siglo XXI, pero en 2012, Fujifilm anunció su retiro para dedicarse por completo al emergente mercado digital quedando así Kodak como la única exponente de la película fotográfica. El capítulo siguiente, tiene como objetivo poder explicar de qué manera la digitalización ha modificado y creado un nuevo paradigma, convirtiendo a los individuos en seres fotográficos.

#### **Capítulo 4: Nueva era fotográfica**

Este capítulo tiene como búsqueda principal generar la reflexión del lector y orientarlo hacia un análisis crítico y comprensivo del estado actual de la fotografía digital. Ya no se trata de meros componentes técnicos acerca de un pasaje de lo químico y analógico a lo matemático y digital, el panorama es mucho más amplio y abarca esferas que tienen que ver con lo político, lo económico, lo social, lo estético y lo experiencial del hombre con el mundo que lo rodea. David Green, en su libro *¿Que ha sido de la fotografía?*, deja en claro que las relaciones entre la práctica fotográfica y los análisis teóricos-críticos siempre han sido complejas, teniendo en cuenta que la teoría, parasitaria y dependiente, así la denomina él, siempre estuvo atada a los cambios que se han ido produciendo en la práctica fotográfica, tratando de adaptarse para la mejor comprensión del medio (2007, p.7). Interesante pensar esta relación en la actualidad, donde las tecnologías que se renuevan continuamente no paran de lanzar productos al mercado con innovadoras formas de producir visuales.

Para este análisis, el capítulo analiza varios puntos importantes: inicia explicando principalmente que es una fotografía digital, como está compuesta y de qué manera puede ser creada y/o modificada. El punto siguiente desarrolla la teoría que abarca el universo de la nueva imagen, sosteniendo que en esta etapa lo importante radica en que la fotografía se ha desplazado o modificado a lo fotográfico. Luego continúa con aquel punto que llama a los individuos actuales tal como se llama este Proyecto de Grado: seres fotográficos. Este análisis habla sobre el paradigma tanto estético como empírico del humano actual ante las cámaras que todo lo registran, ¿es el sujeto contemporáneo un adicto del lente que lo atrapa? o ¿resulta que no tiene poder de decidir frente a esta situación?.

Otro apartado desarrolla la posibilidad que brinda la matriz digital a la hora de manipular y modificar la realidad obtenida a través del lente de la cámara, ¿es la fotografía actual una huella de lo real o se ha convertido en una especie de estela difusa de lo capturado ahí

*fuera?*. Diferencias notorias con el registro mediante el celuloide se hacen notar a la hora de reflexionar acerca de la nueva forma de capturar imágenes a través de las cámaras digitales. Se hace un apartado donde se cuenta y detalla la historia, el desarrollo y las características principales del software de edición más utilizado en el mundo: el Adobe Photoshop.

Luego, resulta importante ubicar este nuevo paradigma de lo fotográfico dentro de la conectividad total y el intercambio de imágenes a escala mundial, dentro de la dinámica y las transformaciones de las redes sociales donde abundan las imágenes efímeras y donde el ordenador se transforma en un gran basurero de datos.

Se propone establecer la idea de que dos tipos de fotografías de uso actual resisten al continuo acecho de lo digital como resistencia: la fotografía estenopeica y la lomografía. Para concluir se presenta la vida y obra de la fotógrafa conocida después de su muerte, Vivian Maier con la intención de presentarla como tesis y antítesis ante el estado contemporáneo de la fotografía digital.

#### **4.1 ¿Que es una fotografía digital?**

Principalmente, hay que saber que está compuesta por una matriz numérica de ceros y unos, con lo que finalmente se obtiene un archivo informático de tipo numérico. Éstos se almacenan en una memoria y según sus características, definen el tipo de fotografía que resultará.

La luz que atraviesa el lente incide en el sensor de la cámara llamado CCD, el cual está formado por miles de receptores con capacidad fotosensible. Esta luz genera una señal eléctrica en cada uno de éstos para luego transformarse en dato digital binario.

Los datos que llegan al sensor de la cámara son analógicos en su naturaleza, luego la memoria necesita reconvertirlos para poder almacenarlos: se transforman en formato binario o *bytes*. Un *bit* es la unidad mínima de información y tiene dos estados posibles: cero y uno, apagado o encendido.

La imagen fotográfica digital está compuesta por miles de píxeles, puntos que contienen información, el color por ejemplo, y que mediante la diferenciación o discontinuidad entre ellos mismos, generan la imagen a través de una ilusoria sensación de continuidad. A la vez, este sistema de píxeles, va a ser lo que dé a la imagen su resolución y/o su calidad. En el caso de la cámara fotográfica, varía según la cantidad de píxeles que use su sensor CCD para la captura de la imagen. La resolución de ésta se calcula mediante la multiplicación de su anchura por su altura. Con respecto a la obtención del color en la imagen digital, se puede decir que "según el principio de la digitalización aditiva, basta con mezclar tres colores, el rojo, el verde y el azul (sistema RGB) para llegar a producir todos los otros, más sus matices". (Jullier, 2004, p.15)

En este nuevo estado de la fotografía, las diferencias con lo analógico son varias y amplias, por ejemplo cuando se trata del original: en la fotografía indicial, el original es a lo que se llama *la madre de la fotografía*, o sea el negativo que se obtiene luego de la toma. En el digitalismo, esto se desvanece llegando a un estado donde se hace imposible acceder al original, ya que se encuentra camuflado en programaciones matemáticas. La imagen es un resultado de complejos cálculos numéricos que luego pueden ser modificados y/o transformados.

#### **4.2 De la fotografía a lo fotográfico**

Una nueva etapa nació de la mano de la digitalización o de la caída progresiva de la fotografía analógica indicial. Son muchos los factores que influyeron para el surgimiento de esta nueva era, muchos teóricos hablan y coinciden en definirla como *la muerte de la fotografía*, pero este Proyecto de Grado ubica el enfoque en otro lado y trata de descubrir las razones para explicar de manera concreta estos cambios que se han producido. La fotografía ya no es la misma que en los tiempos de los químicos y las películas fotosensibles y así como ella misma ha sido modificada constantemente por las

tecnologías, también es necesario analizar de otro modo para poder comprenderla mejor en su estado actual.

"Se podría responder que la fotografía como tal es menos sólida; no ha sido aniquilada, por supuesto, pero es más fluida; se ha disuelto en lo fotográfico" (Green, 2007, p.77). Así responde David Green a la pregunta que da nombre a su libro *¿Que ha sido de la fotografía?*, tratando de dejar de lado las acusaciones que abalan la muerte de la fotografía y poniendo su análisis del lado de la mutación, del cambio a lo fotográfico.

A saber, la fotografía siempre tuvo en su naturaleza la condición de la indicialidad, de que lo que registraba era lo real, esto puede pensarse como uno de los cambios más notorios con respecto al nuevo paradigma fotográfico, impulsado por la desmaterialización digital. Pero este cambio no es sólo lo que fuerza a llamar esta era de una forma nueva, lo más importante de todo es qué rol ocupan los individuos dentro de esta situación: básicamente, se ha pasado de practicar una fotografía análoga a una fotografía radicalmente distinta, mucho más profunda e imposible de despegar de la vida cotidiana: los individuos contemporáneos son residentes de lo fotográfico omnipresente.

En un análisis que se ubica en el plano de lo fotográfico contemporáneo, Rodrigo Zuñiga explica por qué no hay que creer en la muerte de la fotografía:

¿Por qué no debiéramos caer en la tentación del fin de lo fotográfico? Porque el advenimiento de la tecnología digital ha implicado la transformación de lo indicial en una estética regional; esto es, en un territorio bien definido al interior de la extensión fotográfica. Otra manera de plantear esto sería insistir, a la luz de la revolución digital (es decir, transcurridos algunos años de intenso debate al respecto), en que lo fotográfico no es patrimonio exclusivo de la foto análoga, como se pensó durante mucho tiempo. La sobredeterminación de la huella en la fotografía correspondería, es probable, a una época de lo fotográfico; la revolución de la imagen fotográfica por el tratamiento digital supondría, en tal caso, una época diferente. Solo ahora sabemos que lo fotográfico no ha estado nunca completamente hegemonizado por la huella. (2013, p.81)

#### **4.5 Cuerpos atrapados por el registro: seres fotográficos**

En su ensayo *La extensión fotográfica*, Rodrigo Zuñiga traza una línea comparativa y de relación entre lo sucedido en Chile con los 33 mineros que quedaron atrapados bajo tierra



durante largos días y la situación actual de las comunicaciones audiovisuales, fotográficas en lo que a este Ensayo concierne. Se refiere a este acontecimiento con el deseo de señalarlo como situación que obligó de cierta manera a los mineros a ser televisados mundialmente y vistos por millones de personas a lo largo del planeta. Entonces él mismo se pregunta, ¿los mineros tienen la posibilidad de decidir ante esta situación si desean o no ser televisados?: como la respuesta es clara y se trata de un no rotundo, la pregunta final de Zuñiga es: ¿cómo pueden escapar de la cámara?, ¿existe aún la posibilidad de mantener una imagen privada?, o ¿la imagen propia pasó a ser pública?. Posiblemente se está frente a una era donde la cámara que todo lo registra, performatiza de manera directa el cuerpo humano, tomando la performatización como la posibilidad que tiene una expresión de tornarse acción y así transformar la realidad. Pero Zuñiga advierte:

Pues el concepto de performatividad se presta a una inquietante paradoja. Pareciera que la acción performática pertenece cada vez menos al cuerpo mismo y cada vez más a las tecnologías y dispositivos que lo registran, que lo inscriben, que lo conforman en una gramática, que lo archivan, que lo ponen en circulación. Podría hablarse de un devenir de la performatividad por fuera del cuerpo performático; esto es, de un devenir performático del registro, como si una de las potencialidades consustanciales al registro hubiese sido desde siempre la puesta en obra de una performatividad. (2013, p.21)

Una pregunta que posiblemente se debe hacer a la hora de pensar en esta situación actual de la fotografía y las comunicaciones audiovisuales es si se puede saber por qué, cómo y de qué manera circulan los cuerpos registrados, cuál es el alcance que tienen y para qué se utilizan, pensándolos en términos políticos y sociológicos, ya que este debate no se concentra en pensarlos sólo en materia técnica fotográfica; el análisis va mucho más allá. ¿Dónde va a parar la imagen de un individuo que sube a su red social?, ¿de qué manera circula?.

Al pensar en este panorama, surge una paradoja: dentro del derrumbe cíclico de la fotografía analógica y el surgimiento a pasos agigantados de lo digital, sucede una práctica constante de registrar todos los momentos, justo ahora, cuando hay una crisis fotográfica de que lo real se presenta como dudoso. Nunca antes el humano dejó tanto

registro sobre su cotidianidad, esto posiblemente sea una de las características principales del avance tecnológico, en este caso, operativamente fotográfico y/o visual. Es ésta una era donde el cuerpo humano se relaciona directamente con su propio registro y la performatividad que eso conlleva, la era de la transmedialidad. Los cuerpos circulan en un mundo mediático, político y social mediante un flujo fantasmal dentro de los espacios online. El individuo busca asentarse dentro de la globalidad de las redes sociales y las páginas web como Youtube y esto ya excede lo fotográfico, se trata de lo visual en todas sus posibilidades. Boris Groys habla del diseño de uno mismo (2014) para explicar este análisis complejo, concepto que será un punto importante a tratar en el próximo capítulo.

Desde la producción de este Ensayo, se incita tanto a los productores como a los consumidores de los registros visuales a pensar críticamente el uso de sus imágenes propias, a tomar la fotografía como instancia de autorreflexión y separación del flujo constante de imágenes efímeras y superfluas.

En esta situación surge una paradoja, dentro de esta expansión visual en la que se ha ingresado, se tiene la sensación de ser capaces de llegar física pero virtualmente a más lugares, pero son éstos territorios desconocidos, inesperados y hasta vertiginosos. Para concluir este punto crítico, Zuñiga afirma:

De la fotografía al horizonte transmedial, de la fotografía a la revolución digital, de la fotografía a los campos fotográficos, se habrá recompuesto una dimensión del cuerpo, del sujeto, de sus múltiples activaciones y ramificaciones, de sus diversos suplementos de performatividad, pero también de un nuevo modo de lo comunitario o de lo colectivo. Los seres fotográficos quizá no dejemos, ya, huellas indiciales sobre las superficies; sin duda gracias al flujo de las pantallas, podemos aparecer, fantasmáticamente, en medio de los campos fotográficos y sus topografías micro-políticas: mágicamente, sin importar cómo, en cualquier lugar, por todas partes. (2013, p.73)

#### **4.4 Manipulación: realidad pendiente de un click**

Es este acaso uno de los puntos más controversiales de la nueva era fotográfica, una discusión que pareciera no tener fin pero que irremediablemente acepta que el paradigma fotográfico ha cambiado. La indicialidad que marcaba la fotografía analógica a través de

sus procesos químicos, se pone en tela de juicio cuando se trata del registro digital a través de su matriz numérica-matemática. Pero, ante todo, hay que marcar que la indicialidad de la fotografía no radica sólo en la acción de la luz imprimiéndose en papel fotosensible, David Green lo explica de la siguiente manera: "las fotografías no son indiciales sólo porque la luz se registre en un instante sobre una porción de película fotosensible sino, primero y ante todo, porque se hicieron" (2007, p.50), para este análisis, Green recurre a la teoría desarrollada por el padre de la semiótica moderna Charles Sanders Peirce.

La fotografía analógica resulta fiel a lo real, pero a la vez, tiene su subjetividad impregnada: la puesta en escena o la simple condición del tiempo fotográfico, es decir, la captura de una foto alterando el tiempo real de toma, por ejemplo, hacer una fotografía con el obturador abierto durante dos segundos. Más allá de esta característica, la fotografía química siempre mantuvo su ley primera intacta: *eso que se ve estuvo ahí*. Pero al hablar de fotografía digital, esta ley muta a otro estado: "una referencialidad sin referente, referencialidad cuyo lema ya no sería: *eso, sin duda, estuvo ahí alguna vez*, sino algo como, *eso, quizás, estuvo ahí alguna vez*". (Zuñiga, 2013, p.62)

Philippe Dubois, ha analizado esta situación de lo real en lo fotográfico de manera extensa. Sostiene que "toda reflexión sobre un medio cualquiera de expresión debe plantearse la cuestión fundamental de la relación específica que existe entre el referente externo y el mensaje producido por ese medio" (1986, p.19). Dubois habla de una necesidad nata del hombre satisfecha, esa necesidad que la fotografía, en principio, ha saciado: *el ver para creer*. La foto es percibida como una prueba que da cuenta de la existencia de lo que hay en ella. Pero va incluso más allá en su análisis. Habla de la fotografía como espejo de lo real, esencia mimética, de la fotografía como transformación de lo real, y aquí hay una variante, habla de lo fotográfico como una interpretación de lo real, y de la fotografía como huella de una realidad donde se refiere a la imagen de manera más ontológica. (1986)

Otro que ha analizado esta situación y ha sido uno de los máximos referentes a la hora de tratar este tema fue Roland Barthes con su libro *La cámara lúcida*, quién ante esto afirma:

Si no se puede profundizar en la Fotografía, es a causa de su fuerza de evidencia. En la imagen, el objeto se entrega en bloque y la vista tiene la certeza de ello, al contrario del texto o de otras percepciones que me dan el objeto de manera borrosa, discutible, y me incitan de este modo a desconfiar de lo que creo ver. Dicha certeza es suprema porque tengo oportunidad de observar la fotografía con intensidad; pero al mismo tiempo, por mucho que prolongue esta observación, no me enseña nada. Es precisamente en esta detención de la interpretación donde reside la certeza de la Foto: me consumo constando que esto ha sido; para cualquiera que tengo una foto en la mano, esta es una creencia fundamental, que Urdoxa que nada podrá deshacer, salvo si se me prueba que esta imagen no es una fotografía. (2014, p.161)

Para Flusser, el carácter simbólico y objetivo de las imágenes técnicas, lleva al observador a ver dichas imágenes como ventanas de lo real ahí afuera: "Le confía tanto como a sus propios ojos. Y por ende no las critica como imágenes, sino como visiones del mundo (1983, p. 20)". Flusser, en este libro, habla de las imágenes técnicas en general, sin hacer distinción entre las analógicas o digitales. Pero igualmente, es acá donde se puede ver la brecha que se abrió con la aparición de esta nueva fotografía no-indicial, ya que se vive en una sociedad que consume constantemente imágenes producidas por una tecnología digital, aquella que permite modificar y/o recrear cualquier toma directa en un trabajo post-fotográfico para así generar una nueva visual que no necesariamente sea un espejo de lo real.

Pero ahora resulta necesario hacer un análisis más actual, donde inevitablemente surgen preguntas de tipo ¿es ésta una etapa que muestra el fin de lo fotográfico?, ¿o es un tiempo de cambios y de multiplicaciones visuales?, ¿a que responden estos cambios?, ¿es sólo tecnológicamente cíclico o se relaciona con las esferas de lo económico y lo consumista de estos tiempos?.

Lo claro es que es éste un momento de grandes cambios en lo fotográfico, donde lo analógico indicial y lo digital no-indicial conviven, se contaminan, se mezclan y producen nuevas visuales que años atrás eran impensadas. Hay nuevas programaciones, nuevas prácticas, nuevos dispositivos, aparatos celulares con cámaras fotográficas cada vez más

desarrolladas, programas de edición con nuevas técnicas y hasta se puede mencionar viejas tecnologías como el colodión húmedo o el ambrotipo que son intervenidos digitalmente. Sin dudas, hay que volver a pensar y definir de qué se trata *lo fotográfico* y aceptar primero, para analizarlo críticamente luego, que los individuos contemporáneos son, en su totalidad, habitantes de una expansión visual. Zuñiga concluye:

Otra manera de plantear esto sería insistir, a la luz de la revolución digital (es decir, transcurridos algunos años de intenso debate al respecto), en que lo fotográfico no es patrimonio exclusivo de la foto análoga, como se pensó durante mucho tiempo. La sobredeterminación de la huella en la fotografía correspondería, es probable, a una época de lo fotográfico; la revolución de la imagen fotográfica por el tratamiento digital supondría, en tal caso, una época diferente. Solo ahora sabemos que lo fotográfico no ha estado nunca completamente hegemonizado por la huella. (2013, p.81)

Llevando este panorama al plano más político y económico, podemos relacionarlo directamente con la fotografía publicitaria, aquella que más programaciones digitales ha adoptado con la intención de vender productos y generar ganancias. La fotógrafa francesa Gisèle Freund, en su texto *La fotografía como documento social*, aclara que ésta sirve para crear necesidades a través de manipulaciones visuales, con el fin de vender mercancías y modelar los pensamientos (2006). Con este fin, más que ningún otro, la fotografía publicitaria recurre constantemente a los programas de edición como Adobe Photoshop o Adobe Lightroom para crear imágenes fascinantes que luzcan reales cuando en realidad no lo son.

Es acá donde entra en juego la discusión de la ética y la moral, ya que el uso y abuso de la edición digital, puede en ciertas ocasiones generar cortocircuitos entre la empresa que vende el producto/servicio y el modelo, o el fotógrafo o inclusive con el consumidor. En la fotografía publicitaria y hasta de moda, es inevitable el uso de la edición, esto resulta sumamente provechoso a la hora de comercializar los productos y resaltar en la imagen lo que haga falta para ser aún más punzantes en la mirada del consumidor, pero acá también entra en disonancia otro factor: la creatividad empleada. “La creatividad es una cosa; crear una imagen de algo que no sucedió en la realidad es otra muy distinta”. (Präkel, 2011, p.99)

Para cerrar este punto de análisis de la *nueva fotografía*, se cita un fragmento que concluye de manera reflexiva este paradigma de lo real o no real en la nueva fotografía, donde Fontcuberta anticipa que el debate ya no se trata de lo verdadero o lo falso sino de mentir bien o mentir mal para ser un buen fotógrafo:

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad. (Fontcuberta, 1997, p.14)

En este párrafo, sin saberlo, el autor anticipó una condición muy presente de la fotografía actual, donde el uso de los programas de edición son moneda corriente y quizá, como lo deja en claro acá, el buen fotógrafo contemporáneo sea aquel que sepa esconder bien sus maniobras digitales.

#### **4.4.1 Adobe Photoshop: historia, desarrollo y características**

Este software de edición digital fotográfica nació en 1988, pero fue en 1987 que comenzó a gestarse a manos del estadounidense Thomas Knoll: el nacimiento de un programa que pueda visualizar imágenes a escala de grises en pantallas monocromáticas, al que llamó Display. Su hermano, John Knoll, luego insistiría para convertir este programa en uno que se dedique a la edición de imágenes por completo. En 1988, nace el Photoshop. Luego de dos años de pruebas y muestras ante poderosos empresarios, en 1990 se lanza el primero que solo servía para Macintosh: el Adobe Photoshop 1.0. En sus primeras versiones, este programa modificaba las imágenes trabajando siempre en una única capa, en la cual se podían realizar o aplicar distintos efectos, desde algunos retoques hasta la incorporación de textos.

Actualmente, Photoshop se ha convertido en el software de edición más utilizado en el mundo, brinda la posibilidad de trabajar con imágenes y múltiples capas de ésta misma a

la vez, modificando y/o creando retoques por separado y dando la posibilidad de eliminar alguno específico si es que se desea hacerlo.

Este software no se limita sólo al uso del ámbito fotográfico, es por eso que su uso se ha expandido dentro del mundo del diseño, sea gráfico o web. Profesionales del mundo audiovisual también lo utilizan, pero su mayor crecimiento se ha visto impulsado a partir de la propagación de lo digital: con el surgimiento de la fotografía digital a mano de las cámaras compactas y celulares con cámara incorporada, la edición fotográfica digital se ha convertido en una de las prácticas más utilizadas en la actualidad. No sólo Photoshop sirve como instrumento para esto, aunque es la herramienta más utilizada y descargada por los usuarios y creadores de visuales cotidianas.

Una de las características más importantes que hacen de Photoshop un gran programa es la cantidad de formatos en la que se puede trabajar y exportar imágenes: el más utilizado y conocido como el formato JPG, que significa Joint Photographic Group, ya que es el que permite por ejemplo, subir imágenes a la web o mandarlas por email debido a su gran compresión sin perder excesiva calidad, es un formato que toda computadora, celular, cámara y cualquier dispositivo acepta. Luego, el formato GIF, Graphics Interchange Format, es más utilizado por el mundo del diseño gráfico, ya que es muy utilizado para la web y permite transparencias y entrelazados, admitiendo hasta 256 colores. El formato PNG, Portable Network Graphic, que como su nombre lo indica, fue creado para su uso en la web, archivo que permite una compresión mínima de entre 10 a 30 por ciento sin pérdida de información. Otro que fue especialmente desarrollado por Adobe Systems fue el formato PDF, Portable Document Format, utilizado debido a su gran versatilidad, la simpleza en su uso y el poco peso que tiene. Es usado principalmente para el almacenamiento y distribución de archivos que tienen que ver con la fotografía, los textos o las imágenes gráficas. El formato TIFF, Tagged Image File Format, este brinda la posibilidad de archivar imágenes en una calidad alta y ejemplo de esto es que es el formato que más se utiliza para la impresión, además permite

conservarlas por capas. Dos tipos de formatos importantes en este software son los originales de este programa, los formatos PSD Y PDD, estos dos permiten, a diferencia de los otros, guardar todo el trabajo que tengan hecho hasta ese momento, conserva las capas por separado, los canales y las guías. Trabaja de modo que cualquier versión de Photoshop pueda leer y trabajarlos. El formato más utilizado por los fotógrafos es el RAW, es un archivo sin compresión alguna, totalmente nativo desde el momento de su creación en la cámara fotográfica. Es un archivo de gran peso ya que almacena toda la información posible existente, lo que permite modificar la imagen al extremo de sus posibilidades. Al terminar de trabajarlas en Photoshop, deben ser exportadas en otro formato para poder utilizarlas en web o distribuirla de manera más veloz. Algunos formatos más que brinda este programa son: DCS, BMP, GIF, PICT, ICO, IFF, PCX, TGA, Scitex CT, Filmstrip, FlashPix Y JPG2000.

El Photoshop permite modificar imágenes de tal manera que resulta imposible en el tradicional cuarto oscuro, donde se revelaban las fotografías analógicas. Este programa permite modificar colores, tonos, saturaciones, luminosidad, brillo, exposición de la luz, aplicar diversos filtros, crear máscaras, borrar y/o modificar lo que sea en una imagen a partir de tapones de clonado, crear una nueva a partir de una existente, todo esto y muchas posibilidades más al alcance de un click. Sin dudas, todas estas herramientas hicieron de Photoshop el software de edición más utilizado y descargado del mundo, pero es acá donde reside una gran controversia: ante los ojos del espectador masivo y consumidor de visuales, se pone en discusión el gran dilema de la fotografía actual, aquello que discute sobre qué imagen es real y que imagen es una ficción creada a partir de la edición digital.

#### **4.5 Nuevo espacio: conectividad e hiperdepósito**

Este punto busca analizar el cambio radical que vino de la mano de la programación digital en cuanto a la distribución, recepción y almacenamiento de la fotografía. Tiene



como fin primordial poder detectar las redes por donde lo fotográfico se desplaza contemporáneamente, diferenciándolo del antiguo modo: la copia en papel.

Es necesario ubicar esta situación dentro de la complejidad del flujo de pantallas y ordenadores conectados entre sí de manera global, ya que es ahí donde acontece lo visual en toda su dimensión.

Primero, la fotografía analógica, aquella que se copia en papel, siempre fue una superficie inmóvil que necesitaba del humano para ser distribuida. "Para esta distribución no se necesitan complicados aparatos técnicos: las fotos son hojas que pueden pasar de mano en mano. Para conservarlas no se necesita tampoco un almacenador de datos: pueden ser guardadas en un cajón" (Flusser, 2014, p.53). En la misma línea de pensamiento se ubica Susan Sontag en su libro *Sobre la fotografía*: "Coleccionar fotografías es coleccionar el mundo. El cine y los programas de televisión iluminan las paredes, vacilan y se apagan; pero con las fotografías fijas la imagen es también un objeto, ligero, de producción barata, que se transporta, acumula y almacena fácilmente". (1981, p.15)

En la fotografía analógica indicial, las fotos se reproducen y se distribuyen a través de la reproducción. Primordialmente, la cámara fotográfica genera un negativo a través de la toma, del cual se pueden hacer tantas copias como se quisiese. Flusser anticipaba: "Mientras que la foto no sea electromagnética, seguirá siendo el primero de todos los objetos posindustriales" (2014, p.55). La fotografía, antes de convertirse en digital, ha sido siempre distribuida de manera masiva a través de ciertos canales ante la sociedad, siempre esperando un feedback del consumidor para mejorar el medio.

Ahora, en este nuevo paradigma fotográfico, la distribución de lo visual se ha expandido de manera impensada, alcanzando cada rincón social e inundando de imágenes el día a día de una sociedad adicta a verse a si misma.

Como este Ensayo sostiene a lo largo de su recorrido, la nueva programación digital cambió la relación entre el humano y su experiencia visual con aquello que lo rodea,

incluso con la visión de su propio cuerpo, flotando todo el tiempo en nebulosas que abundan en la web principalmente: una nueva dinámica y un nuevo proceso de subjetivación. Una gran transformación que conduce continuamente al individuo a realizar prácticas autográficas, dentro de un universo de conectividad absoluta y abundancia de imágenes en la web y en el ordenador, espacio que se ha vuelto en el gran basurero de fotografías, que ha desplazado radicalmente a lo que antes era un ritual: el álbum familiar, "Los garantes del archivo familiar y del relato generacional se han visto transformados en meros usuarios, en gestores archivísticos de imágenes efímeras, en performers de conectividad". (Zuñiga, 2013, p.52)

Es ésta una nueva era, donde lo fotográfico se desplaza por canales inateriales, y donde el humano, más que nunca, está *entregado* y *autorepresentado* por la imagen. Desde la invención de la fotografía, ésta siempre estuvo atada a la circulación, pero hoy el debate consiste no sólo en el término propio de la circulación por sí sola, sino que hay muchos otros factores que intervienen y hacen que esta discusión se hibride conteniendo principalmente todo lo relacionado con la hiperconectividad y el hiperdepósito visual. Todo sucede en el ordenador, ahí se encuentra lo fotográfico, ahí se buscan las personas.

El individuo se ha transformado, paradójicamente, en una máquina de registro conectada con todas las demás, nadie escapa a esta situación, quizá ni siquiera haya elección. Posiblemente no exista nada que pueda interrumpir este flujo conectivo. Si este debate se lleva a un plano de memoria fotográfica, el resultado es saber que el día de mañana, cualquier persona tendrá el acceso a toda su historia, podrá revisar entre archivos imágenes de su propia infancia, ¿por qué no de su nacimiento?. Pero el archivo online es un formato frágil, con destino probable a desaparecer o perderse entre el tráfico inabarcable de lo digital. Todas las imágenes prometen *estar ahí*. En redes sociales como Facebook las personas podrán revisar en sus etiquetas fotos viejas, el archivo deambula entre el depósito casi ficticio y el archivo, yendo y volviendo a la memoria que lo reclame.

Lo fotográfico se desplaza por nuevos caminos, donde el cuerpo y la práctica autográfica abunda y no se sabe bien por donde ni como se mueve, archivos que corren el riesgo a desaparecer pero que posiblemente puedan ser encontrados en el volumen gigante de archivos fotográficos. Es la experiencia del hombre consigo mismo la que está en juego, es su propia memoria ante las imágenes efímeras, es lo verdadero ante lo superfluo.

#### **4.6 Fotografía que resiste**

En este apartado se describe dos técnicas fotográficas, una muy antigua y otra que nació en la década del 90, como dos formas de resistencia fotográfica ante una industria que produce y distribuye para el consumo masivo dejando de lado la problemática contemporánea de la producción de imágenes. Estas dos técnicas son: la fotografía estenopeica y la lomografía.

##### **4.6.1 Fotografía estenopeica**

La cámara estenopeica tiene como principal característica la posibilidad de crearla de forma completamente artesanal, aunque también puedan conseguirse modelos prefabricados con un estenopo hecho con láser preciso que evita las irregularidades, la idea principal de esta fotografía es poder crear tu propia cámara. El tamaño del orificio influirá en el resultado final de la imagen obtenida, ya que a menor medida de éste, la imagen tendrás más nitidez pero la toma necesitará de más tiempo de exposición debido a que ingresaría menos cantidad de luz. Todo varía según las intenciones del fotógrafo, ya que este tipo de método puede ser mucho más experiencial, lo que permitiría obtener imágenes distorsionadas o más abstractas.

La imagen se forma tras la incidencia de la luz que penetra por el estenopo en el papel fotosensible. Hay dos tipos de cámaras estenopeicas, por un lado aquellas que sólo pueden utilizarse una vez, que permiten utilizar un rollo solo y por otro lado aquellas que

permiten volver a reutilizarlas y cargar una y otra vez rollos color, blanco y negro o diapositivas.

En principio, la cámara estenopeica fue creada para ser utilizada por dos ramas del conocimiento humano: la ciencia durante el siglo XVI y la astronomía para el estudio de los eclipses solares. Luego, durante el siglo XIX comenzó a usarse en física nuclear y en fotografía de alta energía con rayos X y Gamma.

Esta fotografía comenzaría a instalarse en el mundo del arte en el siglo XVII debido a su uso como medio de expresión artística, Johannes Kepler fue quién implementó por primera vez el término. En un principio, este método era utilizado por los pintores que aprovechaban la imagen invertida que se reflejaba en las paredes de las habitaciones oscuras a través del estenopo para así darle mejor detalle a sus dibujos y pinturas. La cámara oscura funcionaba siempre dentro de una habitación cerrada y oscurecida, pero a partir del siglo XVII, Kepler creó una modificación radical que cambió totalmente la técnica y haría que se llame fotografía estenopeica: comenzaron a fabricarse pequeñas cámaras portátiles con el mismo sistema de la cámara oscura pero ahora podrían trasladarse de lugar en lugar, evitando el complejo hecho de oscurecer toda una habitación. Otro avance importante fue la aparición del sistema óptico de las cámaras modernas réflex: se agregó un espejo dentro de la cámara ubicado a 45 grados lo que genera que la imagen quede invertida verticalmente.

A esta altura, lo único que separaba a la técnica estenopeica de ser una cámara fotográfica era la utilización de película fotosensible, evolución que llegaría años más tarde. En 1856, el científico inglés David Brewster, uno de los primeros en utilizar esta técnica, la llamó *pinhole* en su libro *The Stereoscope*. Según la región o país donde se utilizaba la técnica, ésta llevaba distinto nombre: en 1859 Joseph Patzval la llamaría *cámara natural*, en Alemania se conocía como *lochkamera*, en Italia como *stenopé*, mientras que dos diseñadores franceses llamados Dehors y Deslandres decidieron llamarla *stenopeic photograph*, nombre con el que se denomina contemporáneamente.

Durante la década de 1880 hubo varios pioneros de la fotografía estenopeica en Inglaterra, entre ellos William Crookes, Flinders Petrie y John Spiller. A final de esa década, el arte pictórico sería gran influencia para el movimiento fotográfico de la época, tomando dos corrientes separadas: por un lado la vieja escuela que mantenía la idea de tomar imágenes con los mejores lentes para generar una gran nitidez y por otro lado la nueva escuela que basaban sus fotografías en las tendencias pictorialistas que surgían en esos años.

Finalizando el siglo XIX la comercialización de cámaras estenopeicas era muy importante, principalmente en países como Estados Unidos, Japón y algunos de Europa como Inglaterra, que tuvo a Londres marcando record vendiendo cuatro mil cámaras estenopeicas llamadas *Photominibuses* en 1892, modelo precursor de las cámaras desechables. Pero durante la primera mitad del siglo XX, la industrialización, la aparición de cámaras con avances ópticos y la comercialización de película fotográfica como la Kodak 1 comenzaron a dejar de lado la producción de fotografía estenopeica. El arte fotográfico comenzó a desplazarse por técnicas más sencillas y prácticas que además daban resultados más nítidos: en 1930, la técnica estenopeica era parte del pasado.

Es a partir de 1960 que la fotografía estenopeica resurge para instalarse con una intención de rebeldía de ciertos movimientos artísticos y culturales luego de ser ignorada durante la primera mitad del siglo XX. Los artistas de los 60 comenzaron a ver en esta técnica la posibilidad de crear imágenes permaneciendo lejos de los sistemáticos procesos que la industria de la fotografía había implantado, seguramente, para el consumo masivo. Al crear una imagen mediante este proceso, el artista puede jugar con opciones que le permiten crear imágenes distintas, como por ejemplo nuevos puntos de vistas y encuadres, una profundidad de campo mucho más amplia y modificaciones manuales que puede hacer a la hora de la exposición. Sin dudas, utilizar la fotografía estenopeica representa conocer el funcionamiento de la cámara y el porqué de los resultados obtenidos, hecho que se ha perdido con la fotografía digital actual, en el que la

mayoría de los usuarios genera imágenes constantemente pero con opciones automáticas o con manuales pero sin comprender la funcionalidad ni como llega a generarse la imagen.

Actualmente, la fotografía estenopeica renace como una manera de resistencia ante el estado actual de la industria fotográfica. Es un circuito reducido pero que va en crecimiento, hay escuelas y universidades que enseñan este método y un cierto espacio de artistas y otros curiosos que deciden aprenderlo. Sin dudas, esta técnica brinda a sus usuarios un sentido de libertad que se expresa en el proceso creativo, otorgándoles una actitud más crítica y reflexiva a la hora de crear imágenes, ya que producir mediante la técnica estenopeica significa romper y transgredir lo establecido por la industria. El usuario debe conocer sobre el funcionamiento como se mencionó anteriormente, es necesario de su saber para por ejemplo decidir ubicar la cámara a cierta distancia focal del objeto o persona a retratar, o para realizar los cálculos de exposición para que la fotografía no quede subexpuesta o sobreexpuesta. Daniel Tubío, docente de la Universidad de Palermo de Buenos Aires, asegura que actualmente en la "sobreabundancia tecnológica en la que se privilegia el uso y el consumo de los instrumentos más que el saber acerca del funcionamiento acerca de los mismos, la fotografía estenopeica nos permite revertir tal relación" (2005). Es cierto que esta técnica obliga al usuario a conocer su funcionamiento más íntimo, y si así fuese, el autor visual puede crear imágenes a través de sus intenciones y así anteponerse a la situación de que termina creando según lo que las funciones del aparato industrializado pueda o permita.

En la actualidad, la fotografía está sumergida bajo ciertos procedimientos y condiciones que la industria establece, seguramente dirigida al consumo de una sociedad basada en la cultura de masas. La fotografía es hoy, un objeto más a consumir, de rápida satisfacción y de registro de la cotidianidad. Imágenes abundan, pero en su mayoría son repetitivas, superfluas y están construidas constantemente desde arquetipos que

escapan a la libertad y la sinceridad individual; Bauman afirma que: "El síndrome consumista consiste, por encima de todo, en una negación enfática tanto del carácter virtuoso de la dilación como de la corrección y conveniencia del aplazamiento de la satisfacción, dos pilares axiológicos de la sociedad de productores regida por el síndrome productivista." (2007, p.113). La fotografía estenopeica brinda la posibilidad, desde el armado artesanal de la cámara, de pensar cada foto, de alejarse de esta incesante velocidad e ilusión de necesidad de tener que registrar todo, todo el tiempo. Es una fotografía que libera al usuario de los objetivos de la industria fotográfica actual, permitiéndole navegar por intenciones artísticas propias.

#### **4.6.2 Lomografía**

Como segunda fotografía que resiste al estado actual de la fotografía digital, este Ensayo propone a la Lomografía. La principal características de este método fotográfico es la sencillez de sus cámaras, tanto en su estructura externa como en sus funcionamientos. Es, sin dudas, una fotografía al alcance de cualquier curioso que decida incursionar en los técnicas analógicas. El primer modelo de cámara lomográfica es la LC-A que dispone de una sola velocidad de obturación a 1/60 y seis tipos de diafragmas distintos. Puede utilizarse en modalidad automática que regule la entrada de luz según la sensibilidad del rollo cargado y tiene un lente de cristal angular de 28mm que tiene como característica, como todas las cámaras lomográficas, saturar los colores y generar una viñeta en las extremidades del cuadro. Con respecto al foco, este tipo de aparatos tienen en su mayoría cuatro distancias posibles que varían según cada una, la LC-A dispone de una a 0,8 metros, otra a 1,5 metro, otra a 3 metros y por último una que enfoca al infinito. Este es, posiblemente, el recurso más complicado de utilizar, ya que queda demostrado al ver muchas de las fotografías lomográficas levemente desenfocadas. Otros modelos de cámaras lomográficas cuentan con diafragma 11 o 16 para días soleados, 8 o 5,6 para

días nublados y velocidades de obturación que varían desde 1/60 a 1/100 incluyendo la modalidad B (bulbo) para tomas de larga exposición.

La lomografía es en sí un movimiento de ciertos fotógrafos que tienen como base diez reglas a seguir, una por ejemplo es *dispara sin pensar*, otra es *lleva tu cámara a todos lados*, y por fin deciden decir en la última *olvida todas las reglas*. Esta forma de hacer fotografías es ante todo experimental e intenta ser divertida y formar parte de la cotidianidad, a pesar de ser esto uno de los grandes problemas de la fotografía digital actual, la lomografía se hace con rollo, es imposible disparar quinientas fotos en apenas un rato. Fotografía que intenta retratar la realidad de una manera espontánea, sencilla y sin preocupaciones ni siguiendo reglas estructuradas.

Este movimiento lomográfico nace en 1992 luego del nacimiento de la Lomographic Society International, momento en el que se establecieron las diez reglas básicas, algunas recién mencionadas, establecidas en lo que llamaron el *Manifiesto Lomográfico*. Luego, en los años 1993 y 1994, la lomografía logra instalarse y expandirse, tal es así que se produce la primer exposición de fotografía lomográfica internacional realizada en dos ciudades: Nueva York y Moscú.

Luego se instalaría la primer *Embajada Lomográfica* ubicada en Berlín, lugar que serviría como punto de encuentro para realizar tareas siempre relacionadas con la fotografía analógica. En 1994, se diseñaría la primera web llamada [www.lomo.com](http://www.lomo.com), página donde se controlaría todas las actividades del movimiento.

En lo que resta de la década del 90 y comienzos del siglo XXI, la lomografía continuó expandiéndose, creándose nuevos modelos de cámaras, naciendo nuevas *lomoembajadas* y tiendas dedicadas especialmente a esta fotografía. Se creó un banco de imágenes propio y en 2001 se llevó a cabo el evento del movimiento más importante hasta la actualidad. La marca Lomography es quien se encarga contemporáneamente de crear continuamente distintas cámaras y distintos soportes fotosensibles, incluso, creando en 2011 una cámara filmadora analógica que funciona con película de 35mm.



Actualmente, se considera la lomografía como ejemplo de una fotografía que puede masificarse gracias a la influencia de los nuevos medios. Esto está relacionado también con el hecho de que los que pertenecen a este movimiento tienen un lugar de encuentro e identificación en la página de Lomography donde pueden compartir e intercambiar imágenes. Sin dudas, este movimiento se encuentra bien aceptado y en expansión constante, ya que como la fotografía estenopeica, brinda la posibilidad al usuario de alejarse de las convenciones de la industria fotográfica actual y de la problemática visual contemporánea. Esta técnica otorga al usuario la posibilidad de experimentar, de dominar la cámara y los resultados finales, siendo experimental y jugando a la hora de crear imágenes. También como a la estenopeica, a esta fotografía se la puede tomar como partida para todo aquel que desee conocer el funcionamiento de la fotografía analógica tradicional ya que requiere por parte del fotógrafo ciertos conocimientos técnicos como las nociones de diafragma y obturador.

También puede decirse que la lomografía es un claro ejemplo de cómo un uso tradicional de fotografía analógica puede hibridarse con los nuevos medios tecnológicos, hecho del que los usuarios sacan partido, intercambiando imágenes y creándose un espacio propio en plataformas como Facebook, Instagram, Flickr o Tumblr.

#### **4.7 El caso Vivian Maier: antítesis**

Para concluir este último capítulo, se propone realizar un breve repaso por la obra de la fotógrafa estadounidense Vivian Maier. La idea es presentarla como antítesis del estado actual de la fotografía digital y del arte en general. Viviane Dorothea Maier nació en Nueva York el primero de enero de 1926, hija de dos judíos refugiados, su madre francesa llamada Maria Jassaud y su padre austriaco Charles Maier. Hacia 1930, Vivian fue abandonada por su padre y luego junto a su madre convivieron un tiempo con una fotógrafa surrealista llamada Jeanne Bertrand. Para la década del cincuenta, con 25 años de edad, se mudó a Chicago donde viviría gran parte de su vida. Trabajaba de niñera, y

la gente de estas familias comentaron que siempre la veía, sea a donde sea que estaba, con su cámara Rolleiflex de formato medio. Vivian era una mujer adicta a la fotografía, retrataba todo aquello que la rodeaba, pero sin importarle el resultado final, ya que dejó más del 90% de sus negativos sin revelar. Además, hizo fotografía en 35mm y grabó varias escenas documentales con una cámara de súper 8mm.

Poco se sabía de la historia de Vivian, pero luego de su fallecimiento en 2009, su obra fotográfica salió a la luz e impactó fuertemente en críticos y en admiradores de la fotografía y el arte. En 2007, John Maloof, un historiador de apenas 27 años en busca de información para un proyecto personal que hablaría de la ciudad de Chicago, compró en una subasta un cajón a aproximadamente 300 dólares que guardaba miles de negativos, sin saber que contenía unas de las obras fotográficas más interesantes y originales del siglo XX. Con el correr del tiempo y luego de visualizar y digitalizar varios negativos, el joven Maloof comenzó a caer en cuenta de lo que tenía en mano, por lo que se inició en un proyecto nuevo: mostrarle al mundo la obra de Vivian Maier.

La obra de Maier resulta de cierto modo inclasificable, ya que sólo responde a su impronta personal como fotógrafa, aunque pueda decirse que tiene influencias de otros grandes fotógrafos como por ejemplo Diane Arbus, Henri Cartier-Bresson, Richard Avedon, Helen Levitt y varios más. Cargada de sentidos, su fotografía se destaca por la gran capacidad de encuadres prolijos, de escenas cotidianas, de personajes extraordinarios y de todo lo bello y lo espantoso: fue una observadora de todo lo que la rodeaba, y así lo retrataba. Su Rolleiflex le permitía pasar desapercibida entre la gente, ya que esta cámara se utiliza a la altura de la cadera, haciendo foco en un visor y disparando sin llevarla nunca a los ojos. Esta característica le brindó a sus fotos un ángulo especial, en el que las personas tomaban una importante impronta y dejando su mirada ligada a la de un niño, pero poco inocente. Si había algo que Vivian Maier no era, era ser inocente, y sus fotos así lo demuestran: retrataba a personas de toda clase social,

pobres en las calles y ricos en lujosos lugares, retrataba miseria y riqueza, siempre con su mirada tan particular.

Pero, ¿por qué proponer a Maier como antítesis ante el estado de la fotografía digital actual?, porque su obra reúne muchas características sensatas que en la actualidad se han perdido o que parecen diluirse en lo fotográfico, tal como se propuso en el capítulo cuatro. Lejos de lo digital, Vivian Maier produjo una obra analógica de más de cien mil negativos, con fotografías que quedarán presentes en la memoria de muchas personas que decidan contemplarlas. Ante este estado actual de la eterna prisa y el tiempo que siempre corre en contra de las personas pero a favor de un sistema que admite ser vertiginoso, la obra de Maier parece suspenderlo todo. Fotografía pensante y sincera, que aporta informaciones nuevas y que no son redundantes, ¿qué sucedería si el 20% de las personas que producen imágenes cotidianamente se influenciaron por esta obra e intentaran, con su propia mirada autónoma, generar fotografías que también aporten información y escapen a la imagen inútil?. Está claro que en las décadas que ella fotografiaba, no existía el gran círculo de distribución que hay en la actualidad por ejemplo con las redes sociales, pero la fotografía siempre tuvo sus canales para desplazarse. A pesar de esto, Maier escapaba a la idea de mostrar su obra, una antítesis clara de lo que sucede contemporáneamente y tomarla como ejemplo funciona para dejar al descubierto en qué estado se encuentra la producción visual contemporánea, pero mejor aún, puede funcionar como ejemplo y tesis, si mediante la conciencia de la problemática visual actual, se intenta y se logra generar mejores imágenes que aporten algo nuevo e interesante.

## Capítulo 5: Arte en el siglo XXI

Este último capítulo del Ensayo se centra en analizar la situación general del arte contemporáneo, donde la comunicación audiovisual y la fotografía ocupan un gran espacio, pero donde ya todo se hibrida con el arte: el vivir, la ciudad, el ocio, el oficio, el espectáculo, la moda, la diversión, la arquitectura, el paisaje y todo lo demás. Es esta una nueva era donde el arte se conjuga con todo, pero principalmente con la economía, esto responde a un orden de tipo político y de superproducción para el continuo aumento de las ventas y las ganancias monetarias. Aquí surge un gran riesgo, y es saber que ante esta situación, serviría tener la capacidad de discernir entre lo inútil y lo auténtico, aunque el arte consumado para el público masivo pareciera estar más del lado de lo superfluo y lo vacío.

Para este análisis, el texto toma varios puntos a desarrollar: uno es la inversión que ocurrió entre la relación de producción y contemplación del arte, antes se producía mucha menos cantidad para una mayor apreciación, hoy, esto se ha invertido radicalmente, nadie tiene el tiempo ni es capaz de poder observar todo el arte que se desarrolla continuamente. Esto se relaciona directamente con otro punto que este capítulo desarrolla, y se trata de una posible debilitación del arte ante esta visibilidad frágil del consumidor recién nombrada. Otro tema a tratar es la omnipresente relación que los individuos mantienen con Internet y lo que ello implica: la obligación del autodiseño, aunque no solo se limita al uso de la web. Esto sucede en todo el ámbito social, ya que toda persona se diseña a sí misma para presentarse ante la mirada del otro.

Se realiza también un análisis de la teoría de Walter Benjamin en su texto *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* pero traída a la actualidad, donde las imágenes se reproducen y contaminan entre sí de manera continua.

Luego se decide concluir el Ensayo haciendo un análisis más crítico buscando las causas de este estado actual del arte, relacionándolo principalmente con una esfera que pareciera invadir todo: la economía. Se sostiene que ésta es una nueva era donde el

capitalismo artístico se hace presente en todos los ámbitos cotidianos, entonces este texto buscará explicarlo para sostener esta teoría.

### **5.1 Práctica masiva y relación invertida: producir antes que contemplar**

A fines del siglo XX y en los comienzos del siglo XXI, el arte ingresó en una nueva era, condicionada principalmente por un cambio radical en la relación producción-contemplación: es este un tiempo de producción artística masiva. Durante los siglos XVIII, XIX y XX, esta relación se basaba en el consumo masivo del arte ante la producción de la minoría. ¿Cuáles fueron los sucesos que comenzaron este cambio?, puede responderse que al menos dos: la aparición de nuevos medios para la producción de imágenes digitales, y no solo para la producción sino que también para la distribución y el almacenamiento; y lo segundo, no por eso menos importante, un cambio en la manera del humano de percibir el arte: hoy reinan las discusiones y los debates acerca de qué se puede considerar arte y qué no.

Actualmente, una obra de arte no se considera tal como sí se hacía siglos atrás, donde el trabajo manual y físico del artista reflejaba su trazo visible o detectable en la obra misma, "Durante el siglo XIX, se consideraba que la pintura y la escultura eran extensiones del cuerpo del artista, y así evocaban la presencia de su cuerpo, incluso después de su muerte" (Groys, 2014, p.119). Con este análisis se trata de mostrar que la noción de arte se ha modificado con el paso del tiempo, hoy un artista puede crear su obra mediante técnicas nuevas digitales, donde podría acusarse que su trabajo se ha alienizado, mediante prácticas industriales que pierden la visibilidad de su trabajo humano. Pero, ¿qué es el arte?, durante su larga vida, siempre se ha relacionado al arte, de la manera más provechosa, a aquello que vincula una obra con la potencial experiencia de elevar el alma mediante la experiencia de lo Absoluto, algo sincero y autentico, que no caiga en las redes de lo inútil, pero acá es donde se presenta una gran paradoja: en esta era, comandada por la economía y la política, el arte se vuelve cada vez más una experiencia

de consumo, apuntado a divertir y provocar placeres efímeros, crear emociones y más que nada, aumentar el número de ventas. Los valores espirituales del arte se dejan de lado, para hacer crecer así a aquellos valores puramente estéticos, de diseño, superfluos. Como la discusión y el debate sobre qué es arte y qué no es infinitamente amplia, inabarcable y en muchos casos subjetiva, este análisis pasa al primer punto de cambio radical: el aumento de productores artísticos ante la disminución de aquellos que los contemplan.

Hoy cualquier persona que así lo desee, puede registrar su cotidianidad y exponerla en las redes, esto está al alcance de casi cualquier persona. Plataformas virtuales como Youtube, Facebook, Instagram y demás, son sitios de autodocumentación masiva y obsesiva, cada vez más personas de todas las edades los utilizan, rompiendo así las barreras generacionales. ¿Qué conclusión puede sacarse de esta situación?, primordialmente y con todo lo que eso significa, que estos sitios web han transformado al arte contemporáneo en una práctica de la cultura de masas. Entonces, ¿cómo puede diferenciarse un artista contemporáneo dentro del popular arte contemporáneo masivo?,

Boris Groys asegura lo siguiente:

Para volverse visible en el contexto contemporáneo de la producción artística masiva, el artista necesita de un espectador que pueda pasar por alto la inconmensurable producción artística y formular un juicio estético que identifique a tal artista particular dentro de la masa de otros artistas. Ahora bien, es obvio que tal espectador no existe, podría ser Dios pero ya nos han avisado que Dios ha muerto. Si la sociedad contemporánea es, por lo tanto, una sociedad del espectáculo entonces parece un espectáculo sin espectadores. (2014, p.97)

Pero, ¿qué es ser un espectador hoy?, ¿sigue siendo el humano un espectador pasivo, aquel de los museos quietos y estático ante la obra de arte?. Este es otro punto que se ha desplazado y cambiado radicalmente su forma, también principalmente como consecuencia de las nuevas tecnologías y los nuevos medios de comunicación masivos.

Hoy un espectador es alguien continuamente activo, a quien no le alcanza el tiempo ni tiene la capacidad física de contemplar todo el arte que anda dando vueltas por el mundo, principalmente por la computadora y los medios de comunicación. El *nuevo espectador*

es alguien que se encuentra en continua circulación, mediante una contemplación que podría decirse no deriva en ningún resultado bien fundado de manera concluyente. Dentro de las múltiples exposiciones de arte que hay hoy, por ejemplo bienales, el espectador se mueve yendo de una imagen a otra, sin terminar de ver ninguna por completo. En su libro *Comprender los medios: las extensiones del ser humano*, Marshall McLuhan advierte: "Al principio, el efecto de la tecnología eléctrica fue la ansiedad. Ahora, parece crear aburrimiento" (1994, p.47). En este libro, el autor hace un análisis de lo que él llama los *medios calientes*, donde sostiene que éstos conducen a la fragmentación social: los medios calientes tienen baja participación del individuo, mientras que los medios fríos significan una participación alta. El autor creía que los medios electrónicos como el cine podían suspender el aislamiento del espectador solitario, que ante un libro se encuentra solo y concentrado. Ante el surgimiento de Internet como medio donde todo sucede, puede entenderse como medio frío ya que activa a los usuarios induciéndolos a la participación. Pero como en un libro, el individuo frente a la computadora se encuentra solo y concentrado: el activismo del espectador acá se refleja en su imaginario, no en su cuerpo, permanentemente quieto.

Dentro de una exposición, una bienal o incluso Internet, el *nuevo espectador* contempla de manera caliente las obras individuales, ¿qué quiere decir esto?, que su atención es dispersa y difusa, nunca tiene como fin generar un juicio estético. Está inmerso en el tiempo desperdiciado, infinito, un tiempo que al espectador le cuesta decodificar.

Para concluir este punto inicial del capítulo, responder cuáles son las causas de esta inversión entre productores y espectadores puede resultar clave. En el aquí y ahora del arte contemporáneo, hay un punto que deja ver el porqué de esta situación: la obligación del autodiseño. Dentro de los nuevos medios visuales, toda persona más o menos actualizada, desea profundamente establecer su avatar o su segunda imagen ante la mirada del otro.

Cualquiera que quiera ser una persona pública e interactuar en el ágora política internacional contemporánea debe crear una persona pública e individualizable que

sea relevante no solo para las elites políticas y culturales. El acceso relativamente fácil a las cámaras digitales de fotografía y video combinado con Internet, una plataforma de distribución global, ha alterado la relación numérica tradicional entre los productores de imágenes y los consumidores. Hoy en día, hay más gente interesada en producir imágenes que en mirarlas. (Groys, 2014, p.14)

Seres artificiales se hacen presente, omnipresentes, avatares codificados y autodiseñados, con intenciones de presentarse ante la mirada estetizadora del mundo, esta es la razón por la cual actualmente el individuo se interesa más en producir imágenes, generalmente superfluas y vacías, que en contemplar arte sincero.

### **5.1.1 Arte débil**

El arte contemporáneo es débil por lo que ya se mencionó en el punto anterior, la escasez de tiempo del espectador para poder contemplar las obras por un lado y la *superproducción* superflua por el otro. Son dos polos que se interrelacionan entre sí, ya que a más obras de arte menos tiempo para contemplarlas.

El mundo del arte actual está construido desde una teoría burocrática y capitalista, basados fundamentalmente en la división del trabajo: aparecen los curadores, los coleccionistas, los directores de museo, los críticos de arte y el número de artistas en crecimiento. El arte actual se enseña en escuelas, por poner un ejemplo, en la ciudad de Buenos Aires hay decenas de escuelas, institutos y universidades que enseñan la carrera relativamente nueva de Fotografía, pero Groys afirma al respecto: "La fotografía, el cine, el video, el arte digital, etc., requieren ciertas habilidades técnicas que pueden ser enseñadas por las escuelas de arte. Pero, obviamente, el arte no puede reducirse a una serie de destrezas técnicas" (2014, p.104). El arte es mucho más que un saber específicamente técnico, es en realidad una experiencia del hombre con lo Absoluto, una elevación del alma y del espíritu con obras puras y sinceras, no con arte ligado a la masiva producción inútil y sin sentido. El arte no es algo vacío, sino todo lo contrario.

Aunque hubo un movimiento artístico que redujo el arte lo más posible, una reducción de forma pero no de sentido: las vanguardias artísticas. Éstas se opusieron al poder



destrutivo de las fuerzas del progreso y para contraponerlo, intentaron crear arte que borre las fronteras del tiempo, arte atemporal.

La vanguardia artística no trató de salvar el alma sino el arte. Y trató de hacerlo por medio de la reducción: reduciendo los signos culturales al mínimo absoluto así podían atravesar cortes, giros y cambios permanentes en las modas y las tendencias culturales. (Groys, 2014, p.109)

El arte de vanguardia fue de visual pobre pero cargada de sentido, y una intención que traspasaba el mero goce mediante la contemplación habitual: la intención era dejar al descubierto el arte débil y repetitivo, creando obras que perduraran en el tiempo.

Está claro que la situación del mundo del arte globalizado trae consigo consecuencias y una de ellas, de gran relevancia, es la fragilidad que una obra tiene ante la mirada del espectador consumista. Aquí reside la debilidad del arte contemporáneo, ya que dentro de este modelo tecnológico y virtual, la visibilidad se torna difusa, "apocalíptica de un tiempo que se contrae" (Groys, 2014, p.116). Un ejemplo claro y donde casi todo sucede actualmente, son las redes sociales como Facebook o Instagram: acá cuesta discernir entre quién es un artista y quién no, entre qué es una obra de arte y qué no, pero lo que es evidente es que en este tiempo contrareloj, aquel que postea algo en su red social se satisface con el simple hecho de que alguien pueda ver o leer lo que haya compartido, pero no de una manera pensante y crítica, sino que es una mirada que se torna irrelevante. El estar presente en el mundo virtual presupone ser *visto* por los demás, pero de qué manera nadie sabe. Lo que si puede mencionarse son espacios en Internet que funcionan como *sectas artísticas*. Estos lugares específicos funcionan como un lugar donde surgen y flotan ciertas producciones de imágenes y/o de textos, donde los que participan y los que son espectadores coinciden y se mezclan. Estos son grupos que crean para ellos mismos y que trabajan en colaboración.

¿Pero que es una obra de arte actualmente?, lo cotidiano. Lo de todos los días, los momentos, lo que uno quiera o desee mostrar. El arte es débil por esto, porque se ha vuelto una práctica normal, común y corriente del día a día contemporáneo.

## 5.2 Diseño omnipresente: vida y cuerpo

Todas las culturas, desde las primeras hasta las contemporáneas, se han interesado en diseñar sus objetos cotidianos, la apariencia de las cosas y sus espacios. Pero el diseño tal como se conoce hoy, es fruto del siglo pasado. Éste nace como una especie de contraposición ante las tradiciones anteriores, comienza el debate del diseño que se desplaza entre la apariencia y la esencia.

Generalmente, se dice que el diseño se encarga de la apariencia, y que así esconde la esencia de las cosas, relacionándolo con por ejemplo el fetichismo de la mercancía que hablaba Karl Marx. Se trata de una superficie externa que seduzca al consumidor y que esconda lo real de los objetos detrás de ese caparazón difuso. Pasado el siglo XX, donde el diseño moderno se propuso revelar lo real escondido detrás de lo seductor, "La revolución en diseño que tuvo lugar a comienzos del siglo XX puede ser perfectamente caracterizada como la aplicación de las reglas del diseño del alma para el diseño de los objetos mundanos" (Groys, 2014, p.24). Pero incluso dentro del diseño moderno, la relación con la ética mutó, se convirtió en estética. Gran paso a lo que es actualmente el diseño omnipresente y hasta la obligación que tiene el individuo de autodiseñarse para presentarse ante los demás.

Pero antes de analizar más esta situación del autodiseño, hay que ubicarlo dentro del contexto general que se vive en esta era de capitalismo artístico: nada, absolutamente nada, escapa al diseño estético para su futura venta u objetivo que sea efímero en la mayoría de los casos: los teléfonos inteligentes, la ropa, los relojes, los anteojos, las billeteras, las zapatillas, la joyería, los autos, los colectivos, los televisores, las tazas, los libros, las cámaras, los muebles, la plaza, el restaurant, todo se convierte de alguna manera en un accesorio de moda. ¿Por qué? porque en esta era de total diseño, no es solo el objeto lo que se vende, sino que trae consigo la personalidad, el look, el estilo, el *estar a la moda*: el hombre actual se define mediante lo que consume. "El capitalismo de hiperconsumo es el capitalismo de la artistización exponencial de todo, desde la

ampliación del dominio de lo bello, desde el estilo y las actividades artísticas hasta el conjunto de los sectores relacionados con el consumo". (Lipovetsky, 2015, p.41)

Una causa importante que ayudó a generar este estado actual del *mundo diseño* fue la aparición de microprocesadores, como ya se mencionó anteriormente en el Ensayo, en las décadas de los 80 y los 90. Éstos trajeron consigo la posibilidad de poder empezar a crear y diseñar los objetos de otra manera, incluyendo el modelaje en 3D, la modificación y simulación virtual para revisar los aciertos y errores de los productos, sistemas informáticos y robóticos que modificaron totalmente la manera de crearlos transformando la concepción de la producción en la industria cultural. Este nuevo estado del capitalismo artístico, ha alcanzado un nivel globalizado, ya no sólo es Estados Unidos el país que genera abundantemente productos para el consumo interno y la exportación, sino que todas las regiones del planeta se han incorporado a este mercado en expansión.

Esta nueva etapa del diseño ha alcanzado niveles impensados años atrás, cuando todo se basaba en el diseño de lo visual: actualmente, esto ha llegado a modificar y diseñar todos los sentidos, donde se exploran las dimensiones olfativas, sonoras, táctiles y gustativas con el fin de generar nuevas experiencias de consumo, crear emociones en el consumidor. Todo este panorama irremediabilmente conduce a un consumo que pone al hombre en un estado de individualización notoria, ya que el diseño hipermoderno fomenta el placer instantáneo mediante objetos móviles y transportables, que permiten personalizar sus usos como por ejemplo los objetos de comunicación como los smartphones y las tablets, y como aquellos para escuchar música como los iPods y reproductores portátiles. Está claro, el mercado actual apunta a experiencias individualistas relacionadas con la independencia y el bienestar superficial.

Para finalizar este punto importante de la cultura actual, es importante concluir con el tema de los individuos obligados al autodiseño. En un mundo donde el diseño se hace total, el hombre inevitablemente se volvió un objeto de diseño, el cual se exhibe públicamente en las calles y en las redes sociales. El consumidor se preocupa por su

aparición y por el aspecto de su vida cotidiana, es el gusto propio lo que quiere sacar a flote con tal de mostrarse al mundo exterior, el individuo se convierte en un adicto del diseño total, de las decisiones puramente estéticas. Se presentan con su personalidad marcada, purificada de decisiones exteriores, su look sólo le pertenece a sus decisiones. De alguna manera, en esta sociedad, el diseño total ha tomado el puesto de la religión, en el que el hombre muestra sus propias creencias, ya sean ideologías, gustos, valores y/o actitudes. Lo paradójico es que generalmente, este autodiseño se practica con la intención de autodiferenciarse del otro, pero inevitablemente se cae en la debilitación de la esencia misma, convirtiéndose así en meros consumidores pasivos manipulados por la siempre presente publicidad de los medios masivos.

¿Se puede visualizar lo real detrás de la superficie diseñada?, esta es una era donde, como afirma Groys, "se trata de una cuestión de manifestación de Yo, de autodiseño, de autopoicionamiento en el campo estético, ya que el sujeto de la autocontemplación claramente tiene un interés vital en la imagen que le ofrece al mundo exterior". (2014, p.35)

### **5.3 Capitalismo artístico**

Para empezar hay que analizar el capitalismo puro, este sistema de liberalismo económico que rige al mundo desde aproximadamente el siglo XVII. Éste es un sistema social que está construido para aumentar riquezas continuamente, produciendo, comercializando y expandiendo cada vez más sus mercados. Pero este orden trae consigo muchas consecuencias negativas, y sólo por mencionar algunas podría hablarse de grandes crisis económicas y sociales, profundas catástrofes ecológicas, una gran división de clases que es cuanto menos agresiva, beneficiando a algunos pocos y haciendo de esta sociedad un espacio injusto. También se puede hablar del deterioro intelectual y de las capacidades morales y estéticas de las personas.

El capitalismo se conduce por y para el dinero, sin honrar viejas tradiciones, ni culturales ni éticas, aumentando las desigualdades sociales y la precarización del trabajo, pero no sólo se puede mencionar el lado económico, sino que lo cultural también se ve afectado ante este sistema:

La industria crea baratijas kitsch y no cesa de lanzar productos desechables, intercambiables, insignificantes; la publicidad contamina visualmente los espacios públicos; los medios venden programas dominados por la idiotez, la vulgaridad, el sexo, la violencia o, por decirlo de otro modo, *tiempo de cerebro humano disponible*. (Lipovetsky, 2015, p.8)

El modo de producción de un sistema capitalista tiene como fundamento la estigmatización de todo aquello que forma parte de él, conduciendo así a un debilitamiento de la sensibilidad nata humana.

Pero ante este estado de la sociedad en la que se vive, es casi una obligación intelectual pensarla y llevarla a un plano que hasta hace algunos años parecía no estar infectado por el capitalismo arrollador: el plano estético, lo cultural. Ésta ya no es una era donde la industria y la producción cultural estén en universos separados, sino que se han hibridado. Para dar un ejemplo, una marca de ropa actualmente define estratégicamente su producción seriada industrial según ciertos cánones de belleza o de gusto estético. El capitalismo actual es hiperconsumista, pero lo es a través de la producción estética.

Entonces, ¿qué es el capitalismo artístico?, es la hibridación de dos esferas que antes solían estar separadas: economía y estética. Gracias a esta unión, la industria ofrece variados estilos, diseños, imágenes con las cuales cada individuo puede autodiseñarse a sí mismo y a su entorno, queriendo diferenciarse así de los demás. Es un universo completamente individualista y consumista. El capitalismo artístico tiene como característica básica brindarle importancia al mercado de la sensibilidad y al mundo del diseño que funcionan bajo una producción sistemática estetizadora de los bienes y de los lugares cotidianos, integrando a esto las esferas del arte, del disfrute, de lo estético y de la diversión en potencial consumista. Lipovetsky realiza un análisis y afirma:

De aquí se sigue que estamos en un ciclo nuevo caracterizado por una relativa desdiferenciación de las esferas económicas y estéticas, por la desregulación de las distinciones entre lo económico y lo estético, la industria y el estilo, la moda y el arte, el pasatiempo y la cultura, lo comercial y lo creativo, la cultura de masas y la alta cultura: desde este momento, en las economías de la hipermodernidad estas esferas se hibridan, se mezclan, se cortocircuitan, se interpenetran. Paradoja: cuanto más se impone la exigencia de racionalidad calculada del capitalismo, mas concede éste una importancia de primer orden a las dimensiones creativas, intuitivas, emocionales. La profusión estética hipermoderna es hija de las frías aguas del cálculo egoísta (Marx), de la cultura moderna de la racionalidad instrumental y de la eficacia económica. (2015, p.10)

### **5.3.1 Etapas y metamorfosis de la estética**

Desde las sociedades primitivas hasta las actuales, todas han pasado por un momento de estetización del mundo que los rodeaba: las danzas primitivas, los cantos originarios, la pintura, las fiestas, los adornos, las vestimentas y las formas de habitar un espacio. No existió nunca y mucho menos ahora, una sociedad ajena al diseño estetizado, esto es primordialmente humano y sociabiliza a los individuos pertenecientes a tal comunidad entre sí. Pero está claro que con el correr de la historia, estas formas de diseño y de actividad estética fueron mutando y cambiando sus formas, algunas extinguiéndose y otras emergiendo.

Hay cuatro etapas muy marcadas que pueden mencionarse: la primera es la era de las sociedades primitivas, donde las artes y el diseño no tenían una intención puramente estética sino fundamentalmente ritual. En éstas regía un orden religioso que determinaba los aspectos artísticos, en ningún momento se intentaba crear algo nuevo, innovar o inventar una nueva forma de expresión, sino que se cumplía las reglas dispuestas por los dioses o por los antepasados, era todo una cuestión de tradición.

La segunda etapa corresponde al momento del arte que presentaba al autor de la obra como artista particular y que trabajaba generalmente a pedido para gente de clase alta. Esta etapa comprende un período desde el fin de la Edad Media hasta el siglo XVIII y representa en principio las raíces de la modernidad estética, donde el artista ya no es un artesano y donde se separa de los pedidos de la Iglesia, de alguna manera el arte se

hace secular. Esta es una etapa muy importante para el movimiento arquitectónico de la época, el embellecimiento de las ciudades comenzó a transformarse en recurso político importante, reyes contrataban artistas para decorar y mejorar los interiores de los castillos, la Iglesia de igual manera para atraer fieles mediante estructuras recargadas de esculturas por ejemplo. Pero esta estos siglos todavía no estaban marcadas primordialmente por el nivel económico, sino que lo fueron por lo social: diferenciación de clases.

Está sostenido por lógicas sociales, por estrategias políticas de teatralización del poder, por el imperativo aristocrático de representación social y la primacía de las competencias por la condición y el prestigio que son constitutivos de las sociedades holísticas en las que la importancia de la relación con los hombres prevalece sobre la relación de los hombres con las cosas. (Lipovetsky, 2015, p.14)

La tercera era ya es parte de la modernidad en Occidente durante los siglos XVIII y XIX. Ésta deja atrás los antiguos lazos de religión y poder y se centra en un arte autónomo que comienza a tener su propio mercado y circuito: galerías, museos, teatros, academias, revistas y críticas por nombrar solo algunas. Esta separación de los artistas trae consigo una nueva forma de dependencia, aquella que se formula a través de la economía y los estados de las leyes del mercado. Pero en esta era, lo importante es resaltar que surgen dos tipos de arte antagónicos: uno es el arte desinteresado de todo beneficio económico y otro directamente apuntado a eso y al éxito. Todo separa a estos dos mundos del arte y los ubica en veredas opuestas, tanto las decisiones estéticas como su público. Mientras uno pone su énfasis en el arte puro el otro en el comercial, y así con sucesivas diferencias como por ejemplo la cultura y la industria, el arte y el entretenimiento, el arte elitista y la cultura de masas. Una figura importante dentro de este período fue la aparición del museo como institución, transformando obras en objetos culturales que luego deben ser admirados, obras desacralizadas y únicas, irremplazables. Aunque es un momento de desacralización del mundo, el museo pone al arte en una categoría casi religiosa y ejemplo de esto es cuando una obra no está a la vista en el recorrido del lugar, es porqué está aislada y cuidada al extremo, o restauradas minuciosamente si hiciera

falta. "Espacio de fetichización orientado a la elevación espiritual del público democrático, el museo está revestido de ritos, de solemnidad, de cierto clima sacro "silencioso, recogimiento, contemplación): se impone como templo laico del arte" (Lipovetsky, 2015, p.17). Sin dudas esta tercer etapa está marcada por una democratización del arte que se da por varios motivos aunque se puede mencionar la industrialización y la comercialización como los dos aspectos principales, éste se bifurcó en dos caminos: por un lado la estetización del arte puro, del arte por el arte y por el otro ideas de un arte para la mayoría, *para el pueblo*.

La cuarta etapa es la contemporánea y está basada principalmente por los niveles económicos según un arte para el mercado, donde se busca fundamentalmente crear objetos para el continuo consumo y el aumento de las ganancias de las marcas. La producción, la comercialización, la distribución y la comunicación están amalgamados y forman entre sí grandes mercados dirigidos por una poderosa economía a mano de unos pocos. ¿Cómo repercute en la vida diaria?, por todos lados abunda la oferta de cosas diseñadas, apuntadas a un público en extrema individualización, así el ser humano mismo se vuelve un objeto a diseñar: es esta una etapa de hiperinflación estética. También vale aclarar que esta etapa de capitalismo artístico ha alcanzado un nivel global, los cinco continentes compiten para crear ideas que puedan seducir y divertir al consumidor contemporáneo. Así mismo, ha creado una cultura completamente democrática, rompiendo las barreras de las clases sociales debido a la abundante oferta consumista que hay, el espacio social rebalsa de imágenes, de películas, de moda, de bienales, de museos, de música, de fiestas, todo multiplicado y presente masivamente. El consumo humano ya no está jerarquizado como en la Edad Media, actualmente cualquiera puede acceder a lo que esté a su alcance para autodiseñarse y confirmar su presencia identitaria ante la mirada del otro. El individuo actual está en la búsqueda constante de nuevas emociones, de diversiones puramente estéticas, de lo desechable e



inútil: es una nueva forma de consumir, el ser humano se convierte así en un hiperconsumidor.

Con el auge del consumo, somos testigos de una vasta estetización de la percepción, de la sensibilidad facticia, de una especie de fetichismo y de voyeurismo estético generalizado. Mientras que el *homo aestheticus* está ya ampliamente desposeído de puntos de referencia de su propia cultura, el consumo estético-turístico del mundo no deja de expandirse. (Lipovetsky, 2015, p.24)

Ante esta búsqueda continua de placeres efímeros, la vida del humano se estetiza y se expresa como un individualismo nunca antes visto.

### **5.3.2 Arte y economía**

En esta nueva etapa, el arte ya no se presenta como algo relacionado a lo sincero y menos aún como arte autónomo, actualmente, se lo ve casi siempre ligado a la idea del mercado, a sus fuerzas competitivas y a los deseos de aumentar las ventas: triunfa la dialéctica comercial, aquella que se construye a base de un consumismo bulímico continuamente en busca de *autoprovocarse* distracción, placer y experiencias emocionales.

El capitalismo contemporáneo se define a través de su construcción *artístico-económica* debido a que produce, comunica y distribuye bienes de consumo a escala mundial mediante lógicas y estrategias para la conquista de un mercado que crece continuamente, a pesar de las aristas negativas que consigo trae. Es el fin del capitalismo proveniente de la era industrial y se puede ver en el hecho de que antes la industria creaba productos en masa de forma estandarizada, en cambio ahora, en el capitalismo artístico reina la elaboración de productos que se diferencien con los cuales el consumidor pueda autoestablecerse estéticamente ante la mirada del otro, es un ritmo veloz que no cesa de producir nuevos bienes para consumir y crear ilusiones de estabilidad y/o belleza.

En un mundo diseñado por completo, las empresas también lo están, de esa manera buscan sobresalir y distinguirse entre sí, focalizando luego sus estrategias en los gustos

estéticos y emocionales de los individuos para crear objetos que puedan establecer una sensación de identificación con el usuario.

Capitalismo y arte ya no son dos esferas separadas, distanciadas una de la otra, y no por eso el capitalismo deja de ser lo que fue, incluso puede decirse que hoy lo es más que nunca, ya que alcanzó niveles y lugares a los que antes no podía ingresar: el mercado es cada vez más amplio, se crean más empresas, nuevos negocios, nuevas ideas llevadas a cabo y por supuesto cada vez mayores inversiones para obtener mayores beneficios económicos. El problema, y es a lo que este escrito preocupa, es el peligro que corre el verdadero arte al amalgamarse con este nuevo orden capitalista: se consume más sensaciones y menos sentimiento. Este es uno de los valores más importantes a destacar del capitalismo artístico, y es que crea un mercado que ofrece, a diferencia del capitalismo industrial seriado, objetos y arte que generan ilusiones de placer estético y sensaciones de conformismo. Lipovetsky lo resume de la siguiente manera: "El capitalismo artístico es esta formación que empalma lo económico con la sensibilidad y lo imaginario: se basa en la interconexión del cálculo y lo intuitivo, lo racional y lo emocional, lo financiero y lo artístico" (2015, p.35). Ante este panorama, hay dos tipos de personas que se desplazan con sus propios intereses dentro de una empresa actual: el inversionista y el artista, el primero con la pura intención del beneficio económico y el segundo con las ganas de establecer su ideas artísticas de la manera más autónoma posible. Este es un enfrentamiento típico del capitalismo artístico, pero la empresa lo resuelve de la manera menos dolorosa, aunque más culturalmente degradante: la elaboración de productos y bienes están enmarcados dentro de una fórmula establecida, que minimiza el riesgo y baja las intenciones artísticas del creador-diseñador. Es esta una de las contradicciones más marcadas, donde se genera una tensión constante y donde ciertas empresas logran destacarse ante las demás o, de caso contrario, algunas pueden quedar más expuestas.

Son tiempos del art business, que ven triunfar las operaciones de especulación, mercadotecnia y comunicación. Si el capitalismo ha asimilado la dimensión estética,

ésta se encuentra cada vez más canalizada u orquestada por los mecanismos financieros y comerciales. De ahí la impresión generalizada de que cuanto más domina el capitalismo artístico, hay menos arte y más mercado. (Lipovetsky, 2015, p.37)

El capitalismo artístico ha transformado la manera de producir y de consumir, a la producción industrial la ha sucedido el consumo de masas, modificando algunos complejos de los individuos que antes se veían como más conservadores ante los objetos superfluos. Actualmente, el hombre consume con la intención de encontrar placer, diversión y novedades estéticas. El arte se convierte en art business, mediante lógicas y estrategias de inversión y logra ser rentable o no según su rendimiento económico.

### **5.3.3 Consumismo democrático: ¿que implica?**

Si el capitalismo artístico ha generado una gran creciente de oferta de objetos estetizados y art business, de igual manera ha generado que crezca el consumo. Se trata de una nueva forma de consumir, de un individuo sin precedentes que consume orientado hacia un individualismo estético. Es decir, el consumidor contemporáneo está deseoso de arte pero también de todo lo demás, reclama goces sensoriales, experiencias emocionales, música, moda, arquitectura, turismo, espectáculos. Claro que esta manera de consumir diluye su atención convirtiéndola en difusa o dispersa ante por ejemplo una obra de arte. Es un consumo totalmente ampliado que ya desborda el mundo del arte y pide a gritos que todo aquello que lo rodea cotidianamente, esté estéticamente diseñado para su goce. Lo que nace en esta nueva era es un consumo estético democrático en masa, aunque éste venía gestándose desde la década del 50 y ahora adquirió mucha más fuerza. A partir de 1950 el consumo logra penetrar más capas sociales, debido al incremento de los ingresos medios de una familia. Acá es donde una grieta se abre y lo que antes era considerado como objetos de lujos o gustos para las clases elitistas, comenzaron a formar parte del pueblo popular. Esto quiere decir, que con la ganancia en aumento, la gente dejó de comprar sólo lo justo y necesario para empezar a comprar lo que tenía

ganas, dándole lugar al ocio y a una vida más estética. Por primera vez, el capitalismo de la mano de un sistema de producción fordiano, brindaba a las masas la posibilidad de consumir más lúdicamente.

Claro que a partir de este nuevo capitalismo que nace en la década del 90, el consumo se dispara notablemente alcanzando niveles nunca antes visto. Este consumo completamente estético implica que el individuo esté constantemente en búsqueda de nuevas experiencias:

Liberado en buena medida de la obsesión por exhibir rango social, quiere remozar incesantemente sus vivencias, lucha febrilmente contra los tiempos muertos, quiere conocer nuevas emociones sin interrupción a través de novedades comerciales, y todo esto para impedir la fosilización de la cotidianidad, para tener la impresión de que lleva una vida más intensa, cada día diferente. (Lipovetsky, 2015, p.277)

¿En que se basa un individuo actual a la hora de decidir que consumir?, es que la estetización del consumo llevó sin dudas a una individualización de la persona, que elige según sus gustos. Estas decisiones se toman en función de la estética que brindan los objetos, las tendencias, las modas, el look y el estilo. A la hora de decidir, el consumidor tiene infinitas posibilidades para elegir que más le guste, con lo que más se sienta cómodo y listo para definirse estéticamente. En la era industrial el consumo estaba dirigido por niveles estructuralmente definidos, por costumbres clasicistas y por la elección entre gustos necesarios y gustos lujuriosos.

Una cuestión a analizar es de que manera este consumo democrático y ampliado repercute en la sensibilidad del individuo. Por un lado está claro que el capitalismo artístico ha brindado posibilidades estéticas que antes no había, un abanico de sensaciones y maximizado la sensibilidad. Pero qué decir del consumidor medio que es completamente invadido por la publicidad y que ante su cansancio decide comprar con cierta liviandad. A más oferta le corresponde una mayor demanda, pero eso no quiere decir que abunde la oferta de objetos y experiencias que realmente valgan la pena.

Es un nuevo consumidor, moldeado por una nueva forma de comunicación y de cultura, individualista e insaciable, todo el tiempo en búsqueda de sensaciones nuevas, pero no

sólo eso, sino que también con la intención de autodiseñar su vida, su cuerpo y su estilo. Lo que antes era elitista y parte de pocos, es hoy un derecho de la cultura de masas y democrática.

## **Conclusión**

Lo que este Ensayo ha buscado es la posibilidad de que el lector siembre en si mismo ciertas preguntas que hacen a su propia existencia como cuerpo que se relaciona constantemente con la imagen, relación presente cotidianamente y que tiene muchas otras líneas de reflexión de tinte político, social, económico y cultural en general, ya que aunque este Proyecto de Graduación se centre en la imagen fotográfica principalmente, analiza la compleja situación del arte contemporáneo en su totalidad.

Posiblemente, en algunos pasajes, pueda parecer pesimista, pero este Ensayo siente la necesidad de expresar conceptos y relacionarlos para dar cuenta de una situación cultural alarmante, aunque no definitiva. Es un gran desafío el poder revertirla, pero no imposible.

Para el nacimiento del hombre como ser consciente de la historia que él mismo ha forjado, el surgimiento de la escritura fue fundamental. A partir de este hecho, el individuo ha podido basar sus pensamientos y acciones bajo ciertas reglas y estructuras que la escritura posee. A partir de ese momento, nace la conciencia histórica, el proceder cronológicamente. Pero luego, la aparición de la imagen ha cambiado toda relación del hombre con el mundo, ya que éstas funcionan como representaciones fieles de aquello que los rodea. El hombre vive, piensa y decide en función de las imágenes que el mismo crea, el problema es que no representan el mundo tal cual es, sino que lo alteran, distorsionando así su actitud. En esta actualidad donde las imágenes invaden la totalidad de los espacios que el individuo habita, se convierten en una posible amenaza, ya que se disponen a modificar los espacios y la manera de relacionarse con todo lo demás. Aquella lucha que los textos mantenían contra la imagen durante los siglos XVIII y XIX, actualmente toman otra dimensión. En un principio, las imágenes intentaban representar lo que los textos querían decir, la imagen era la fiel copia del mundo. Hoy con la digitalización y la oportunidad de intervenir imágenes de manera virtual, las imágenes cobran otro sentido.

Es esta una sociedad basada en una cultura de masas, que presta más atención a la cantidad que a la calidad, continuamente se piensa en función del tiempo que resta, del tiempo que se consume velozmente, debido principalmente a dos fuerzas que parecen controlarlo todo: el dinero y la razón. Ante esta situación, puede verse que actualmente todos tienen la posibilidad de contar con algún dispositivo que genere visuales, esto ha dejado de ser parte de alguna clase social particular y ha alcanzado a todos los niveles: cualquier persona registra su cotidianidad para luego presentarla ante el otro y subirla en un hiperdeposito como lo es Internet donde las imágenes parecen flotar y desaparecer ante la mirada del espectador que no tiene tiempo para poder contemplar todo lo que hay.

El sistema de producción que nació con la Revolución Industrial trajo consigo la anulación de los deseos individuales, para esto produce y distribuye objetos seriados con la sola intención de aumentar las ventas y las ganancias. Claramente esto no ha cambiado, incluso se ha expandido y hecho más punzante: ha alcanzado esferas que antes no podía llegar, principalmente, el arte y la estética.

Para hablar estrictamente del plano fotográfico, es necesario asumir la problemática actual, aceptarla para luego poder ver las posibilidades de revertirla. Está claro que la historia de la fotografía es joven, apenas casi dos siglos de continuo avances, tanto en las técnicas como en los dispositivos, desde el daguerrotipo al calotipo, luego al colodión húmedo y la placa seca. Ya en el siglo XX, con la aparición del celuloide surgió la gran popularidad por la fotografía, incluso los mejores fotógrafos de la historia como Cartier Bresson. Pero desde que nació la digitalización, la fotografía va dando pasos agigantados hacia el futuro. El retratar el mundo se convirtió en una actividad de masas, ya no de algunos pocos interesados. Surgieron nuevos dispositivos, como por ejemplo los celulares con cámara incluida, aparato tecnológico de este siglo del cual nadie puede abstenerse a utilizar.

A una sociedad que produce y consume la abundancia visual, hay que anteponerle un análisis crítico y reflexivo que pueda sembrar las preguntas necesarias para luego poder comprender la importancia que reside en la imagen. Como primer medida, puede concluirse que es de suma importancia que el usuario del dispositivo, ya sea cámara u otro, comprenda la funcionalidad y la manera de cómo se registra la imagen. De lo contrario, esa persona seguirá siendo parte de una masa que produce visuales sin comprender el medio. Este análisis crítico del aparato le permite al usuario disfrutar de una libertad con tinte de rebeldía ante la tecnología que parece querer direccionar sus intenciones ante las intenciones del fotógrafo. Una vez que sé es consciente de cómo funciona una cámara réflex por ejemplo, la cámara más utilizada actualmente, el fotógrafo pasa a ser parte de un espacio que contiene a personas con la curiosidad necesaria para producir imágenes que aporten información y dejen lo puramente estético de lado, esquivándole a la característica de ser inútil y superfluo. Como se planteó en el capítulo dos, la posibilidad de que esta sea una era de alienación fotográfica existe, incluso este Proyecto de Graduación la afirma, pero como explicita el comienzo de esta conclusión, el desafío es hacerla notar para luego revertirla.

Como segunda medida, es necesario comprender un panorama mucho más amplio, el análisis de la imagen por sí sola pide una renovación que pueda incluir nuevos procesos que se han ido desatando con la aparición de los nuevos medios y la digitalización. Este Ensayo se llama *seres fotográficos* porque considera que ya nadie puede escapar a la situación de ser atrapados o registrados por cámaras. Todos producen visuales y si hay individuos que no lo hacen, como mínimo las consumen. Es necesario también incluir una conclusión sobre los nuevos medios, sobre la aparición de Internet como espacio donde lo fotográfico acontece: abundan las practicas autobiográficas, entre la conectividad y el hiperdeposito las personas viven en una cultura de imágenes efímeras que parecen desaparecer. Ahora bien, cada cual ¿puede saber de qué manera circula su propia imagen en este espacio virtual?, resulta interesante pensar en esta dicotomía, ya que si



la fotografía se ha disuelto en lo fotográfico, tal como se explica en el capítulo cuatro, esto asegura que no existe la posibilidad de saber por dónde, cómo y por cuánto tiempo nuestras imágenes permanecerán en el tiempo infinito del espacio virtual.

Por supuesto que este debate de la imagen digital actual ha pasado a ser uno de los más importantes de realizar en la sociedad contemporánea, ya que sin dudas trata sobre la compleja memoria y experiencia del hombre y sus prácticas estéticas y políticas. En caso de que este debate no se plantee de manera seria, el usuario fotográfico corre el riesgo de caer desamparado ante un mundo que colisiona visualmente todos los niveles de la experiencia humana.

Este Ensayo decide finalizar con las conclusiones que respectan al capítulo cinco, aquel que deja de lado lo estrictamente fotográfico y se ubica en un plano mayor que reúne al arte en su totalidad, y no solo al arte sino que a todas aquellas cosas que constituyen la cotidianidad de los seres contemporáneos. Es este un mundo del total diseño y como tal, el arte forma parte y se ha transformado en un objeto más a diseñar. Es un arte comercial, invadido por lógicas de estrategias económicas, siempre en búsqueda del beneficio monetario y el éxito inmediato.

Lo que se espera es que en todo haya creatividad, las esferas de producción, distribución, comunicación y comercialización se han amalgamado y creado un nuevo mercado, presidido por entidades internacionales, grandes grupos económicos que buscan homogeneizar las fuerzas del arte, intentando crear modas y tendencias para el gran consumo masivo y diseñar estéticamente la vida diaria del individuo para que éste se sienta identificado con tal o cual cosa y así pueda presentarse como un objeto diseñado más ante la mirada del otro. Es la sociedad de la abundancia estética.

¿En que se relaciona este estado actual del arte con la imagen fotográfica?, es claro que este proceso de estetización que llevan adelante las grandes corporaciones económicas responden a la insaciable necesidad de conquistar el consumo y actualmente, la producción y el consumo de la imagen fotográfica es mayor que nunca. Situación que

repercute directamente en el tipo de relación que tiene el individuo con la imagen de su propio cuerpo. Es un mundo que desborda de imágenes autobiográficas, todos registran sus días y lo muestran en el espacio virtual, analizado a lo largo de todo el Proyecto de Graduación. Claro que este proceso de superconsumismo estético e imágenes crean, más que nunca y en todas las clases sociales, el asentamiento del individuo con su formación identitaria: cada cual se define según lo que consume y según sus elecciones de autodiseño. ¿Cuál es el riesgo entonces?, es que el individuo contemporáneo está ansioso por el consumo como tal, prestándole más importancia a la cantidad que a la calidad. Es un consumista bulímico, obsesionado por la rapidez y lo desechable, situación que conduce a un empobrecimiento de las sensibilidades humanas y sinceras.

¿Hacia dónde debe dirigirse el mundo del arte para evitar esta situación del triunfo de lo inútil y superfluo, o en su defecto, hacia donde debe apuntar la mirada consumista del individuo contemporáneo?, la verdad es que en una sociedad como la actual, es casi imposible escaparle al consumo, pero ante tamaña oferta de cosas, objetos y arte, hay posibilidades que brindan la oportunidad de anteponerse a las urgencias sin sentido. Claro que para esto, primero y antes que nada, es indispensable la necesidad de poder analizar la situación y ver sus malas influencias en las sensibilidades humanas. Es de tal necesidad que un aire revelador y rebelde comience a fluir entre la sociedad, y que ésta misma decida, a través de sus sujetos, comenzar a consumir menos y mejor, consumir de manera más pensante, lenta y crítica. Reconocer los valores del capitalismo artístico actual tiene que derivar indudablemente en que el consumidor comience, por fin, a pensar en calidad antes que en cantidad.

## Lista de referencias bibliográficas

Adobe. (2013). *Adobe Photoshop CS6*. [Documento en línea] Disponible en: <http://www.adobe.com/la/products/photoshop.html> Recuperado el 17/04/2013

Adobe. (2013). *Photoshop, formatos de archivo*. [Documento en línea] Disponible en: [http://help.adobe.com/es\\_ES/photoshop/cs/using/WSfd1234e1c4b69f30ea53e41001031ab64-7758a.html](http://help.adobe.com/es_ES/photoshop/cs/using/WSfd1234e1c4b69f30ea53e41001031ab64-7758a.html) Recuperado el 09/06/2013

Barbero, JM. (1987) *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gilli.

Barthes, R. (1986) *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (2014) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

Bauman, Z. (2007). *Vida Líquida*. Barcelona: Paidós.

Bazin, A. (1990) *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones Ralp.

Canclini, N. (1992) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.

Debray, R. (1992) *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.

Dubois, P. (1986) *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós.

Flusser, V. (2014) *Para una filosofía de la fotografía*. Buenos Aires: la marca editora.

Fontcuberta, J. (1997) *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de pandora*. Barcelona: Gustavo Gili

Freund, G. (2006). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

Green, D. (2007) *¿Que ha sido de la fotografía?*. Barcelona: Gustavo Gili.

Groys, B. (2014) *Volverse público*. Buenos Aires: Caja negra.

Incorvaia, M. (2008) *La fotografía: un invento con historia*. Buenos Aires: Aulas del Taller.

Jullier, Laurent. (2004) *La imagen digital*. Buenos Aires: La marca.

Lipovetsky, G. (2015) *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.

McLuhan, M. (1994) *Comprender los medios: las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.

Marcuse, H. (2010) *El hombre unidimensional*. Barcelona: Ariel filosofía.

Ong, W. (1982) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Londres: Methuen.

- Ortega y Gasset, J. (1970) *La rebelión de las masas*. Madrid: Revista de occidente.
- Präkel, D. (2011). *Principios de fotografía creativa aplicada*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sabato, E. (2006) *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: La Nación.
- Sougez, M. (2004) *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Tubío, D (2005) *XIII Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/archivos/121\\_libro.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/121_libro.pdf)
- Venturi, G. (1797) *Essais sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*. París. Citado en: Sougez, M. (2004) *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Zúñiga, R. (2013) *La extensión fotográfica. Ensayo sobre el triunfo de lo fotográfico*. Santiago de Chile: Metales pesados.

## Bibliografía

- Baudelaire, C. (2009) *Arte y modernidad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Barbero, JM. (1987) *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, R. (2014) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R. (1980) *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Z. (2007). *Vida Líquida*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (1990) *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones Ralp.
- Benjamín, W (2011) *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro libros.
- Benjamín, W. (2011) *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Bourdieu, P. (2003) *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Calderón Lazo, A. (2008) Historia de la fotografía digital. [Posteo en blog] Disponible en: [http://jfrutos.com/informatica4ESO/fotografia/fotografa\\_digital.html](http://jfrutos.com/informatica4ESO/fotografia/fotografa_digital.html)
- Canclini, N. (1992) *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Debray, R. (1992) *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- Drew, H. (2006) *Fundamentos de la fotografía*. Barcelona: Blume.
- Dubois, P. (1986) *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós.
- Flusser, V. (2014) *Para una filosofía de la fotografía*. Buenos Aires: la marca editora.
- Fontcuberta, J. (1997) *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de pandora*. Barcelona: Gustavo Gili
- Freund, G. (1993) *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Green, D. (2007) *¿Que ha sido de la fotografía?*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Groys, B. (2014) *Volverse público*. Buenos Aires: Caja negra.
- Incorvaia, M. (2008) *La fotografía: un invento con historia*. Buenos Aires: Aulas del Taller.
- Jullier, Laurent. (2004) *La imagen digital*. Buenos Aires: La marca.
- Kossoy, B. (2001) *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La marca.

- Lipovetsky, G. (2015) *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- McLuhan, M. (1994) *Comprender los medios: las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.
- McLuhan, M. (1998) *La galaxia Gutenberg*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Marcuse, H. (2010) *El hombre unidimensional*. Barcelona: Ariel filosofía.
- Newhall, B. (2002) *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Nisbet, R. (2009) *La formación del pensamiento sociológico. Tomo 2*. España: Amorrortu.
- Ong, W. (1982) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Londres: Methuen.
- Ortega y Gasset, J. (1970) *La rebelión de las masas*. Madrid: Revista de occidente.
- Präkel, D. (2011). *Principios de fotografía creativa aplicada*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sabato, E. (2006) *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: La Nación.
- Sontag, S. (1981) *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Sougez, M. (2004) *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Soulages, F. (2010) *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La marca.
- Venturi, G. (1797) *Essais sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*. París. Citado en: Sougez, M. (2004) *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Zubieta, A. (2000) *Cultura popular y cultura de masas: conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.
- Zúñiga, R. (2013) *La extensión fotográfica. Ensayo sobre el triunfo de lo fotográfico*. Santiago de Chile: Metales pesados.