

PROYECTO DE GRADUACION

Trabajo Final de Grado

El retoque fotográfico
Herramienta discursiva contemporánea

Ailin Córdoba
Cuerpo B del PG
24 de Febrero de 2016
Licenciatura en Fotografía
Ensayo
Nuevas Tecnologías

Agradecimientos

Gracias a mis padres Coco y Fabi, sin ellos no podría haber logrado nada de esto, jamás me dejaron bajar los brazos todas las veces que intente rendirme. Me apoyaron desde el día que decidí que la fotografía era lo que quería hacer con mi vida. A mi hermana Ivi quien desde su cariño y comprensión supo estar en los momentos más duros de la carrera. A Yamila quien banco en la locura que me embarqué de escribir un tema complicado, todos los días siempre tuvo una palabra de aliento y quien colaboro con el crecimiento de mi bibliografía y biblioteca personal.

A Micaela, que estamos juntas desde el primer día de clases, colega, asistente y modelo. Jamás dejo que me de por vencida, siempre tuvo palabras de aliento para mí, desviviéndose por dar una mano. Juntas transitamos 5 años dentro de la universidad y sin ella no hubiese sido lo mismo.

A mis compañeras de Seminario II Urpi, Flor, Giuli y Mica que nos acompañamos mutuamente en este proceso de creación llamado Proyecto de Graduación, estando madrugadas interminables de dudas, conceptos, y por sobre todo mucho café.

A los Profesores, que sin sus saberes no podría haber llevado a cabo este ensayo. Sobre todo, a Mónica Incorvaria que, desde su área, la historia, ha sabido acompañarme en este proceso, aconsejando y guiando el camino.

A Alessandra Lizama, que sin ser del área me topé con ella en seminario I y durante el ciclo de tutorías de Seminario II tuve la posibilidad de volver a encontrarme ayudo a que este proyecto avance y siga su camino, sus clases eran una mezcla de contenido con un consultorio terapéutico de ayuda a estudiantes en crisis de escritura, cuyo amor y dedicación por la enseñanza sin ser fotógrafa ni entendida en el tema leyó, busco y consulto información para brindar una mano a aquellos que veníamos de esa carrera y que hoy por hoy, con una mano en el corazón puedo decir que es la mejor docente que he tenido a lo largo de la carrera.

A Sofi y Fer, mis amigas y hermanas de toda la vida, con sus mensajes de aliento todos los días me ayudaron a superarme a mi misma y a conseguir las metas de este proyecto.

A Anu, que a pesar de haber dejado de cursar siempre me motivo con las palabras más lindas y los abrazos más fuertes.

A María quien supo guiarme en los bloqueos mentales y me incentivo a no parar de escribir en ningún momento.

Y finalmente pero no menos importante a la Universidad de Palermo por el espacio dedicado a la fotografía, los estudios, los proyectos pedagógicos, de esta manera contribuyendo a superarnos día a día con la práctica y a construirnos mediante la experiencia en futuros profesionales.

Índice

| | |
|--|----|
| Introducción | 5 |
| Capítulo 1. Un nuevo punto de vista | 11 |
| 1.1 La literatura de la luz..... | 11 |
| 1.2 Cómo surge la fotografía..... | 14 |
| 1.3 La manipulación de la imagen..... | 17 |
| 1.4 El lenguaje fotográfico..... | 19 |
| Capítulo 2. El arte de la imagen | 22 |
| 2.1 La representación artística..... | 23 |
| 2.2 Estilo fotográfico..... | 27 |
| 2.2.1 Géneros fotográficos..... | 28 |
| 2.3 Herramientas estéticas..... | 40 |
| 2.3.1 Percepción..... | 41 |
| 2.3.2 Composición..... | 42 |
| Capítulo 3. La imagen del S. XXI | 45 |
| 3.1 La fotografía digital..... | 46 |
| 3.2 Photoshop..... | 49 |
| 3.3 Fotografía contemporánea..... | 50 |
| 3.3.1 Arte digital..... | 54 |
| 3.3.2 Posfotografía..... | 55 |
| 3.4 Medios tecnológicos..... | 58 |
| Capítulo 4. Referentes | 60 |
| 4.1 Marcos López..... | 61 |
| 4.1.1 Análisis de sus obras..... | 62 |
| 4.2 David LaChapelle..... | 67 |
| 4.2.1 Análisis de sus obras..... | 68 |
| Capítulo 5. Un nuevo lenguaje | 74 |
| 5.1 Construcción del enunciado fotográfico..... | 74 |
| 5.2 El retoque como herramienta estética..... | 77 |
| 5.3 La irrealidad en la realidad de la fotografía digital..... | 78 |
| Conclusiones | 82 |
| Lista de referencias bibliográficas | 87 |
| Bibliografía | 89 |

Introducción

Se vive en un mundo en el que los avances tecnológicos van creciendo a pasos agigantados, desde la llegada de las tecnologías digitales a la fotografía hubo un surgimiento de nuevas aplicaciones de la misma. La fotografía digital permitió experimentar en otros campos del arte fotográfico, así como también moldear la realidad. El presente Proyecto de Grado es un Ensayo y se ubica en la línea temática de Nuevas Tecnologías ya que aborda el paradigma de la fotografía digital y como éstas se ven alteradas por programas de tratamiento de imágenes.

El retoque fotográfico es utilizado desde el surgimiento mismo de la fotografía, de la mano de los avances este proceso fue mutando para llegar a lo que hoy se conoce como *Photoshop*.

El controversial programa es utilizado por muchos y criticados por otros. La realidad que dicho *software* es un tema vigente y cotidiano de la fotografía.

El retoque cosmético, el retoque artístico, el trucaje y el fotomontaje son los usos que tiene el *Photoshop* en manos de cualquier persona con acceso a una computadora. En este caso el Proyecto de Grado se concentrará en el retoque artístico que realizan a sus imágenes los fotógrafos David LaChapelle y Marcos López.

En sus fotografías se puede observar la plasticidad que adquieren a través del retoque en *post* producción que realizan los autores. Dichas imágenes son intervenidas de tal modo que el *post* proceso es una segunda instancia en el proceso fotográfico. Creando parcialmente una nueva imagen.

En este trabajo se hará un recorrido por la historia de la fotografía y sobre cómo surge y bajo qué contexto lo hace el retoque fotográfico. Establece las bases de un lenguaje en la fotografía, así también como el arte de la fotografía.

Describirá la semiótica y la estética de las fotografías producidas por autores a través de su retoque fotográfico e intentará describir cómo este retoque es una herramienta estética discursiva más en su lenguaje fotográfico.

Este desarrollo servirá para sistematizar el análisis del retoque como lenguaje, acerca de cómo lo utilizan, y que se busca transmitir a través de esa intervención. Explicar este nuevo lenguaje estético es su principal objetivo.

Dentro de los objetivos secundarios, este trabajo propone adentrarse en las diferentes concepciones fotográficas y entender la interrelación de lo que se denomina como fotografía pura, fotografía plástica y fotografía creativa. Cuya vinculación la autora de este Proyecto de Graduación considera que nutren a la práctica fotográfica que realizan los autores en los cuales se enfoca dicho trabajo.

Otro de los objetivos secundarios del Proyecto busca manifestar la importancia de la irrealidad como parte de la realidad fotográfica. También busca explicar las diferentes herramientas que posee el fotógrafo como autor a la hora de llevar a cabo su obra y las variables que puede encontrar en el desarrollo de la imagen articulado con aplicaciones de otras aéreas del arte.

En los cuatro años de carrera transcurridos se ha estudiado la imagen fotográfica a través de diferentes factores y complementos establecidos en la percepción visual, sin embargo, apenas se considera a la manipulación de imágenes con fines estéticos, es por ello que el interrogante disparador del presente Proyecto de Grado es ¿De qué manera el retoque fotográfico constituye un elemento analizable desde el punto perceptivo y qué se quiere comunicar con el empleo de esta tecnología?

La metodología que sienta las bases del trabajo es explicativa y explicativa cuyo objetivo general este Ensayo se propone entender a la edición de la imagen mediante un *software* de manipulación como una herramienta estética, también se propone exponer a la post producción no como un elemento de trucaje de forma verosímil, sino que su uso expícito como anclaje al discurso visual fotográfico, para de esta manera comprender como David LaChapelle y Marcos López generan y refuerzan la estética desde la perspectiva real manipulada.

Pretende indagar a cerca de la construcción de la imagen como lenguaje y no dar por terminado la creación de la fotografía inmediatamente después de la toma.

Busca entender el porqué de la utilización del retoque fotográfico en los Autores y su finalidad en la imagen y también de que manera trabaja el retoque en función del mensaje.

En cuanto a los aportes al campo profesional se considera que el trabajo contribuye a una nueva teorización acerca de la post producción como herramienta aislada y comenzar a considerar el retoque como un elemento de posproducción y pensar la fotografía antes de realizarla teniéndose en cuenta qué es lo que se efectuara mediante la edición fotográfica posteriormente.

En los antecedentes de la Universidad de Palermo se encontraron algunas similitudes en determinados aspectos tratados por los autores de dichos Proyectos.

Calle Ortiz, R (Mayo 2012). *Fusión de la Técnica fotográfica y la lenticular en la Creación de imágenes*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.

Este proyecto se adentra en una nueva técnica para la creación de imágenes 3D y se relaciona fuertemente ya que usa como herramienta discursiva la técnica lenticular, e indaga a cerca de la retórica y la estética fotográfica de una manera similar tenida en cuenta en este Proyecto de Grado, la única diferencia yace en la técnica utilizada y ambos trabajos tienen presente la expresión fotográfica.

Coman Bastarrica, A. (diciembre 2011). *El cuerpo Articulado. Representación, gesto y fotografía*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.

Se trata de un proyecto que toma la representación de los gestos plasmados en la fotografía y se interrelaciona con el propio Proyecto de Grado a través de un análisis que se produce en ambos proyectos sobre la psicología, semiótica y semiología de la imagen, pasando por la plasticidad y la simbología fotográfica.

Gautier-Bret, F. (Julio 2012) *La fotografía Polaroid y su poder de creación, técnica y estética*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.

La fotografía Polaroid y su poder de creación, técnica y estética, es otro de los Proyectos que se tuvieron en cuenta y se concentra en el estudio de la fotografía Polaroid, un tipo de fotografía instantánea cuya estética se distingue a simple vista.

Trata de posicionar a esta técnica como una expresión, válida y original, según su autora. Habla sobre las posibilidades de la creación y la lingüística y las diversas técnicas aplicables al proceso. A pesar de utilizar un proceso analógico se considera que es importante ya que hace un análisis sobre la creación y la lingüística de la misma manera que en este ensayo lo aborda sobre la fotografía digital y el retoque.

Núñez, J. (2014) *La fotografía intervenida, uso y abuso del Photoshop*. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.

Este proyecto de graduación es el que más se relaciona, ya que ambos abordan las cuestiones del retoque a través del programa *Photoshop*, también abarca cuestiones sobre la realidad de la imagen y como, según la autora, una vez traspasados los límites de la post producción deja de ser real la imagen. Sin embargo, el proyecto referencia únicamente de la imagen fotográfica con destino publicitario y el abuso del retoque, en contraposición este Proyecto de Graduación propone a la imagen como resultado de la construcción semántica y semiótica de la imagen con el fin artístico.

Pérez Boroto, A. (Octubre 2012) *El erotismo en la imagen fotográfica*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.

Este proyecto abarca el erotismo en la imagen fotográfica, explica al erotismo como lenguaje capaz de transmitir al espectador diversos estímulos y deseos utilizando retórica de la imagen, es pertinente ya que hace un análisis de cómo determinados factores influyen en la fotografía creando nuevos lenguajes, de la misma manera que en este Proyecto se considera al retoque como otro nuevo lenguaje fotográfico.

Pombo, M. (Agosto 2012) *La fotografía Contemporánea: XX Jornada de reflexión académica en Diseño y comunicación*. Año XII, vol. 19.

Es una reflexión acerca de cómo la fotografía contemporánea se relaciona en el mundo artístico, donde la fotografía es el medio artístico en sí mismo y no como documentación de la realidad.

Se relaciona ampliamente con el presente proyecto ya que el tema se aborda sobre autores contemporáneos cuya intención fotográfica es narrar una historia a modo de texto en la imagen.

Pombo, M (Noviembre 2011) *Imágenes en palabras: Ensayos sobre la Imagen*. Edición IX Trabajos de estudiantes de la facultad de Diseño y Comunicación. Año VIII, vol. 42.

Es una breve introducción sobre la mirada hacia las imágenes y su interpretación. De qué manera se para el espectador a la hora de entender lo que ve dentro de un mundo lleno de diferentes perspectivas y puntos de vista.

No se relaciona de manera tan estrecha como el anterior, sin embargo, en el proyecto se habla de que manera el mensaje de la imagen es entendido por el espectador, de la misma manera que está expuesto en este escrito de la docente Pombo.

Risse, E. (2011). *La relación semiótica entre la pintura y la fotografía de la agencia Magnum*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.

El Proyecto trata sobre el fotoperiodismo tradicional. Dicho Proyecto de grado considera la no utilización de la manipulación de la imagen mediante *softwares* de edición de ningún tipo, no obstante si se tiene en cuenta la expresión plástica de la imagen capturada dentro de lo que se puede llegar a denominar como fotografía.

El ya mencionado proyecto no hace uso del retoque, ni lo admite como un elemento de discurso ya que las fotografías son exactamente iguales a lo que vio el fotógrafo *in situ*. Sin embargo, aborda la plasticidad de la fotografía, algo que está presente en todas las aéreas de la fotografía.

Sáenz, F. (Julio 2012). *Fotografía experimental en la era digital: Lomografía y Expresión*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.

Cuenta acerca de la utilización de una herramienta llamada lomografía para determinar nuevas maneras expresivas y experimentales.

Emprende sobre el lenguaje fotográfico, técnica y estilo, este proyecto se relaciona con el propio de manera significativa ya que ambos tratan sobre la utilización de una herramienta para generar un discurso claro con la imagen modificada a través de un proceso determinado.

Sívori, M. (2014) *Fotografías con identidad, Análisis de la obra de Marcos López y su pop latino*. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.

Este proyecto de se emparenta con el propio ya que no solo analiza al mismo autor, Marcos López, si no que entienda a la fotografía como lenguaje cuya finalidad es la De sentido.

Particularmente como el fotógrafo al que refiere construye su identidad a través de sus impactantes imágenes, se puede decir que este ensayo es una ante sala para lo que se analiza en el presente trabajo, ya que toma el elemento fotográfico como una herramienta comunicacional y de construcción más hacia la imagen final.

Capítulo 1: Un nuevo punto de vista

Antes de hacer *click*, en el momento que la fotografía se compone en el imaginario del fotógrafo, la imagen se construye en base a todo conocimiento previo. Lo técnico, estético e histórico aportan de una manera significativa a la situación fotográfica y al resultado final.

Conocer estos aspectos es fundamental ya que introducen, tanto al lector de este Proyecto como a cualquier estudiante de fotografía, en el entendimiento de un lenguaje complejo. Como se desarrolla y progresa a través del tiempo, es necesario para poder comprender cómo se entiende a la fotografía actual.

La historia en general, no solo la de la fotografía, forma al individuo haciéndolo conocedor de un pasado para encarar el futuro con las herramientas básicas que hacen al conocimiento general. No se puede crear nada sin antes conocer su pasado o sus antecedentes y como estos se relacionan en el tiempo actual y de qué manera estos hechos históricos repercuten en las nuevas formulaciones epistemológicas de cualquier ciencia o arte.

La historia se puede entender como una interacción entre pasado y presente para lograr una proyección del futuro, ya que las acciones, en conocimiento del pasado, se orientan a un objetivo fijado para la posteridad.

1.1 La literatura de la luz

La fotografía es un procedimiento por el que se consiguen imágenes permanentes sobre una superficie material. Esta superficie debe estar cubierta de sustancia química fotosensible, es decir que sea capaz de modificarse por acción de la luz o de otra forma de energía radiante. Para obtener una fotografía se requiere de una cámara fotográfica, que consiste básicamente en una caja estanca a la luz, a la que se le agregan una serie de componentes que hacen eficiente y posibilite el logro de una imagen. (Incorvaia 2008, p. 9).

Nace a partir de la conjunción de dos fenómenos descubiertos en la antigüedad. El primero fue la cámara oscura como precedente de la cámara fotográfica. El segundo es el descubrimiento en las sustancias químicas, y que ellas pueden reaccionar a la luz de

determinadas maneras. La palabra deriva de dos vocablos griegos, *phos* que significa luz y *grafis*, escribir.

Aristóteles, filósofo griego, en el 300 a. C, describió brevemente que si se realizaba un minúsculo orificio en una pared de una habitación que está en completa oscuridad, entrará un haz de luz y proyectará sobre la pared opuesta del agujero una imagen invertida de aquello que se observa en el exterior.

Recién la primera descripción detallada junto a la experimentación de la cámara oscura la realizará Da Vinci (1452-1519)

Un experimento que muestra cómo los objetos transmiten imágenes o simulacros que se intersecan dentro del ojo en el humor cristalino. Esto queda demostrado cuando por un pequeño orificio circular penetran en una habitación muy oscura imágenes de objetos muy iluminados. Si recibes esas imágenes en un papel blanco situado dentro de tal habitación y muy cerca de tal orificio, verás en el papel esos objetos con sus cabales formas y colores, aunque, por culpa de la intersección, a menor tamaño y cabeza abajo. Si dichas imágenes proceden de un lugar iluminado por el sol, parecerán como pintadas en el papel que habrá de ser sutilísimo visto al revés. El orificio se abrirá en una placa de hierro muy delgada. (...) así ocurre dentro de la pupila. (Da Vinci en Incorvaia, 2008, p. 9)

La mayoría de los artistas en la antigüedad y en el Renacimiento lo hacían mediante esta cámara oscura para poder retratar, de manera realista, el paisaje que se encontraban pintando. Es así como ellos lograban reproducir acertadamente las perspectivas y proporciones reales de este paisaje.

Esta cámara descrita por Da Vinci pasó por muchas modificaciones, juegos de espejos para la inversión la imagen, introducir un pequeño diafragma, e interponer en el orificio una serie de lentes para variar las distancias focales.

Todos estos experimentos, por así llamarlos, permitieron que en 1580 se construyeran unas cámaras oscuras portátiles, y es así como quedan sentadas las bases para las futuras cámaras fotográficas.

El otro fenómeno, que posibilitó el surgimiento de la fotografía, fue el descubrimiento de nuevos materiales fotosensibles, es decir que reaccionaban con la incidencia de la luz.

Un ejemplo muy común para entender este complejo proceso químico que se describe a continuación es que los seres humanos tienen material fotosensible. ¿Dónde? y ¿cómo?

Sencillamente en la piel, dado a que ella se oscurece a medida que se la expone en menor o mayor cantidad al sol. En la plasmación de imágenes en materiales fotosensibles simplemente se reemplaza la piel humana por sales de plata, que es el resultado de la mezcla de un ácido y un hidróxido.

Incorvaia (2008), investigadora fotográfica, documentalista y docente, explica que en el registro de la imagen hay tres tipos de sales que son susceptibles a la luz y que su combinación permite la formación de sales halógenas. Se obtienen de la mezcla de yodo y plata, dándole el nombre de yoduro de plata. El cloruro de plata compuesto por ácido clorhídrico y plata. Y el bromuro de plata que se obtiene de la conjunción del bromo y la plata. Dicha combinación permite que la resultante sea una única sal denominada haluro de plata, el material fotosensible está compuesto en grandes cantidades de estos haluros y la luz que incide sobre ellos genera un cambio químico. Varían de color y terminan por formar una imagen la cual se denominará más adelante como negativa. La imagen aún está latente, es decir que se puede ver. Una vez que se obtiene ese material recién expuesto se debe someterlo a dos procedimientos químicos más, ya que el material susceptible a la luz sigue actuando de manera indiscriminada, es por esto que se necesita detener este proceso mediante el ya nombrado anteriormente revelado y por el cual se puede obtener una imagen que, en donde incidió la luz va a haber zonas más oscuras, y donde la luz no alcanzó a actuar, aparecerán zonas claras por la poca o nula incidencia de dicha luz.

Una vez entendido estos dos fenómenos por separado se puede concluir que la unificación de ellos deviene en la cámara fotográfica como se conoce en la actualidad, basada meticulosamente en los principios de la cámara oscura, y la fijación de la imagen que entra por el objetivo para plasmarse en el soporte debidamente emulsionado que es sensible a la luz. Al cual posteriormente, luego de la captura de la imagen, se somete a procesos químicos que permite develar aquello que se ha fijado en el soporte fotosensible. Y como resultado final se obtiene la fotografía.

1.2 Cómo surge la fotografía

En 1826, Nicéphore Niépce (1765- 1833) obtiene lo que se denomina como la primera fotografía de la historia, Vista de la ventana fue la imagen que Niepce logra plasmar, como lo indica su nombre era la vista desde su ventana, la cual se encuentra borrosa ya que el tiempo de exposición fue de casi todo el día, de esta manera el sol recorrió casi toda la imagen con el pasar de las horas dejando una estela borrosa a su paso.

Él perfeccionó la cámara oscura, afinó el diafragma, y se planteó la fijación de la imagen de una manera eficaz para ser el primero que logró obtener una fotografía.

Niépce intentó fijar esa imagen de diferentes maneras sobre vidrio y estaño, y como emulsión utilizó el Betún de Judea, que es una sustancia obtenida del petróleo crudo; sin embargo, la mayor complicación de este material sensible fue su poca sensibilidad a la luz. De esta manera el preparado debía pasar largas horas en exposición al sol, ya que el sol cambia de posición con el transcurso de los minutos, se obtenían imágenes poco claras ya que la luz incidía en todas las perspectivas posibles sobre el objeto.

Louis-Jacques Daguerre (1787-1851) toma conocimiento del trabajo de Niépce con el cual crean en principio una sociedad para investigar y fijar las imágenes de la naturaleza.

Cuando Niépce fallece, su hijo decide se asocia con Daguerre y es así como él consigue más datos sobre los procesos. Él, con esta nueva información, consigue llevar a cabo un proceso de fijación aceptable al cual denominó Daguerrotipo.

Este nuevo invento era un positivo único e irreproducible, con una excelente definición debido a su alto contenido de mercurio plasmaba en una placa de cobre revestida de una lámina de plata.

Daguerre tuvo la intención de hacer famoso y popular su invento, pero no despertó ningún interés en la sociedad científica de la época; sin embargo, luego con influencia Aragó, perteneciente a la sociedad científica, obtuvo el impulso deseado.

La Academia de Ciencias realizó una gran exposición pública donde se explicaba paso a paso la obtención del daguerrotipo, el 19 de agosto de 1839.

Luego de esa famosa exposición el daguerrotipo se extendió inmediatamente, Daguerre vendió sus licencias a Londres, Alemania, Italia, Estados Unidos y otras urbes importantes que permitieron la masificación del invento.

Simultáneamente Daguerre y su daguerrotipo, William Henry Fox Talbot hacía innumerables experiencias en la creación fotográfica sobre papel.

Usaba un componente que se denominó tiosulfato como fijador de la imagen obtenida sobre el papel emulsionado, pero sólo se reducía apoyar objetos, en este caso hojas, sobre el papel, para impresionar su contorno. Más adelante mediante este método introdujo de manera eficaz la cámara oscura, pero carecían de buena definición así que se vio obligado a reducir su tamaño para lograr, medianamente, una calidad dentro de todo aceptable.

Decidió denominarlo Calotipo. Que etimológicamente significa bello, *kalos*, en griego.

Luego del descubrimiento, la explosión y la masificación del daguerrotipo y el Calotipo, surge el colodión húmedo hacia 1850. La placa se emulsionaba rápidamente, debía ser preparada unos minutos antes de la toma, y en el mismo lugar. En un lugar oscurecido donde se vertía el líquido que era una mezcla de colodión, nitrato de celulosa, de forma uniforme en la placa. Mientras perduraba húmeda se la introducía en una solución de nitrato de plata para hacerla sensible a la luz. Aún húmedo se lo colocaba en la cámara oscura y se procedía a la toma, ya que una vez que se hubiese secado, ésta perdía su sensibilidad.

Sin embargo, este proceso tenía amplias desventajas. La necesidad inmediata del revelado debía ser reemplazada y postergada. Entonces la demanda de placas secas se intensificó. El colodión sufrió varias modificaciones, introducirle una sustancia higroscópica era la principal idea, así se demoraba la necesidad de un revelado inmediato. Junto con la ventaja de deshacerse de la necesidad inminente del revelado de la placa, su consecuencia fue la pérdida de sensibilidad en ella, es decir que debían

someterla a más tiempo de exposición, algo que se venía reduciendo desde el daguerrotipo como explica Newhall (2001).

Diversas mejoras fueron posibilitando el alcance y la perfección de la fotografía. Désiré Blanquart-Enrad incursionó en la posibilidad de plasmar aquello que se veía en la placa en un papel sensibilizado, al ponerlo a la luz y en contacto con la placa la fotografía se impresionaba en el papel de un color sepia. Como todavía no existía la manera de fijar la fotografía, el papel seguía reaccionando a la luz y se iba perdiendo la imagen a medida del correr del tiempo. Quien prospera con ello es Alphonse-Louis Poitevin, en 1856, en el cual se mezclaba polvo de carbón, con gelatina y bicromato de potasio, de esta manera se obtenían imágenes permanentes.

La perfección de la gelatina en la emulsión llevó a otro plano la fotografía ya que la acción se sintetizaba y se hacía menos compleja, no se necesitaba un laboratorio al lado de lo iban a fotografiar y se estandarizaron los materiales. Aunque todavía residía un inconveniente en la placa seca y este era la utilización de placas de vidrio, que eran pesadas, frágiles y difíciles de transportar.

El celuloide fue introducido en 1869, tratado con ácido nítrico, ácido sulfúrico, agua y alcohol. Este nuevo descubrimiento fue perfeccionándose hasta que en 1888 se fabrica la primera película flexible para usar de negativo. Estas películas eran sensibles al color reproduciendo dichos colores en los valores correspondientes de gris, se las denominó pancromáticas.

Bauret (1992) explicó que a medida del cambio de los soportes, las cámaras fueron variando en tamaño y peso. En 1888, George Eastman lleva al mercado a una nueva cámara llamada Kodak. Gracias a ello se produce una ruptura dónde el alcance de la fotografía se extiende a los aficionados, la empresa Kodak se encargaba del revelado y la recarga de la película. Con películas cada vez más sensibles posibilitando la fotografía bajo cualquier circunstancia. Surge el nombre de instantánea y la fotografía analógica como se conoce actualmente.

1.3 La manipulación de la imagen

El retoque aparece casi al mismo tiempo del surgimiento de la fotografía. El daguerrotipo fue sutilmente retocado en los retratos de las personas apoderadas, se utilizaba oro para pintar las alhajas y algunos azules y rojos para darle color al rostro, sin embargo, no se lo manipulaba delicadamente ya que el soporte era frágil.

Newhall (2001, p.69) describe que uno de los retoques más significativos se produce en 1855 cuando Franz Hanfstangl, en una exposición, presenta el antes y el después de una fotografía retocada, no en su copia si no en su negativo, en el cual la imagen se borró con cianuro de potasio. Esta práctica no fue nada aceptada en el mundo de la fotografía de la época ya que ella era tomada como documento veraz de la realidad, no se admitía ningún tipo de distorsión del medio.

Uno de los elementos más importantes de la manipulación era que al intervenir directamente la imagen desde el negativo es que es irreversible, indistintamente que el resultado sea bueno, sino que cualquier error o alteración produce una pérdida irreparable de la imagen. Las personas que se dedicaban a realizar estos ajustes debían ser sumamente cuidadosas ya que las menores de las equivocaciones podían costar la imagen entera.

Su alta aceptación fue por parte de las personas retratadas, ya que tenían propósitos estéticos y cosméticos. Se reducían las arrugas, las marcas expresivas y los defectos del rostro suavizado los negativos. También se utilizaban diversos pigmentos para darle color a la imagen de manera mucho más significativa que en el daguerrotipo en la cual solo eran pequeños detalles. Para Nadar este fue el inicio para una nueva era en la fotografía. Posteriormente en cuestiones de manipulación de la imagen paso a intervenir la copia, para no dañar el original, se prosiguió con las mismas demandas de parte del público, que consistían en rostros suavizados, pinceladas de color y virados.

Las manipulaciones clásicas en cuestiones analógicas surgen a partir de la década de 1920 como necesidad de los movimientos artísticos que utilizaban la fotografía en la

época, que con el correr de los años fueron afianzándose y mejorando con la aparición del color. También surge como una necesidad de compensar el pobre rendimiento del material fotosensible, es decir desde el laboratorio se trataba de mejorar los contrastes, las exposiciones, entre otros.

Hacia 1906 las placas eran insensibles al verde y por lo tanto los paisajes que en la tierra estaba bien expuesta presentaban un cielo completamente sobreexpuesto: los expertos solían tomar un segundo negativo solo del cielo que positivaban por contacto sobre el mismo papel que el anterior (tapando la parte inferior). (Langford,1994, p. 139)

Durante los primeros años de la fotografía, cuenta Langford (1994, p.139) que estaba en auge la viñeta, indistintamente en blanco o en negro. Y también los marcos ovalados que tenían en cuenta previamente la viñeta a la hora de enmarcar el retrato requerido.

En los años posteriores, de la mano de la ampliadora, se podía interferir la cantidad de luz que incidía en el papel fotosensible, así rescatar zonas, contrarrestar las intensas de las altas luces y contrarrestar los negros empastados. Mejorar profundamente la fotografía en cuestiones referentes a la toma.

Otra técnica de la edición en laboratorio es el enmascarar, mediante papeles recortados con la forma deseada (algún objeto de la imagen) se tapan o descubren partes del papel fotosensible y de esa manera se consigue dejar pasar o no luz por ese objeto logrando intervenir por completo como se verá el objeto en la imagen final.

El montaje también forma parte de este apartado de retoque fotográfico, no hay datos de su real comienzo, pero se puede coincidir que su pleno auge fue de la mano de los surrealistas, inspirados por el collage, crearon imágenes que parecen pertenecer a nuestro más profundo imaginario, de la mano de las capas y máscaras ellos lograban montar las más disparatadas escenas. Una de las fotografías más mencionadas en cuestiones de fotomontaje antiguo es Grete Stern (ver figura 1. Cuerpo C) cuya serie se tituló Sueños, y eran una serie de alrededor 150 fotomontajes que se publicaron en la revista *Idilio*, dentro de la sección "El psicoanálisis la ayudará" una sección dedicado al significado de los sueños donde las lectoras mandaban cartas contando sus experiencias

nocturnas y Richard Rest, el seudónimo utilizado por el editor sociólogo respondía con sus posibles interpretaciones acompañado de una imagen que ilustraba dicho sueño.

El recorte, la superposición de diferentes imágenes, mediante capas y máscaras constituyen una manera nueva de crear una imagen en la época que era a partir de la cámara fotográfica, el resultado final no pertenecía a una verdad total, sino a una verdad parcial re juntada para crear una nueva realidad, es decir la fotografía final.

1.4 El lenguaje fotográfico

La fotografía no es ningún acto librado al azar, ingenuo, ni inocente. Es un acto en el cual se miden todos los parámetros conscientes o inconscientemente y en que tienen, los fotógrafos, una intencionalidad. Con el tiempo se aleja del concepto que la fotografía es solamente una representación de la verídica de la realidad.

Toda fotografía es un documento, de una situación, de un momento, de una realidad, o de una situación preparada.

La imagen es un lenguaje y tiene sus respectivos códigos ya que es un proceso de comunicación, cuando el espectador observa la obra, lee el mensaje y lo reestructura dándole nuevamente un sentido dependiendo siempre del contexto. El

Contexto está limitado al factor de cambio, cuando un contexto varía, el mensaje vira de la misma manera.

Las imágenes son significativas, cuando se la observa toda esa significativa cobra un sentido imaginable para el espectador. De esta manera “la imaginación es la capacidad de producir y descifrar imágenes, de codificar fenómenos en símbolos bidimensionales y descodificarlos posteriormente” (Vilém, 1990, p. 11)

Los ojos del espectador realizan un registro complejo. La reestructuración de la imagen en la mente, para su posterior análisis. Dicha reestructuración se ve condicionada por dos intenciones, la intención del autor en su imagen y la interpretación del observador. Es por

ello que se puede inferir que la imagen en sí misma es connotativa, es decir queda sujeta a la interpretación.

También hay que diferenciar que el lenguaje varía según la intencionalidad del fotógrafo, no es lo mismo que alguien que retrata mujeres para el ámbito de la moda, que un fotoperiodista.

En una imagen se pueden observar diferentes lecturas, que muchas veces superan a su autor, dándole significados que no fueron contemplados bajo ninguna circunstancia por el mismo. La fotografía tiene el poder de detener el tiempo, fija movimiento.

No hay casualidad, una fotografía es una reconstrucción de lo que el fotógrafo observa, no hay manera de escapar al encuadre y la composición de la imagen como representación de la realidad subjetiva del fotógrafo.

Para Barthes (1992), el mensaje lingüístico no se considera pertinente ya que refiere a una imagen publicitaria en la que hay presencia de texto y su única finalidad es identificar los elementos de la imagen publicitaria y ésta no es el área de competencia. El mensaje denotado es la objetividad de la imagen, es decir lo literal en su estado más puro.

Él describe la fotografía como el único medio de comunicación literal, como un elemento fuertemente denotativo ya que puede seleccionar el tema, el marco y el ángulo de lo que se quiere transmitir, pero no modificar el objeto que veo, técnicamente se puede modificar ese objeto mediante procesos, pero más adelante en este proyecto se explica y distingue el campo del retoque fotográfico al cual se dirige.

La fotografía es literal pero no objetiva ya que el fotógrafo interviene desde el encuadre, hasta el color o la cantidad de luz y pertenecen al área de la connotación.

El mensaje connotado son los simbolismos que se pueden apreciar en la imagen, que siempre tienen como primera medida un código cultural, es decir que para su contextualización se debe entender los conceptos básicos de la cultura en la cual ese mensaje es elaborado. Por ejemplo, si no se pertenece o conoce la cultura hindú y se observa una imagen de una vaca como centro de atención de personas, en condiciones

como si ella fuera un dios se interpreta como algo absurdo o sin sentido; sin embargo, en la India las vacas son sagradas, entonces con esa información podemos interpretar la obra en contexto de la cultura proveniente.

La retórica es el método comunicacional visual, es decir que se crea una imagen que comunica determinados conceptos, forma un lenguaje con el simple objetivo de potenciar este mensaje. Ello se plasma a través de diferentes figuras retóricas con el fin de hacer más efectiva la comunicación con el espectador.

La aplicación de la retórica a la imagen es la metáfora visual, una cualidad de un objeto determinado se encuentran en el lugar de otro muy diferente con el fin de destacarlo. La hipérbole, que es la magnificación de un objeto, o también de una persona, para intensificar el valor dado.

La antítesis pone una imagen contrapuesta a otra imagen con una significativa contraria. La metonimia suplanta una cosa por otra con el sentido de referirse al objeto omitido, por ejemplo, el violín de una orquesta se refiere a la persona que toca el violín. El símil es la semejanza entre dos objetos. Sinécdoque es donde se representa una parte de algo para referirse a un todo.

Se puede concluir que la fotografía atravesó una compleja tecnificación con el transcurso de los años pasando desde una simple cámara oscura, por el daguerrotipo, el Calotipo, el colodión húmedo, la placa seca, el negativo 35 milímetros blanco y negro y posteriormente el color.

Sin embargo los avances que se dieron en el transcurso de los años también fueron acompañados por la complejización del lenguaje y discurso fotográfico de la mano de los fotógrafos dispuestos a transmitir mensajes a través de las imágenes que crean.

La fotografía es el soporte donde el artista construye mediante los elementos del lenguaje un discurso que se denominara obra.

Capítulo 2: El arte en la imagen

El arte en todas sus formas conlleva la unión de elementos tangibles e intangibles. La forma, el objeto material, se entrelaza con la poesía del mensaje creando un vínculo de reciprocidad para ser en esencia una obra de arte.

La fotografía realiza su entrada en el arte de manera tardía. El cine, posterior a la fotografía, ya era considerado arte en si mismo mucho antes que la foto.

Este arte fue sentenciado por muchos años a ser un medio secundario sin ningún tipo de teorización, ya que se consideraba que el arte debía ser producido por la mano del hombre sin intervención de maquinaria, por lo cual la fotografía que se lograba con la captura mecánica de la imagen fue desconsiderada por mucho tiempo.

Este capítulo engloba la consolidación fotográfica artística y pretende un desglose de los elementos fotográficos que componen la imagen, como el estilo, el género y las herramientas estéticas que disponen los fotógrafos como elementos de creación y construcción de una imagen.

“En cuanto al hecho que pueda existir un mensaje significa que para el Barthes semiólogo de 1961, la imagen fotográfica tendría que entenderse como un mensaje sin código, de pura denotación” (Baqué, 2003, p.82)

Se construye la unidad de sentido a partir de signos dejando de lado a la práctica fotográfica como marca del referente.

Barthes (1964) habla sobre la oposición de un no-código natural y de un código cultural, donde la connotación cumple un rol sustancial en el imaginario de las personas.

El mismo autor releva lo que se conoce como 3 niveles de sentido en la imagen fotográfica. El primero de los niveles corresponde a la información, es decir el aspecto comunicacional. El segundo nivel atañe a lo simbólico, es decir el significado de la imagen, para llegar finalmente al tercer estadio que corresponde a la teórica, lo indecible, es decir aquello que juega como un extra, o suplemento de sentido y significación

2.1 La representación artística

Desde que existe la fotografía no ha dejado de comparársela con la pintura y de evaluarla en relación con ella. Los fotógrafos del siglo XIX quisieron que se los reconociera como artistas, a pesar de que esta reivindicación no siempre satisfacía a los críticos de la época, como por ejemplo Baudelaire, que insistía en que se trataba de un arte frío y mecánico, sin alma, que no podía transmitir emoción alguna. (Bauret, 1999, p. 86)

En sus comienzos, la fotografía, era tomada como un documento sobre la realidad que plasmaba. Era un sustento empírico en el cual se apoyaban muchos sucesos y eventos tomados como reales a partir de la imagen que se observaba. Sin embargo, no fue mucho el tiempo que pasó para que aparecieran nuevas aplicaciones para la fotografía alejándose de la entidad como documento.

El pictorialismo surge hacia 1891, donde se buscaba dotar a la fotografía de cualidades artísticas provenientes de la pintura, sus autores rayaban sus lentes, los empastaban con vaselina y buscaban mediante diferentes maneras asemejar su imagen a una pintura. Es por ello que no tuvo mucha aceptación ya que artistas aludían que buscaba imitar a la pintura. Lemagny afirma que “No hay ninguna vergüenza en que el arte se someta al predominio de otro arte” (1992, p.28).

De acuerdo con este autor la fotografía tiene la cualidad de poder mostrar sensibilidad, para alejarse completamente del documento real ya que nunca fue objetiva. Desde el mismo momento en el cual nace la fotografía, su creador anuncia que se descubrió un nuevo punto de vista. Es decir que la imagen que se logra como resultado es una porción subjetiva de la realidad.

Dentro de este movimiento se pueden observar dos aspectos primordiales según Lemagny (1992). El pictorialismo anecdótico imita de manera directa a la pintura, con una puesta en escena donde se reforzaban dos ilusiones, la ficción y la fotografía.

El pictorialismo de la forma, abandona completamente la fotografía nítida, cuyas diversas técnicas buscaban recrear pinceladas, hasta el mismo temblor de la mano del pintor.

Uno de los temas más controversiales de este movimiento fue el debate por la manipulación; sin embargo, ellos postulaban que la intervención que realizaban era simplemente para representar su visión de la naturaleza.

Camera Work fue la primera revista fotográfica publicada a principios de 1900 por el fotógrafo Alfred Stieglitz (1917), en una publicación de dicha revista, analiza que el pictorialismo lleva a cabo la creación de momentos subjetivos donde la fotografía tradicional capturaba realidad objetiva.

Lo que Stieglitz planteó fue el punto de mayor importancia para entender a la fotografía como arte, puede ser que la imagen obtenida por la cámara fotográfica sea objetiva, desde el punto de vista sobre como captura la imagen de algo real, dejando de lado en que simplemente es un punto de vista.

El surrealismo de la misma manera que el pictorialismo, dota al acto fotográfico de mayor creación artística.

Se puede decir que el surrealismo es el heredero del dadaísmo ya que ambos compartían planteos estéticos y muchos artistas como Duchamp o Man Ray.

Surgió a principio de 1920 fundado por André Bretón, posteriormente él publica su manifiesto en 1924. Principalmente nació como estilo literario, pero pronto se expandió por otras artes.

Influenciados por las ideas del inconsciente los surrealistas utilizaban el automatismo psíquico como método de creación, el artista trata de expresar cómo funciona el subconsciente humano, trabajando sobre lo onírico y los sueños, dejando de lado las preocupaciones estéticas y morales acerca del contenido de la obra. También hace hincapié en dirigir la vista hacia atrás, hacia la infancia ya que en esa época hay ausencia de normas y convenciones sociales, el niño comienza su día plagado de inquietudes donde todo está al alcance de sus manos y cualquier circunstancia se convierte en material y la imaginación no reconoce límites.

“Amada imaginación, lo que más amo de ti es que jamás perdonas” (Bretón, 1924)

En lo plástico el surrealismo se ejerció de dos formas distintas; Como automatismo gráfico en dibujos improvisados, colores y formas sin presentar voluntad alguna de significación racional o como automatismo imaginativo, donde la asociación libre de imágenes era el eje principal donde se reproducían las imágenes de los sueños.

Esto dio auge a dos ramas surrealistas, por un lado, el grupo basado en la improvisación y por otro lado la corriente verista que cultivaba la figuración para presentar imágenes que no respondían ninguna lógica, una secuencia que carecía de razón, con la capacidad de sorprender al espectador.

Man Ray, como incursión primeramente en el Dadaísmo para luego meterse de lleno en el Surrealismo, comenzó con sus rayogramas, técnica heredada de Talbot que en 1839 denomina como *Photogenic Drawings*, nada más y nada menos que objetos con volumen colocados sobre un papel fotosensible y por medio de la acción de la luz en el papel se imprimen las sombras de estos objetos. También con el Dadaísmo surge lo que actualmente se conoce como fotomontaje, es decir un derivado del *collage*.

En la fotografía surrealista da auge en el momento en que ella se despreocupa de las condiciones artísticas y de los planteamientos estéticos contemporáneos. La fotografía como entidad autónoma se convierte en un medio de expresión y transgresión para esa época.

El surrealismo toma el modelo fotográfico su operacionalidad y mediante a la articulación de las imágenes que se producen en el inconsciente lograban plasmarlo mediante una fotografía manipulada. Se entiende a la manipulación como una ruptura total con la realidad de esta manera liberando la imaginación, la manipulación y creatividad en niveles notables.

Se puede concluir que gracias a la aparición de este movimiento la fotografía finalmente termina de desprenderse como una representación de la realidad, tomando entidad plástica y estética propia en sí misma.

También esta vanguardia toma a la fotografía sin manipulación, apoyándose en lo surrealista del objeto fotografiado. Por ejemplo una fotografía de Dalí ayudado por Philippe Halsman, la cual conforma una calavera basada siete cuerpos femeninos desnudos a la cual llamo "In voluptas Mors". (Ver figura 2 en Cuerpo C)

El arte en la fotografía subyace entre la conjugación de dos esferas. Por un lado, el objeto plástico tangible, como medio y por otra parte la espiritualidad en la que el autor busca capturar cuestiones intangibles ligadas al mundo sensorial y sentimental, es decir la poesía.

La fotografía es una técnica, pero también un arte en sí, así como también la pintura, el grabado, la escultura son técnicas y artes en sí mismas. El fotógrafo registra, y su arte reside en su manera de ver y la plasmación de la realidad, algunas veces, no deviene de la inmediatez de acuerdo con Lemagny (1992).

Foncuberta (2003) entiende que el artista, en este caso, intenta reproducir la naturaleza, por ejemplo, que la fotografía es una herramienta al servicio del fotógrafo y el nivel de perfección va a estar determinado por su técnica, su conocimiento e instrucción. Se puede tomar a modo de ejemplo el hipotético caso de pedir a veinticinco personas con cámaras fotográficas que fotografien la misma cuadro, del mismo lado, entre ellos se encuentran tanto fotógrafos profesionales como *amateurs*. El resultado se va a obtener veinticinco fotos total y completamente diferentes. Sin embargo, se puede diferenciar a los profesionales de los aficionados ya que el saber y la técnica dotan al autor de una individualidad como toda obra de arte.

El conocimiento forma parte de la construcción y constitución de cualquier obra, no solo refiriéndose al contenido académico estricto, si no también como cualquier artista puede conocer el material con el que trabaja, nada queda librado al azar.

El artista, en contraposición a la instantaneidad fotográfica de la actualidad, construye imágenes lentamente, la foto es el soporte donde el autor expresa su poesía.

2.2 Estilo fotográfico

Según Panofky (1955) en una obra de arte la forma no debe separarse del contenido; de esta manera la distribución de colores, las líneas, luces y sombras, volúmenes y planos pueden estar correctos desde la visibilidad de la imagen siempre y cuando ésta sea comprendida como consecuencia de una significación.

Un estilo es la representación característica de muchas cosas, de una persona, de una época, un autor, entre otros. Su duración es incalculable, puede durar una década hasta incluso siglos.

Lemagny (1992) indica que el estilo puede ser imitado y transmitido, incluso copiado, pero sólo nace una vez.

Se cree que toda representación tiene un estilo y la fotografía no es la excepción. Algunas veces más notoria que otras se puede identificar al autor, corriente artística o escuela que pertenecen, estrechamente vinculado a la reconstrucción de la identidad del artista a través de la imagen.

Para Sontag (1973) el estilo fotográfico es secundario dentro de la fotografía ya que su entidad principal debería ser lo fotografiado.

Sin embargo, en contraposición se puede decir que la particularidad del estilo fotográfico depende de la técnica que el artista utilice, también es por ello que se puede reconocer fácilmente a un autor en particular. Según Soulages (1998) el estilo comprende una necesidad fundamental para al artista, porque si no estuviese no habría obra artística. Pero también advierte el riesgo que conlleva la búsqueda de estilo fotográfico ya que cuando se afina la búsqueda hay peligro de no reconocimiento de él mismo.

En la fotografía los estilos más notorios, también, son aquellos que devienen de una técnicas concretas, como la fotografía estenopeica, el *light painting* (pincel de luz), o *street photography* (fotografías tomadas en las calles) cuyas tecnicidades pueden encontrarse en cualquier tipo de genero, son tecnicas independientes al servicio de quien las utilice.

2.2.1 Géneros fotográficos

Esta influencia histórica de la pintura en la fotografía se traduce en primer lugar en el hecho de que este nuevo arte visual hereda, en el siglo XIX, la separación tradicional de géneros: retrato, paisaje, desnudo y naturaleza muerta. Durante muchos siglos, la práctica de la pintura se llevó a cabo en función de esa clasificación temática. (Bauret 1999, pp. 86-87)

Con el surgimiento de los primeros movimientos fotográficos la fotografía logra desprenderse de la reproducción exacta de la realidad y junto con los Pictorialistas ella emprende el camino como obra de arte y, de esta manera, busca convertirse en un medio expresivo sujeto a la impronta de cada artista y también a las prestaciones técnicas de la época.

Se encuentra en discusión en la actualidad la existencia de los géneros fotográficos, y una de las teorías es que ellos solamente fueron heredados de la historia del arte sobre la catalogación en ciertos parámetros, solamente para su agrupación con obras de características similares. La crítica sobre la esteticidad también tiende a asociarse con la clasificación genérica, con la creencia de que ello facilita su decodificación.

Actualmente lo que se conocía por géneros establecidos en la fotografía, como el retrato, la naturaleza muerta (provenientes de la pintura), el documentalismo o el fotoperiodismo se ha diversificado y transformado en función de los avances tecnológicos y las formaciones del artista, con la aparición por ejemplo de las artes combinadas, todos estos factores influyen en el desplazamiento de muchos géneros, con la aparición de sub géneros o de límites más móviles entre estilos fotográficos.

Los géneros fotográficos son amplios y versátiles, donde las separaciones entre ellos es un degradé de grises en el cual se mimetizan y conviven. La categorización de cada uno de ellos facilita el entendimiento de la carga simbólica de la imagen que se observa, así como en la comunicación lingüística se necesita de un contexto, la fotografía como lenguaje funciona de la misma manera, es por ello que la delimitación de géneros y sub géneros es imprescindible.

El género en sí mismo puede ser entendido como “[...] un tipo de imágenes que poseen cualidades comunes y una categoría mental según la cual se regula la percepción de las imágenes.” (Picaudé, 2004, p.23).

Alonzo (2007) divide la fotografía en dos grandes grupos. Por un lado, está el entorno, en otras palabras, el paisaje, el cual se subdivide en urbanismo y naturaleza. El otro gran grupo es el de los entes particulares, en el cual se encuentran los objetos, comprendido por la arquitectura, el bodegón y la moda. La vegetación, la fauna que engloba tanto el retrato como el safari. El subgrupo del ser humano es el más amplio y subdividido de todos, se puede distinguir el retrato individual o el grupal y que ambos pueden a su vez categorizarse por ejemplo si es el caso de un desnudo. Y por último dentro de la categoría ser humano se encuentran la cultura y espectáculos, deporte, guerra, política, sociedad y sucesos.

Alonzo realiza unas aclaraciones pertinentes sobre la categorización de los géneros, en la cual la moda entra en el grupo de los objetos ya que el vestuario es el protagonista principal de la imagen, es decir que la importancia subyace en la indumentaria y no en sujeto, ya que si se estuviese hablando de este último entraría en la categoría de retrato. La vegetación involucra a la individualización de las plantas, ya que si fuese un todo sería un paisaje.

Una vez entendidas las aplicaciones temáticas de la fotografía cabe explicar particularidades de cuestiones genéricas de algunos grupos.

El fotoperiodismo o la fotografía de prensa moderna tiene como inicio en la década de 1920, en Alemania, donde comenzaron a ilustrar los periódicos con imágenes y de esta manera comienza el desarrollo de uno de los géneros más explotados desde entonces. La fotografía como documento social es de suma importancia, registra acontecimientos verídicos con pertinencia social con el fin de hacerse públicos y ser difundido en diferentes medios de comunicación escritos o audiovisuales. Su premisa es la búsqueda

constante de la objetividad, sin emitir juicios de valor donde el fotógrafo sólo registra un hecho. El valor atribuido a esta disciplina deviene del valor informativo para la sociedad. Los requerimientos a los fotorreporteros son la poca o nula manipulación de la imagen, encuadres tradicionales, utilización de luz artificial en casos extremos únicamente. La finalidad de dichas restricciones o reglas son para no condicionar de ningún modo la percepción de la veracidad del hecho. Sin embargo, como se explicó anteriormente, ninguna fotografía está exenta de subjetividad, ya que siempre está captando un punto de vista.

Uno de los mayores exponentes fue el fotógrafo Robert Capa, pseudónimo elegido por Endre Ernő Friedmann, nacido en Hungría el 22 de octubre de 1913, fotógrafo corresponsal de guerra.

A los dieciocho años abandonaba su país, que se encontraba bajo un gobierno fascista y viaja a París; el fotógrafo David Seymour le consigue trabajo como reportero gráfico y cubre las movilizaciones del Frente Popular para la revista del momento *Regares*, entre 1932 y 1936 ya establecido definitivamente en Francia conoce a la fotógrafa Gerda Taro y se involucra sentimentalmente, ella fue la primera fotoperiodista mujer en cubrir un frente de guerra y la primera en fallecer llevándolo a cabo. Juntos comienzan a fotografiar bajo el seudónimo de Capa, por lo cual creó duda en torno a muchas de sus imágenes porque no se sabe quién fue realmente el que la capturó, constituyéndose ambos en una sola persona, una sola mirada una sola fotografía.

Cuando estalla la Guerra Civil en España en 1936 ambos se trasladan para cubrir los acontecimientos de la Resistencia española en la lucha antifascista. Él estuvo presente desde los principales frentes de combate en Madrid hasta la retirada en Cataluña.

Su fotografía más reconocida de este acontecimiento es la muerte de un miliciano (ver figura 3 en Cuerpo C), que conlleva una controversia histórica ya que han tratado de calificarla como una imagen preparada; sin embargo, estos dichos son falsos ya que

según las investigaciones la reacción del cuerpo en un impacto de bala se comprobó cómo auténtica.

Durante la Segunda Guerra Mundial cubre los principales escenarios, recorriendo Italia, Londres y el Norte de África, logra cubrir el desembarco de Normandía donde fotografía a los soldados descendiendo en playa a la cual se denominó como Omaha en la operación. También relevó fotográficamente la liberación de París.

En la posguerra se autodenomino un fotógrafo de guerra en paro, debido a la inexistencia de nuevos conflictos, donde junto a Henri Cartier Bresson, David Seymour y Rodger Vandiver crean la agencia de fotografía Magnum, una cooperativa fotográfica.

Él también se dedicó a fotografiar al mundo intelectual y pictórico, como a Picasso, Hemingway y Matisse. Ilustró en 1947 el *Russian Journal* viajando por Polonia, Hungría, Checoslovaquia.

En 1954 el fotógrafo de *Life* que cubría la guerra en Indochina tiene que regresar a EE.UU y el editor de la revista lo convence para que lo reemplazara. Un 25 de mayo en una expedición del ejército francés por una zona de bosque pisa una mina antipersonal y muere. La cámara que sostenía en sus manos vuela por los aires y se puede rescatar su último negativo.

La fotografía humanista se adentra en una cuestión filosófica, su único interés es captar la esencia del ser humano, buscaba reflejar problemáticas sociales, relacionada ampliamente con el fotoperiodismo, como una rama de la fotografía documental su auge fue entre los años 1930 y 1960.

Diane Arbus (1923-1971) fue otra de las fotógrafas más destacadas de este género, dedicándose primeramente a la fotografía de moda para las revistas *Vogue* y *Harper's Bazaar* en la década del cuarenta. Hacia los años setenta Arbus comienza a forjarse como fotógrafa humanista recorriendo los barrios más carenciados de Nueva York para fotografiar personas marginadas y desplazadas por particularidades físicas y/o psíquicas. Enfermos mentales, nudistas, enanos, y otros personajes fueron parte de su trabajo (ver

figura 4 en Cuerpo C). En sus retratos se aprecia al sujeto mirando a cámara en el centro de la imagen provocando una ruptura en términos compositivos. Ella buscaba una nueva mirada, no existe la captura de un acontecimiento fugaz, sino que sus retratados son conscientes que capturan su imagen.

En 1971 Arbus sumida en una depresión que databa de varios años decide terminar con su vida. La autora Sontang (1976) analiza de la siguiente manera la vinculación del suicidio con su obra. “El suicidio parece garantizar que la obra es sincera, no *voyeurista*, que es compasiva, no diferente. El suicidio también parece volver más devastadoras las fotografías, como si demostrara que para ella habían sido peligrosas”. (1976, p.63)

La fotografía científica es uno de los géneros que acompaña la fotografía desde su inicio. Como se lo explica en el capítulo uno, Talbot de la mano del Calotipo impresionaba el contorno de hojas de sus expediciones arqueológicas.

Este género con las posibilidades tecnológicas es uno de los que más ha avanzado, donde la NASA consiguió imágenes de la superficie lunar, de la galaxia y de diferentes planetas. La fotografía satelital permitió el muestreo de información acerca de geología, climatología y muchas otras ciencias.

La fotografía publicitaria empieza a tomar visibilidad en la década de 1920, comienza a reemplazar a las ilustraciones de los catálogos. Alrededor de cuatro décadas después domina el rubro. Se planea una estrategia, de cómo se comunicará el producto para tener repercusión en materia ventas, el realismo prácticamente es nulo ya que la imagen se embellece o mejora para hacer más atractivo el producto.

El retrato desde los inicios de la fotografía fue concebido como manera de inmortalizar a una persona. Este género posee varios subgéneros que varían en temática y técnica.

El retrato ambientado es aquel que enriquece a la fotografía en base a un entorno, junto a complementos decorativos, que tengan que ver con el sujeto fotografiado. Por ejemplo, el fotógrafo Arnold Newman (1918-2006) incluía objetos de carácter simbólico para los

retratados construyendo una imagen armónica en el entorno que acompaña al sujeto y al relato que hace al sujeto. (Ver figura 5 en Cuerpo C)

El autorretrato es aquel donde el autor y el sujeto son la misma persona, tal y como lo indica la palabra. Desde casi el principio de la fotografía los autores tuvieron la inquietud de plantearse como sus propios sujetos fotografiables.

De la misma manera que Velázquez se auto retrata en su famoso cuadro Las Meninas, Frida Kalho que protagoniza todas sus pinturas y sin olvidar a Van Gogh también famoso por retratarse a sí mismo, incluso en la actualidad las redes sociales están inundados de estos como reflejo de la inquietud humana de retratarse bajo sus propios parámetros y estándares. Desde el principio de la fotografía existe este género, donde los primeros autorretratos fueron en Daguerrotipos.

Cindy Sherman es uno de los grandes exponentes de este género, nacida en Estados Unidos en 1954, con una característica muy especial, le gustaba disfrazarse, de cualquier tipo de personaje, inclusive de anciana. Estudio licenciatura en arte en *State University College* en Nueva York, donde después de intentar con la pintura, toma a la fotografía como su más preciada herramienta. Frente a la cámara ella encarna diferentes personajes, desde criminales hasta gente cotidiana realizando acciones rutinarias en la ciudad. Ella profundiza en sus fotografías sobre la cultura americana y el rol de la mujer. Su trabajo más reconocido es *Fotogramas Sin Título* (ver figura 6 en cuerpo C), donde ella trabaja con una narrativa característica del cine de 1950 y su actriz principal es ella, caracterizándose así misma mediante disfraces y maquillaje, realiza escenificaciones características de una performance que deja plasmada a través de la fotografía.

El desnudo es un género heredado de la pintura, dotado de artisticidad única dentro de la fotografía responde aun a los cánones establecidos por el pictorialismo. Se experimenta con el cuerpo humano, las formas, luces y sombras. Con una fuerte carga conceptual y erótica el desnudo construye un sinfín de posibilidades en el campo visual.

Eduard Weston es un ejemplo muy particular del género, experimento con las formas del cuerpo. Nacido en 1886 en Illinois, cuyo comienzo fue por el pictorialismo, poco tiempo después fue encontrando su estilo, cofundador del grupo *F.64*, ellos promovían a la fotografía como algo puro sin la menor intervención, el nombre del grupo deviene de la elección de un número de diafragma más cerrado posible, por el cual se obtiene la máxima nitidez posible.

Weston utilizaba una cámara de formato medio 18 x 24, de la misma manera que experimento con el desnudo, utilizo objetos naturales como frutas, verduras incluso caracoles para encontrar esas mismas formas en objetos inanimados dotándolos de emociones. (Ver figura 7 en cuerpo C)

La fotografía de moda en principio surge como un género dedicado a ilustrar ropa y artículos de moda, relacionándolo con la fotografía publicitaria, sin embargo, con el tiempo el género fue desarrollando su estética para desprenderse de lo publicitario y vincularse con lo artístico, aunque la finalidad siempre sea lucir la ropa.

Actualmente estos accesorios son incorporados a escenificaciones que recorren historias, lugares exóticos hasta mundos oníricos.

Helmut Newton fue uno de los fotógrafos de moda más reconocidos del siglo XX, llevo el género al límite, transgrediendo todos los estándares, en su fotografía se encuentran todo tipo de temas tabú, desde situaciones de sadomasoquismo, *voyerismo*, homosexualidad, glamour, sexualidad y sensualidad.

Helmut Neustädter nace en Berlín en 1920, de origen judío en 1938 se ve obligado a emigrar a Singapur donde consigue su primer trabajo como fotógrafo en *Straits Times*, uno de los más importantes. Sin embargo, su estilo no fue de agrado de los editores por lo cual fue despedido.

De Singapur emigra a Australia donde es enlistado hacia el final la II Guerra Mundial, una vez concluido ese periodo cambia su apellido por Newton y abre su propio estudio

fotográfico en la ciudad de Melbourne donde conoce a la que se convertiría en su mujer, Jane Browne.

Newton decide trasladarse a Londres para perfeccionarse en el campo de la moda, y posteriormente se instala en París para trabajar para las más famosas revistas del área como *Elle* y *Vogue*.

Sus imágenes prevalecen hasta la actualidad como un icono de la moda, símbolo de lujo y sexualidad establece su estilo firmemente y así el espectador reconoce cualquier foto de él. (Ver figura 8 en cuerpo C)

La existencia de la fotografía de música no es inusual, remontándose a la necesidad de immortalizar el oficio como cualquier otro. Los artistas buscaron capturar en imágenes a los músicos desde que tuvieron los medios y herramientas para hacerlo. Una vez que la tecnología permitió llegar a retratar, gracias a los avances del daguerrotipo, empezó el camino natural de la diversificación fotográfica.

De acuerdo a la mayoría de las historias relacionadas al tema, la primera foto musical de la que se conoce fue tomada en octubre de 1839, y de hecho existe un daguerrotipo de uno de los músicos más importantes del momento, el violinista y virtuoso italiano Nicolo Paganini, quien murió en 1840, pero no se sabe con certeza si fue el primero, aunque si el más reconocido.

La fotografía de música surgió de la mano con el Rock & Roll. Entre las décadas de los 50's y 60's, el interés por immortalizar los recuerdos aumentaba con cada banda que iba posicionándose en la movida musical. Posters, imágenes y revistas eran tan importantes como comprar los discos. Con vista a esos días, algunos de los fotógrafos musicales más respetados eran: Gered Mankowitz (Rolling Stones, Jimmy Hendrix), Robert Altman (Revista Rolling Stones) y Ethan Russel (Jim Morrison, John Lennon) entre muchos otros. Las fotos en esos días estaban realizadas en blanco y negro en su mayoría, pero aun con ello, estos fotógrafos pavimentaron el camino para lo que se convertiría en una popular y lucrativa carrera en las próximas décadas.

Más tarde, la llegada de las *hair bands*, *glam rock*, entre otros, trajeron consigo un nuevo nivel a la fotografía de música. Había muchas bandas, muchos cantantes, por lo que la cantidad de fotógrafos también fue en aumento.

Todos estos artistas necesitaban entonces fotografías de promoción ya que aspiraban firmar con una disquera, por lo que fotógrafos como por ejemplo Mick Rock, llegó al estrellato por encontrarse en el lugar y momento adecuado.

En la actualidad, la fotografía de música es un poco diferente. En vez de trabajar para recitales o una revista, muchos fotógrafos trabajan de forma freelance, permitiéndoles colaborar con bandas indie y expandir sus horizontes en vez de especializarse en un género o estilo en particular tanto para conciertos como para las revistas que representan.

Durante la era del film, los fotógrafos se inclinaron por el uso de negativos a color y cámaras de formato medio, especialmente de Hasselblad. En la actualidad, se emplean cámaras digitales SLR ya que es mucho más conveniente emplear el soporte digital porque permite una rápida detección de errores de luz y permite acercamientos creativos que pueden ser visualizados inmediatamente. A pesar de la disminución del uso del film, algunos fotógrafos de recitales aun continúan disparando con film por cuestiones de acabado y estética, y otros por razones de que el film capta más información que la tecnología digital y tiene menos margen de error en cuanto a su exposición. Ciertamente, en la actualidad el formato más empleado en la fotografía de recitales es el Raw, que permite más control sobre la imagen que un JPEG, y varía su nombre dependiendo de la empresa creadora de la cámara.

Se puede admitir la discusión sobre si la de Abbey Road está entre las portadas más famosas de la historia de la música pero lo que queda fuera de toda duda y posible apelación es que con apenas un puñado de pasos, los Beatles convirtieron ese paso de peatones en el más icónico de la cultura popular del siglo XX.

El álbum que John, Paul, George y Ringo estaban grabando en 1969 en los estudios de

la calle londinense Abbey Road iba a llamarse inicialmente 'Everest'. Incluso había programado un viaje al Himalaya para una sesión de fotos acorde, pero esta idea finalmente fue desechada por otra bastante más sencilla y menos costosa.

Así las cosas, el 8 de agosto de 1969, hace ahora 46 años, los cuatro músicos se acercaron al estudio (que pasaría a llamarse Abbey Road en 1970, tras el éxito del disco en cuestión) para continuar con sus trabajos, pero sin pensar en fotografía alguna. De hecho, Paul McCartney acudió con sandalias y caminando desde su cercano domicilio.

De manera casi improvisada montaron una sesión fotográfica, en la que únicamente se tomaron seis instantáneas, con los cuatro miembros de los Beatles cruzando el paso de peatones que ahora es uno de los lugares de peregrinación obligada para cualquier melómano que se precie, más allá de su nivel de fanatismo.

La fotografía de recitales no es sencilla, ya que hay poco control acerca de la iluminación y movimientos de los sujetos. El modo de exposición suele ser manual ya que así puede haber un mayor control por parte del fotógrafo para controlar la situación.

La velocidad y la apertura del diafragma también son parte fundamental. Por lo general se emplean objetivos luminosos para poder congelar la imagen en situaciones de luz que varían, y escogiendo diafragmas más abiertos se puede lograr un mayor control de la profundidad de campo. Suelen emplearse angulares, normales y teles cortos. En cuanto a las velocidades de obturación, no se debe bajar de 1/250 – 1/125 ya que con el movimiento de los artistas y las situaciones de luz es difícil congelar el movimiento, a menos que se busque un efecto más artístico. En todo caso, aunque casi no se permite, lo mejor es emplear un trípode.

El ISO, ASA o sensibilidad depende de la cámara, habiendo unas que no responden nada bien más allá de 800 ISO y otras que responden muy bien a sensibilidades más altas que luego son tratadas en programas de postproducción, aminorando los efectos de grano o ruido.

Generalmente el balance de blancos varía dependiendo de la situación de luz que se

encuentra en el evento, por lo que lo más conveniente es dejar la opción de AUTO, ya que es un valor que, al ser tomada en formato RAW la imagen, puede corregirse de forma posterior sin afectar los resultados de la imagen.

Otros aspectos importantes son el modo de disparo y el foco, resultando el autofocus la forma más conveniente de realizar las fotografías, específicamente el autofocus continuo, para seguir al artista con medio botón de foco apretado y hacer la toma en el momento que se considere oportuno. También el modo de disparo que se suele emplear es el de ráfaga, ya que permite tener muchas más opciones nítidas, para que posteriormente se realice el proceso de edición.

En el mundo de los recitales existe una especie de regla donde los fotógrafos, ya sean de prensa o artísticos tienen acceso al área de prensa para fotografiar durante las tres primeras canciones, ya que en los inicios de la fotografía de

recitales, los fotógrafos empleaban flash directo, no todos sabían manejar bien las cámaras y mucho menos cambiar el film, por lo que solo tenían capacidad para 36 tomas, por lo que se volvió conveniente que solo fotografiasen durante las tres primeras canciones, donde también los artistas tienen su mejor apariencia y las tomas quedan mejor.

Anton Corbijn. es un fotógrafo y director de videos musicales, entre ellos "Personal Jesus" de Depeche Mode (1989), "One" de U2 y "Heart-Shaped Box" de Nirvana (1993). Corbijn comenzó su carrera como fotógrafo durante un concierto en 1972. En 1979 se mudó a Londres, donde empezó a trabajar con bandas de rock como Joy Division y Public Image Ltd. Durante este período Corbijn también inició su trabajo como fotógrafo para prestigiosas revistas como Vogue y Rolling Stone. (ver figura 9 en cuerpo C)

Después de convertirse en un importante fotógrafo, Corbijn también decidió hacer videos musicales.

También desde 1993 es el encargado de diseñar las escenografías que la banda inglesa Depeche Mode ocupa en sus giras mundiales. Corbijn dirigió la película Control sobre la

vida del cantante de Joy Division Ian Curtis en 2006. La película está basada en el libro de Deborah Curtis *Touching From A Distance* sobre su difunto esposo.

Corbijn tiende a dejar a un lado la fotografía glamour tradicional, dándole a su trabajo un toque más natural, frecuentemente en blanco y negro. La gente a la que fotografía da la impresión de estar calmada y lejos de la vida cotidiana. Sus fotografías muestran emociones naturales. Su patentado e influyente estilo de imágenes en blanco y negro ha sido imitado o copiado a tal punto en que se ha convertido en un cliché del rock y una parte vital del lenguaje visual en los años 1990.

En 2005, Palm Pictures lanzó una colección en DVD del trabajo de Corbijn como director de videos musicales. Además de un cuadernillo de 56 páginas, el DVD también incluye escenas cortadas, cortos y documentales comentados en los videos por los artistas.

Pennie Smith.

Ella nació en 1949 en Londres y estudio en la escuela de arte Twickenham donde estudio diseño grafico y bellas artes. Es una fotógrafa de numerosos grupos y solistas del punk y el rock. Se especializa en fotografías en blanco y negro. Fue la encargada de capturar la foto mas icónica de la banda *The Clash* en el Palladium, Nueva York, en 1979 que luego se convertiría en la portada del álbum *London Calling*, sin embargo ella no estaría de acuerdo con que la imagen cumpliera los requisitos técnicos para esta en una portada por lo cual Joe Strummer y el diseñador gráfico Ray Lowry debieron convencerla.

Fue parte de la producción de la revista *Friends magazine* de 1969 a 1972, para posteriormente trabajar *NME New Musical Express* hasta principios de 1980. Entre sus fotografiados se encuentran: *Led Zeppelin, The Who, Iggy Pop, The Rolling Stones, The Clash, Siuxsie Sioux, Morrissey, U2, Primal Scream, Radiohead, Blur, Oasis, The Strokes*, entre otros.

Actualmente ella trabaja en una estación de trenes en desuso donde la convirtió en su estudio. En 2009 sus imágenes fueron incluidas en *Who shot Rock & Roll* exhibición de fotografía de rock en el museo de Brooklyn.

Sin bien los géneros fotográficos tienen, en su mayoría, parámetros diferenciales, también depende de la percepción unipersonal, ligado al contexto sociocultural en el que se encuentre la persona, tanto fotógrafo como receptor.

“Una fotografía que en un momento y lugar determinado fue realizada para comunicar o informar sobre problemas o fenómenos sociales puede, al paso del tiempo, cambiar su significado o lectura en otro momento o contexto social” (Villaseñor García, 2012, p. 24)

2.3 Herramientas estéticas en la fotografía

Durante el siglo XX la fotografía ha sido un constante objeto de estudio y reflexión, si bien la teorización de este suceso ha sido bastante ambigua con el correr de los años ya que la producción de imágenes está ligada a diferentes ámbitos, como por ejemplo la práctica científica como documentación, la periodística como ilustración y luego la imaginaria, es decir de autor. La fotografía como mecanismo creador de imágenes es dejada de lado para empezar a teorizar sobre los aspectos fotográficos es decir los elementos que constituyen a lo fotográfico en cuestiones estéticas como objeto de arte.

Este proyecto de graduación acentuará sobre las obras de arte fotográficas en las cuales el artista construye sus imágenes de manera premeditada en completa contraposición a la instantaneidad y espontaneidad fotográfica.

Una obra de arte está compuesta por muchos aspectos que la construyen tal y como es. Según Soulanges (2010) son tres componentes analizables que hacen a la estética como un todo. Primeramente, se encuentra el enfoque sensible, el hombre recibe sensación y por consecuencia dota de significado cuando se encuentra en presencia de una obra. Sin embargo, dentro de este enfoque se pueden reconocer otros aspectos como una combinación creadora, por la cual a partir de una obra se crea otra. El lado poético es la esencia pura de la creación, el artista se comunica a través de la imagen, el imaginario y la metáfora, es así como se constituye el mensaje listo para ser comunicado.

El enfoque teórico tiene una relación implícita con el arte conceptual, donde subyace la importancia en el sustento empírico, y la obra como sujeto de estudio.

El aspecto estético lleva contigüidad con el teórico y sensible, ya que la estética está dotada de sensibilidad y existencialidad con respecto al objeto para luego realizar una introspección crítica y conceptual. De esta manera la estética fusiona todos los aspectos sensibles, poéticos, teóricos y conceptuales.

2.3.1 Percepción

En la actualidad la percepción de una obra fotográfica está arraigada a un cúmulo de fenómenos modernos, al vivir en una iconosfera el receptor puede observar la obra para luego ser olvidada, dado a que se vive rodeado de estímulos visuales constantemente, es por ello que el artista debe buscar mediante recursos visuales preñar en la mente del espectador para que no solo vea su obra si no que llegue a adentrarse en ella.

La percepción visual es la interpretación de estímulos exteriores teniendo en cuenta la incidencia de la luz que el ojo humano percibe y que el cerebro recibe. Esta información que llega al cerebro es abstracta, por consiguiente, cobra sentido una vez que el cerebro procedió a la decodificación de la información.

Las leyes de la Gestalt surgen a principio del siglo XX y señalan que los estímulos se organizan como unidades o formas. Esta configuración visual tiende a organizar el material percibido por color, proximidad y forma.

Ley de proximidad, es cuando se tiende a percibir como un conjunto o como el mismo objeto a componentes que se encuentran cercanos, y cuanto mayor es la proximidad, más es la agrupación como un todo.

La ley de semejanza tiende a agrupar las piezas pertenecientes a la misma clase. Aquellos cuya semejanza persiste en el tamaño, forma y color se perciben como relacionados y/o agrupados.

La ley de continuidad establece que ante una imagen cuyos elementos están orientados en una misma dirección tienden a organizarse.

Las imágenes que son simétricas la mente las percibe como iguales, es por ello que la ley de simetría establece que se observa como un solo elemento dos partes que se encuentren en una posición simétrica. De esta manera, aunque el cuerpo humano no es igual que la otra mitad y el cerebro lo percibe como un todo.

En la ley de cierre cuando una imagen no se observa por completo se tiende a completarlo. El observador reconstruye aquello que no ve ya que las formas cerradas visualmente son más estables.

La ley de contraste se aplica cuando un objeto se distingue por su forma, color, tamaño, entre otras, dotándolo de singularidad.

La ley de figura/fondo establece que en todo objeto visual que es observado se tiende a separarla del fondo para que pueda interpretarla.

En la ley de dirección cuando en una imagen hay elementos que tienen dirección determinada es cuando la atención debe seguir ese camino.

La ley de pregnancia constituye una imagen percibida con rapidez que capta la atención de manera automática. Este método es muy común en las imágenes publicitarias donde la búsqueda de la pregnancia es elemental.

Cuando no se percibe de manera correcta o adecuada el cerebro construye una imagen que no es cierta, es decir que su interpretación es incorrecta. Las ilusiones ópticas son un claro ejemplo de ello.

2.3.2 Composición

Organizar las formas en un espacio visual para dotar de sentido de unidad, con la finalidad de un resultado armónico, estético y equilibrado es la finalidad de la composición en la fotografía.

El encuadre limita aquello que el ojo humano observa casi sin límites. En el proceso se elige qué elementos se desean incluir en la imagen y cuáles quedarán afuera.

La angulación del encuadre tiene relación con la búsqueda del ángulo adecuado para la fotografía que se quiere tomar.

La toma a nivel es aquella en la cual el medio del objeto está ubicado en el centro de la imagen. Se lo relaciona con una finalidad más objetiva a la hora de realizar una imagen.

La imagen es picada cuando la imagen se toma desde arriba del objeto. Como resultado se aprecia al sujeto disminuido en su tamaño por acción de la perspectiva. Si se utiliza sobre personas, la decisión de la utilización de este recurso puede connotar humillación, bajeza, entre otros. Por el contrario, la toma contra picada es la inversa, es decir que el punto de toma es por debajo del objeto hacia arriba, y la perspectiva produce que el objeto se agrande, se puede connotar importancia o poder.

La toma cenital es aquella que obtiene en el ángulo completamente desde arriba, orientado hacia abajo, es decir perpendicular al suelo. No produce perspectiva alguna.

La ley de horizonte, en fotografía, se encarga de trazar imaginariamente dos líneas en la imagen, independientemente si es vertical u horizontal, dividiéndola en tres franjas de igual tamaño, de esta manera la línea de horizonte debe apoyar en alguna de estas dos líneas. Mayormente el sector de la imagen con más información se ubicará en la parte inferior, dejando a la superior con menos carga informacional.

La ley de la mirada establece que el sujeto u objeto fotografiado debe tener más espacio en su parte delantera, separadamente de la amplitud que se abarca en el encuadre. De esta manera predomina el objeto principal.

La regla de los tercios divide la escena en nueve cuadrados, se trazan en la imagen dos paralelas verticales y dos horizontales, cuyas intersecciones serán el punto de interés, o al cual el ojo humano se dirigirá de manera más rápida, es así como si se quiere resaltar un objeto en la imagen la ubicación ideal sería en alguna de las cuatro confluencias que produjeron esas líneas imaginarias.

En la composición de la imagen las líneas si son dominantes, su función es centrar la atención y no dispersarla.

Las líneas horizontales denotan armonía y profundidad, contrariamente las verticales limitan la profundidad y cran barreras entre la vista y la fotografía. Las curvas estilizan el motivo, y contribuye con movimiento a la composición fotográfica.

Las formas que se pueden observar en una imagen están ligadas inequívocamente al objeto, sin embargo, la iluminación junto con el contraste tonal y cromático ayudan a resaltar los volúmenes dotando de profundidad a la imagen.

Las líneas dinámicas de la mano de la perspectiva ayudan a la composición, utilizando líneas diagonales, convergentes o formando un radio así dar una mayor impresión y resaltar la perspectiva en la imagen.

Se puede concluir que en el arte de la imagen intervienen numerosos parámetros que afectan no solo la constitución del artista si no el entendimiento o la capacidad comprensiva del espectador. Desde el surgimiento de la fotografía se le asigno el papel de retratista de la sociedad, dejando de lado la posibilidad de explorar todas las ramas en las que podía extenderse, solo cumplía la función de retrato de una sociedad burguesa para luego expandirse en un pseudo fotoperiodismo, como relevamiento ocasionalmente tocando temas de denuncia, el paisaje o con finalidad científica.

La representación artística existe desde las civilizaciones más antiguas, la fotografía hereda de la pintura la artísticidad en el preciso momento que los fotógrafos dejan de entender a la práctica fotográfica como representación estricta de la realidad, donde era usada a modo de relevamiento únicamente.

Una vez considerada la fotografía como medio expresivo, los aspectos perceptivos y compositivos que se utilicen son una proclamación de estilo fotográfico en los diversos autores, y es allí donde ellos pueden catalogarse, o no, dentro de los diferentes géneros fotográficos.

Capítulo 3: La imagen del S. XXI

Por una parte, la tecnología digital acentúa la fractura entre imagen y soporte, entre información y materia. La tecnología digital ha desmaterializado a la fotografía, que deviene hoy información en estado puro, contenido sin materia cuyo poder de fascinación pasará a regirse por factores nuevos. Por otra parte, la sustitución del grano de plata por el píxel no equivale a una mera transformación de soportes, sino que nos obliga a reconsiderar la esencia más íntima del medio. Fontcuberta (2003, p.13)

La fotografía con el paso del tiempo ha mutado, como explica el autor, la misma pierde la materialidad, la foto objeto deja de existir como algo tangible para ser representado en un monitor o la pantalla de un celular como emisión de luz.

El haluro de plata es reemplazado por el píxel de esta manera la fotografía empieza a relacionarse con la pintura de manera más estrecha, los medios digitales posibilitan la intervención directa sobre el píxel, esta acción Fontcuberta la describe como una escritura, el fotógrafo escribe una construcción lineal a partir de unidades gráficas. La imagen del nuevo siglo constituye un cambio de paradigma.

La fotografía en la actualidad es una construcción de sentido ya que la realidad es particular e individual, como concepto es intransferible. Las realidades son relativas y no representan una realidad común.

Desde la revolución industrial la vida del hombre se vio regida por las nuevas tecnologías. La evolución permitió progresar en diversos aspectos y de varias maneras. La fotografía digital posibilitó al fotógrafo desde ver la imagen en el momento, hasta borrarla si no cumple sus requisitos y que a comparación de las treinta y seis exposiciones de un rollo se puede tomar la cantidad que se desee en base a la memoria digital que posea la cámara, según su capacidad. El presente capítulo expondrá sobre los conceptos de la digitalización fotográfica y sobre la edición posterior mediante un *software* de tratamiento de imágenes.

3.1 La fotografía digital

La fotografía digital permitió experimentar en otros campos del arte fotográfico, así como también moldear la realidad y también posibilitar al fotógrafo desde ver la imagen en el momento, hasta borrarla si no cumple sus requisitos y que a comparación de las treinta y seis exposiciones de un rollo se puede tomar la cantidad que se desee en base a la memoria digital que posea la cámara, según su capacidad.

Alrededor de la década de los ochenta, compañías introdujeron un tipo de cámara nueva al mercado, una en la que las complejidades de un rollo iban a dejar de ser un problema, no era necesario preocuparse más por el tipo de luz con el cual se iba a realizar la toma para pensar la película que se necesitaba, solo con un botón se iba a poder resolver estas cuestiones.

La cámara fotográfica digital funciona de la misma manera que una analógica, prevalece el principio de cámara oscura, solo que en este caso se reemplaza el soporte de celulosa por un sensor digital que reacciona a la incidencia de la luz por medio de pulsos eléctricos.

Según Fontcuberta (2003) entiende a la nueva era digital como una desmaterialización del soporte. Puede ser que las nuevas tecnologías pierdan materialidad, pero no significa que sea malo. Según Manovich (2001) las representaciones digitales son albergadas en soportes digitales que comparten un mismo código, lo cual permite que a pesar de sus diferentes soportes (digitales) puedan presentarse en un solo dispositivo multimedia, es decir una computadora.

Fontcuberta (2010) entiende al cambio del grano químico por el bit de información como una transustancialidad de su estructura. Donde el ojo humano no es capaz de percibirlo.

La imagen digital, a diferencia de la analógica, puede copiarse de manera ilimitada sin perder calidad. Pero para que esta premisa se cumpla es necesario tener en cuenta los factores de compresión en los medios digitales. Toda compresión indica pérdida de calidad, en mayor o menor escala, y a medida que la tecnificación de los soportes

avanza, se requiere que la persona sea más instruida en el tema. Si el que manipula la imagen no sabe sobre compresión de archivos y formatos es muy probable que su deterioro involuntario sea inmediato.

Según Frizot (1995) la fotografía digital es solo una etapa más en el desarrollo de la fotografía a través de la historia, la luz que capta el sensor es igualmente “fotoquímica” que la analógica, solamente se traducen en diferentes lenguajes, y la fotografía digital y la analógica son trucables por igual.

La fotografía digital fue ampliamente desvalorizada desde muchos aspectos, pero responde a la sociedad en la cual se vive actualmente y corresponde a un nuevo lenguaje en el cual se la percibe como un reflejo de la realidad.

Fontcuberta (2013) entiende a este fenómeno como un nuevo sistema de comunicación social donde se comparten y transmiten fotos.

El sensor de la cámara está compuesto por miles de semiconductores de silicio que captan los fotones. Cuanto mayor sea la intensidad de luz más impulsos eléctricos enviarán al soporte. Cada elemento fotosensible que está presente en el sensor se denomina pixel, proveniente del inglés *picture element*.

Hay dos tipos de sensores que se encuentran en cámaras fotográficas, el CCD y el CMOS. El CCD *Charge Couple Device* es un dispositivo cuya carga se encuentra acoplada y es el más común en la imagen digital, posee buena calidad de imagen y consume mucha energía. Es utilizado únicamente para la fotografía. Posee un componente denominado conversor analógico digital donde los voltajes son traducidos en valores digitales de 0 y 1. El 0 representa el negro, es decir la ausencia de luz y el 1 representa el blanco.

El *Complementary Metal Oxide* (CMOS) refiere a semiconductores de óxido de metal, como lo indica su nombre. Su costo es mucho más económico que el CCD ya que posee menos elementos electrónicos. No tiene ningún conversor externo como el conversor analógico digital, sino que está todo integrado en el mismo chip.

Para poder reproducir el color los sensores están provistos de un filtro de Bayer, predispuesto en forma de mosaico para organizar los colores *red green blue* (RGB) por su nombre en inglés y se utiliza en diferentes chips para cámaras fotográficas, videocámaras, inclusive los escáneres. El RGB es un espacio de color utilizado por todos los elementos que proyectan o plasman la luz, ya que el blanco se origina por la conjunción de esas tres longitudes de onda, a diferencia de los colores pigmento como los que posee la impresora CMYK, o por su nombre en inglés *cyan, magenta, yellow, black*.

La imagen de la cámara digital se almacena en una memoria cuyo formato depende del tamaño de la cámara, mientras que las compactas almacenan esta información en memorias SD, las de uso profesional utilizan memorias Compact Flash.

Una vez almacenada la imagen en la memoria de la cámara, puede ser extraída de dos maneras diferentes, mediante una conectividad USB 2.0 o extrayendo la memoria para conectarlo mediante un adaptador, si es que la computadora posee la ranura para la memoria utilizada o bien se puede usar el ya nombrado adaptador de memoria que en una de sus extremidades posee conexión USB.

Todos estos avances permitieron al fotógrafo hacerse de ventajas como la imagen ilimitada y la instantaneidad. Sin embargo, esta facilidad perjudicó de manera significativa a los laboratorios, productores de film y papeles fotográficos, siendo así cómo la compañía Kodak estuvo declarada en quiebra durante veinte meses y se vio obligada a dar un giro en su rubro y ahora responde con soluciones gráficas para empresas.

Actualmente la fotografía digital abarca en su mayoría todos los ámbitos laborales y profesionales, reduciendo la labor analógica como un proceso artesanal, vinculándolo con la fotografía de autor.

3.2 Photoshop

Adobe Systems fue la empresa líder creadora de este *software* para retoque de fotografía y manipulación de gráficos.

Adobe encabeza el mercado de la edición de imágenes, formando lo que ellos denominan la familia de *Adobe Creative Suite*, con programas como el *Illustrator*, *Premiere*, *InDesign*, *Fireworks*, *Flash*, *Dreamweaver*, *After Effects*, entre otros.

Primeramente, para hablar de este programa se debe entender con qué formato de fotografía se trabajará. El RAW trabaja en 12 bit es decir 4096 tonos por canal cuyo peso es tres veces mayor al del común JPG.

Y para este tipo de imágenes hay un programa dentro del *Photoshop* llamado *Camera Raw*, cuya finalidad es la de un laboratorio de procesamiento digital para una correcta gestión de color y así poder obtener una imagen fidedigna a lo capturado por la cámara. También es un procedimiento menos invasivo que tratarlo directamente sobre el lienzo de *Photoshop*, es decir que el histograma se mantendrá más intacto y por consecuencia la imagen menos desgarrada.

Manejar este laboratorio digital no es simplemente mover los controladores de una manera aleatoria si no que todo tiene su justificación y su compensación de valores para no perder información tanto en las luces como en las sombras.

En esta etapa únicamente se pueden modificar factores como la exposición, la temperatura color, el contraste, altas luces, contraste, saturación entre otros. No se puede manipular la imagen de manera física, es decir como un montaje.

El *Photoshop* toma un montón de elementos reales del laboratorio químico y los traduce en versiones digitales como revelado por zonas, bandereo de luz, ajustar encuadres, entre muchas otras capacidades que conlleva una imagen digital como la de añadir texto. La fotografía va a ir variando en torno a la necesidad de un acabado que cumpla los estándares deseados, pero no termina en el monitor. Muchos laboratorios fotográficos trabajan con perfiles de color en sus monitores que en muchos casos es distinto al que se

encuentra en la computadora del fotógrafo; entonces, cuando la imagen fue siendo modificada mientras se la miraba en un determinado monitor con un acabado de color, puede ser al enviarse al laboratorista en su computadora se vea diferente y es así que la copia final no va a coincidir con los ajustes realizados en su origen. Es por ello que el fotógrafo debe asesorarse y conseguir el perfil de color con el que trabaja el laboratorio para evitar esos inconvenientes y que el resultado final, es decir la copia impresa, sea idéntica a la imagen en el ordenador.

Si la imagen tiene como destino una gráfica, cuya impresión es bajo un sistema gráfico se debe trabajar en un espacio de color CMYK, y si es un laboratorio químico el espacio de color va a ser RGB.

Una vez revelada la imagen, se procede a trabajar en el lienzo de *Photoshop*, el programa funciona mediante capas y máscaras, donde se basa en la superposición de ajustes uno arriba de otras cuyas máscaras deja de entrecruzar mediante transparencias lo que se encuentra por debajo.

El programa permite desde adelgazar o engordar a una persona mediante la herramienta licuar, hasta conseguir una piel de porcelana por medio de la distribución de frecuencias donde se separa la textura de las luces y formas, de esta manera poder eliminar un grano sin afectar las luces en el rostro.

Las ventajas del *Photoshop* son innumerables, pero no crea soluciones mágicas, lo que se quiere decir con esto que, si una fotografía está mal de toma técnicamente, como un fuera de foco, o una extrema subexposición o sobre exposición, no tiene arreglo por más que se intente.

Este programa también la posibilidad que una imagen se componga de infinidad de otras imágenes. Los conceptos del laboratorio máscaras y capas son claves en la edición por *Photoshop*, se trabaja cada detalle en una capa diferente para una mejor distribución del trabajo, y por cada capa se puede añadir una máscara, que al pintarla con negro o blanco se deja o no ver lo que está debajo. Se tiene que imaginar a

la fotografía original como un papel sobre una mesa, a la cual se le añaden diferentes papeles arriba, algunos transparentes, otros más oscuros, y algunos con mitades translúcidas o formas opacas, de esa manera funcionan las capas y máscaras del *Photoshop*.

3.3 Fotografía Contemporánea

Se puede establecer que las fotografías contemporáneas surgen en el mismo instante que la fotografía se empieza a considerar como un arte, sin embargo, aún en el siglo XX su condición como arte era menospreciada, no obstante, con las vanguardias artísticas históricas, y por sobre todo el surrealismo es donde la fotografía como entidad artística comienza a tomar forma para poder adecuarse en el cuadro abarcativo del arte.

Algunos artistas de los años 1970 comienzan a introducir en el arte plástico a la fotografía.

La fotografía moderna refleja a la cultura moderna, es un medio de expresión al alcance de cualquier individuo, pero todavía se puede diferenciar entre *amateurs* y profesionales, aunque no es una condición sin *ecua non* para el éxito serlo.

Con la entrada de la fotografía al arte se evidencia un fuerte cambio de paradigma en el cual anteriormente el medio se encontraba sujeto a historia de relevamiento y no existía la posibilidad de una interacción o interrelación con el mundo del arte, sin embargo este cambio le da a la fotografía la posibilidad de convertirse obra en sí misma.

La imagen fotográfica logra desprenderse del medio, donde se creía que no era capaz de establecer una relación de reciprocidad con las artes. Deja de lado el testimonio y se convierte en personaje que interactúa entre el artista y el espectador de modo representativo de aquello que el autor desea expresar.

Baqué (2003, p.43) explica que Chevrier distingue a los autores fotográficos en dos grupos, por un lado los artistas que utilizan a la fotografía y a los fotógrafos puros. Los artistas proponen a la fotografía como un soporte o medio para mostrar su arte, puede

que también hagan interactuar a la imagen con otros soportes que utilicen como medio artístico. Y los fotógrafos puros heredan, según él, la carga conceptual de la historia como fotografía, es decir aquellos que siguen utilizando la premisa del registro.

Aquellos artistas que reivindican la cualidad de pura a la fotografía legitiman su arte mediante las instituciones como las galerías y museos. Y los artistas hacedores de la fotografía que genera un cambio en el medio a servicio de otras artes simplemente lo legitiman a través de su utilización e interacción con otros campos artísticos.

Baqué (2003, p.45) Habla sobre el termino cuadro fotográfico cuya introducción del término surge a principio de los años 1980, esta nueva terminología responde como una pseudo continuidad del arte pictórico, pero en el cual no interviene la acción de pintar formalmente concebida por los pintores. Esta modalidad se guía por los criterios de demarcación clara del plano, frontalidad y constitución en clave del objeto independiente. Esta nueva concepción de la fotografía emparentada con la pintura y a la vez sin interactuar con ella en cuestiones de medio alcanza el éxito da el puntapié inicial de lo que en la actualidad se conoce como fotografía creativa como una nueva arista entre la fotografía pura y la fotografía plástica, donde se consolida, mayormente del lado del color, como una nueva manera de expresión visual. Este nuevo concepto pretende reflexionar sobre el estatuto del arte el cual se ve obligado a replantear a la fotografía en base a la reciente concepción, no obstante la fotografía creativa busca también la perpetuación de una historia autónoma en relación del medio.

La imagen fotográfica contemporánea busca la transmisión de un mensaje a través de sensaciones.

Para empezar, es importante entender que la fotografía contemporánea se modifica y reestructura constantemente, transitando por un proceso de constante cambio y nuevos horizontes. Este proceso de cambio se vincula al paradigma del arte en general: tanto la plástica, la escultura, los diseños y la arquitectura son lenguajes que se reinventan a cada paso. (Pombo, 2012, p.195)

Se produce una intertextualidad entre los temas propios de la sociedad, lo que se encuentra son diversas maneras de ver y la realidad propia como la del que fotografía,

del fotografiado y del lector fotográfico. Todos esos parámetros constituyen las nuevas miradas fotográficas que se entrelazan entre sí, realidades que se manifiestan imponentemente y producen otras nuevas realidades.

El fotógrafo no solo desde la post producción si no que desde la toma mediante el encuadre la selección de foco y demás elementos a disposición del entendido también son variables que determinan la realidad que se quiere capturar, es decir que la realidad tal cual como se ve nunca va a estar representada en la imagen.

En la fotografía contemporánea se sobre entiende el uso de intervención digital, se separa ampliamente la fotografía artística de la documental.

Pombo (2012) en *XX Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación Facultad de Diseño y Comunicación* reflexiona sobre la fotografía como una disciplina más a disposición del artista, ejemplifica con una performance que puede ser llevada a cabo y que está diseñada específicamente para ser relevada y quedar plasmada fotográficamente. “No resulta un documento de la realidad, sino que la realidad se acomoda a esa imagen que el artista tiene en la cabeza” (2012, p.195). De la misma manera se puede ejemplificar a la creación fonográfica contemporánea, el autor ajusta los hechos a su propia realidad o a lo que él quiere mostrar.

La fotografía tiene la necesidad de dejar una huella, indistintamente si es una fotografía artística o una periodística. Sin embargo, la huella de la fotografía contemporánea es mucho más profunda, ya que en ella pueden convivir muchos tiempos simultáneos. Lo presente, pasado y futuro se interrelacionan y mezclan así creando la pieza contemporánea.

Así pues, por muy problemático que resulte, una de las características específicas del campo fotográfico contemporáneo es, sin lugar a dudas, su fragmentación. Fractura, surcado por divergencias, es un campo que no cesa de oponer, en una serie de dípticos fijos, a los fotógrafos puros con los artistas que utilizan la fotografía, o bien, a la fotografía “creativa” con la fotografía “plástica”. Pero hay otras discrepancias que ya están bien establecidas: por ejemplo la que separa la fotografía subjetiva, escrita en primera persona, con una especie de “novela personal” icónica, y una fotografía que reivindica claramente como objetiva, que no implica nada del propio sujeto, destinada a restituir la pura facticidad de las cosas. (Baqué, 2003, p.46)

La ruptura que propone Dominique Baqué es esencial para la proliferación de la fotografía en los diferentes ámbitos de aplicación que actualmente existen. La fotografía constituye un medio a servicio de quien lo utilice y con el fin que desee otorgar, es por ello que la fotografía constituye un arte versátil y flexible que ha puesto en discusión en el campo artístico la premisa de un medio cambiante y aplicable a distintos sectores del arte.

Los fenómenos que se desprenden de las prácticas intertextuales contemporáneas son las ampliaciones fotográficas a grandes tamaños con reminiscencia a lo pictorialista, los diferentes soportes como proyecciones o paredes emulsionadas mediante la heliografía, la reutilización de procesos antiguos sobre fotografías tomadas con cámaras digitales y haciendo el proceso de goma bicromatada en la copia por ejemplo, los dípticos y trípticos, el objeto y las instalaciones, o las performances son lo que hoy constituyen, y acompañan a la práctica fotográfica actual.

3.3.1 Arte digital

La tecnología es uno de los puntos más interesantes sobre el análisis de la fotografía contemporánea ya transforma, moldea, y cuestiona los parámetros culturales mundiales a cerca de la concepción del arte y de la fotografía.

La imagen digital provocó un quiebre abrupto en la sociedad actual, porque la rapidez con la que se produce de la misma manera se consume.

A partir de la fotografía, el cine, el diseño gráfico, entre otros, nuestro hábitat se convierte en algo que se denomina ionósfera, es el entorno plagado y regido por imágenes.

Lo que actualmente está en juicio con el advenimiento de estas nuevas tecnologías es la manipulación de la imagen mediante un software de edición y ahí es el primer quiebre ya que deja de referirse de manera clásica a todos los conocimientos fotográficos anteriores a este periodo, ya que cambia el lenguaje y se aleja aún más de sus primeros postulados.

Se puede entender que la cámara, aunque sea digital y su soporte haya cambiado del celuloide al sensor que interpreta los impulsos eléctricos como 1 y 0, sigue teniendo las mismas tecnicidades que antes, sin embargo la fotografía ni en su comienzo fue un fiel reflejo de la realidad, existe lo que se llama subjetividad técnica, la cual solo está dada ya que un sujeto tomo esa imagen y esa persona esta sujete, valga la redundancia, a su realidad es decir que esa imagen esta sesgada intencionalmente o no.

Sin embargo, la manipulación de la imagen no viene en la era digital, sino que está presente desde el mismísimo comienzo, pero en esta era digital toma un papel importantísimo en la sociedad, positiva o negativamente. También están aquellos que plantean en qué momento la fotografía manipulada deja de ser en esencia una foto para convertirse en lo que hoy conocemos como arte digital que junto con los *softwares* de edición digital dan a surgir una nueva categoría dentro de la fotografía y muchas otras disciplinas.

El arte digital es llevar el retoque de la imagen a niveles creativos dejando de lado el retoque cosmético como lo puede ser de la piel, o el ajuste de luces para una correcta exposición. Es la creación de una imagen a través de tecnología, generada directamente por la computadora con programas de dibujo y gráficos o tomar una imagen mediante una cámara, o escaneando un dibujo y modificarlo con fines plásticos. Se puede hablar de una formación de gráficos en dos dimensiones tal y como lo es un fotomontaje, y también de gráficos en tres dimensiones donde el entorno pasa a ser un medio virtual en la cual se puede distinguir a un objeto, por ejemplo, en todas sus dimensiones.

3.3.2 Posfotografía

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. (Foncuberta, 1997, p.15)

Esa fue la primera aproximación del autor a la esencia fotográfica, que luego en 2010 afila más e introduce el término de falsiloquio gráfico, termino tratado en el capítulo 5.

Se entiende a la Posfotografía como un cambio en su práctica en la era 2.0, es decir en presencia del internet y su consolidación para ser adaptada a nuestras nuevas vidas dentro de las diversas redes sociales y plataformas virtuales.

En la creación Posfotografía la única finalidad de dotar de un nuevo sentido a la imagen, sean propias o públicas (imágenes sin autores a disposición de todos en internet) es decir con una gestión apropiada.

Adoptar a la imagen que está al alcance de todos, internet permitió la masificación múltiple de imágenes. El mundo está rodeado, y saturado de imágenes. Hay redes sociales exclusivas para la comunicación con solo imágenes y pequeños epígrafes como *Instagram, Tumblr, Pinterest, Flickr*, entre otros. Es por ello que ante esta nueva realidad virtual en la que se encuentra sumergido el ser humano requiere una nueva práctica. Un método no convencional donde la creación de la imagen no depende de la toma, ni de una sola foto. Si no de imágenes ya tomadas, en grandes cantidades, depositadas en el internet y de fácil alcance. Jiménez (2013) sostiene que Foncuberta distingue entre apropiar y adoptar como un término más amigable, donde la adopción implica asumir una responsabilidad y velar por el bien estar, en este caso de una imagen.

También el cambio de estructura donde el fotógrafo era aquel estudioso de la fotografía, o quien disponía de una cámara profesional para su empleo y estudio, para pasar a ser cualquier tipo de persona con alcance a cualquier aparato tecnológico que posibilite la captura de imagen.

La masificación de imágenes es un producto de la evolución social, la sociedad es una gran ionósfera donde las imágenes producen una sobresaturación en la visual de las personas. Todo contiene imágenes, todo se comunica con imágenes. Sin tocar el tema de los anuncios publicitarios en la vía pública que producen una invasión en el espacio, si

no que hasta con los celulares las personas pueden comunicarse mediante imágenes. Por ejemplo, si una persona se encuentra comiendo en un restaurant puede elegir dos maneras de comunicar donde se encuentra, puede escribirlo o simplemente sacar una foto para enviarla como mensaje. La foto de la comida en el restaurant tiene los elementos suficientes para que el receptor decodifique el mensaje y entienda que su emisor se encuentra almorzando en cierto lugar.

Esa polución garantiza una masificación sin precedentes, una polución icónica que por un lado viene implementada por el desarrollo de nuevos dispositivos de captación visual y por otro lado la ingente proliferación de cámaras –ya sea como aparatos autónomos o incorporadas a teléfonos móviles, webcams, y artilugios de vigilancia. Esto nos sumerge en un mundo saturado de imágenes: vivimos en la imagen, y la imagen nos vive y nos hace vivir. En la actualidad hemos culminado un proceso de secularización de la experiencia visual: la imagen deja de ser dominio de magos, artistas, especialistas o profesionales al servicio de poderes centralizados. Hoy todos producimos imágenes espontáneamente como una forma natural de relacionarnos con los demás, la Posfotografía se erige en un nuevo lenguaje universal. (Fontcuberta, 2011)

En el mismo escrito el autor (2011, párr. 7) analiza y enumera una serie de diez mandamientos sobre la creación y la practica pos fotográfica. Ellos constituyen La estética del acceso (2011, párr. 18).

Primero la obra, como creación del artista, subyace no en la creación de obra como entidad, sino prescribir sentidos es el primer ítem en esta lista.

Segundo el artista, que juega varios papeles, desde curador hasta historiador, según él, cualquier faceta en el arte es camaleónicamente autora.

Tercero, es la responsabilidad que conlleva el autor, depende del únicamente a cerca de la ecología de lo visual sobre la cual se debe parar donde es necesario una correcta depuración de las imágenes.

Cuarto, la imagen tiene la funcionalidad de circulación y la gestionar, sin importar en contenido de la misma.

Quinto, desaparece el concepto original e único para dar paso a la apropiación pasa a ser clave en la construcción artística.

Sexto, dialécticamente el autor reversión el concepto de autoría y séptimo desaparecen las tenciones entre lo público y privado.

Octavo, la faceta artística se convierte en proceso educativo, es decir que contrariamente de la concepción más antigua y conservadora del arte debe ser dejada atrás para dar espacio al crecimiento del arte en el nuevo ciclo.

Noveno, la construcción del arte se inclinará hacia el desprendimiento, es decir despojarse de elementos que puedan contribuir al arte colectivo.

Y por último Foncuberta señala la importancia de la concientización en la política del arte dejar de lado la concepción del arte como producción de objetos artísticos para el consumo, que se encuentra bajo el manto del consumismo y el mercado del arte para ser en esencia una práctica de crítica social constante.

3.4 Medios Tecnológicos

Con el advenimiento de las nuevas tecnologías el mundo tal como se conocía, que cambiaba de manera paulatina, ya no existe. Se vive en un mundo donde la velocidad de transformación prácticamente es intangible.

Hacia finales del siglo XX dichas tecnologías comenzaron a moldear lo que hoy se entiende como modernidad hasta llegar a delimitar la vida.

Se está en presencia en un periodo de completa adaptación a ellas, a medida que se transforman las personas mutan independientemente del área en el cual se desempeñan.

Machado (2006) define a la humanidad, los medios, las artes, entre otros, como esferas que se encuentran en tres dimensiones, donde el núcleo es la esencia pura de cada campo de especificidad, donde se separa visiblemente de otros. A medida que se aleja del núcleo hacia los bordes comienzan las interrelaciones de disciplinas. Lo define en 3 dimensiones, y a medida que trasladan a través de su circunferencia se puede interrelacionar con un nuevo aspecto de otra área.

Actualmente las necesidades de las personas varían a medida que la tecnología progresa, ahí es cuando un medio se ve casi obligado a reevaluar su planteamiento de accesibilidad, donde la demanda del consumidor es que el medio responda a los cambios y al progreso tecnológico que acompaña la época o periodo transitado.

De la misma manera que la convergencia de estos medios en pos de la nueva era, con el fin de responder a las nuevas necesidades de las personas y como contraparte, la velocidad de transformación de estos medios y de la manera que se interrelacionan con el constante cambio no permite que el usuario logre una determinada maduración en él. Es decir, antes que las personas logren comprender una plataforma, esta varía desorientándolo, creando una sensación de inseguridad ante ese medio y en el peor de los casos que el mismo usuario termine optando por una plataforma más sencilla en vez de lo que se denomina un espacio de interacción de múltiples factores híbridos. En el caso de la apropiación de imágenes de la web en vías de una práctica Posfotografía.

Como lo denomina Islas (2014), en su texto *Convergencia cultural a través de la ecología de medios*, "Prosumidor" que es la unión gramatical entre las palabras productor y consumidor.

De la misma manera que se plantea Foncuberta a cerca de la Posfotografía. El productor de las imágenes también las consume, y forman un círculo que se retroalimenta así mismo.

La Feria (2009), comenta a cerca del enfrentamiento entre lo tecnológico y discursivo, y de cómo los soportes de los medios audiovisuales a través de la conversión digital devienen del dominio de una única computadora. En la actualidad las personas se encuentran ante la realización de películas o imágenes creadas únicamente por computadora, donde no ha sido necesario la utilización de cámaras.

Allí es donde las ambigüedades comienzan a acentuarse, en el surgimiento de la fotografía no era concebible la captura de imágenes, y sin embargo en pleno siglo XXI la captura de imagen pasó a ser la creación de una imagen desde cero digitalmente.

Capítulo 4: Referentes

En este capítulo se expondrán los autores cuyos trabajos son el sustento de este Proyecto de grado. La plasticidad de sus trabajos y su estética son fundamentales para el desarrollo del entendimiento en su retoque fotográfico.

Comprender su obra es esencial como punto de partida hacia la sistematización de un nuevo lenguaje en el cual entiende a la manipulación fotográfica como un recurso expresivo.

Estos fotógrafos se apoderan del medio fotográfico en pos de la fotografía creativa generando una pieza visual que arraiga conceptos de la pintura, pero no en términos técnicos, es decir que solo toman la idea para llevarla a cabo desde la captura de la imagen. Ellos construyen la escena de la misma manera que un pintor pero la pintura y el pincel es suplantado por la cámara fotográfica. Sin embargo la noción de interrelación de pintura y fotografía no termina ahí, el retoque fotográfico es la siguiente aproximación de la fotografía creativa de la actualidad a la pintura en el cual, si bien no se encuentra en presencia de pigmentos o pinceles, tiene una proximidad bastante más sustancial que la del momento de actuar de la imagen. Algunos fotógrafos cuando editan sus imágenes mediante la computadora, con los ya denominados *softwares* de manipulación de gráficos, realizan acciones que se encuentran muy proximas a la pintura, como puede ser colorear diferentes sectores de la fotografía, o delinear luces y sombras que no estaban tan presentes en toma, hasta la tecnología posibilito esto creando herramientas como las tabletas graficas que consiste en un lapiz optico operado sobre una baste (tableta) para el dibujo, el diseño o la edicion de fotografía, posibilitando al retocador crear trazos de pinceles o lapices y regulando la intensidad con solo presionar la mano.

La interrelación de estos medios no solo se produce en el campo del arte si no en casi todos los sistemas tecnológicos que existen en este nuevo siglo, se produce hasta en los medios de comunicación, lo cual sería absurdo no pretender que las distintas aéreas del arte se fusionen y reversiones con el advenimiento de los avances de esta era.

4.1 Marcos López

Uno de los fotógrafos contemporáneos más reconocidos de América Latina, sus fotografías hablan por sí solas, constituyen en una puesta en escena de carácter pictórica de la nueva era. Toma como influencias muchas artes entre ellas, el cine, la pintura, la fotografía clásica, con un tono kitsch y devenido del pop art.

Fotógrafo Argentino nacido en Santa Fe en 1958, en el pueblo de Gálvez. Luego de concluir el secundario comienza a estudiar Ingeniería. En 1978 se empieza a relacionar estrechamente con la fotografía para finalmente abandonar su carrera por este arte. El Fondo Nacional de las Artes le otorga en 1982 una beca de perfeccionamiento y gracias a ello se muda a la provincia de Buenos Aires, donde comienza su camino hacia la profesionalización asistiendo a talleres dictados por distintos profesionales del área. Se dedica a realizar ensayos fotográficos y trabajos de investigación y es así como logra sus primeras exposiciones.

En 1987 consigue una beca otorgada por la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba donde realiza documentales fílmicos en 16 mm.

Una vez de regreso en Buenos Aires experimenta combinando muchas artes como el cine, la fotografía, esculturas, pinturas, afiches, instalaciones y hasta collages.

Durante muchos años trabajó únicamente con blanco y negro logrando un alto perfeccionamiento de la imagen, su primer libro publicado es una serie de retratos tomados entre 1980 y 1992, para luego abandonar totalmente el mundo monocromático para abordar la complejidad del color que actualmente lo caracteriza como artista.

López comienza a desarrollar un nuevo proyecto fotográfico titulado *Pop Latino* el cual se extiende en el análisis particular de su obra. Este trabajo fue publicado por la editorial La Marca, con el mismo nombre en el 2000. El ya mencionado libro tuvo un éxito formidable por lo cual seis años más tarde lanza una edición Plus de *Pop Latino*.

Un tiempo después dicta talleres en Madrid y es invitado a exponer sus fotografías en México y es así como comienza un circuito invitado para exponer, dictar seminarios y charlas por Latinoamérica y España.

Por mencionar otros proyectos el *Sub-realismo Criollo* de la mano de *Pop Latino* alcanza reconocimiento nacional e internacional. Tiene aproximadamente diez colecciones distribuidas en varios países del mundo y es considerado uno de los fotógrafos y artista plástico contemporáneo más influyente de la actualidad.

Actualmente sigue en ejercicio y su último trabajo fue como director, director fotográfico y guionista del largometraje *Ramón Ayala* presentado en 2013 en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires y con reproducciones periódicas en el INCAA tv.

4.1.1 Análisis de su obra

Para este análisis la autora del PG tomara su trabajo a partir de 1993, cuya producción comienza a ser a color.

Pop Latino es su primer trabajo donde adquiere una fuerte impronta cargado de connotación. En Argentina hacia los en los años 90 se caracterizó por un gobierno nefasto en cual el actual ex presidente Carlos Menem privatizo muchas de empresas nacionales, entonces López construye su lenguaje fotográfico a través de una sátira durante y posteriormente a ese período. Construye una gran ironía en sus imágenes a través de elementos de la cultura Argentina siempre ligados de manera estrecha a los acontecimientos socio políticos de la región. (Ver figura 10 y 11 en cuerpo C)

Las vanguardias del siglo XX están presentes en sus trabajos, de manera directa toma del *Pop Art* la premisa de apropiarse de imágenes o elementos de la cultura popular y de masas como objetos *kitsch*, anuncios publicitarios, para banalizar a la sociedad y burlarse de los elementos culturales de consumo haciendo énfasis en la degradación cultural que se sufre en la actualidad.

El retoque fotográfico le permite hacer énfasis y resaltar su discurso, la fotografía se ve completamente plástica, incluso permite crear personajes mitológicos e inexistentes llevando su trabajo a un anclaje surrealista de mundos inexistentes y oníricos. (Ver figura 12 en cuerpo C)

El mito popular argentino es plasmado en puestas en escena, que luego con el debido retoque toman una fuerte connotación de representación de la cultura que quiere ser *Yankee*.

Sus fotografías recargadas de dinamismo a través del color devienen del Fauvismo, donde los mismos poseen carga conceptual, dotados de agresión y provocación, para erradicar una concepción básica, trata de generar ruido y a su vez recrea elementos cromáticos que están presentes en todos lados de la cultura Argentina y Latina, carteles fluorescentes, señalizaciones, entre otras.

En la revista iberoamericana de fotografía López hace una reflexión sobre como el color le brinda elementos de opinión. "Me interesa mostrar la violencia en la desigualdad social de América Latina de la mano de la alegría" (López, s.d)

Toma diversos universos y los hace convivir de manera armónica dotando de un solo sentido; la identidad cultural.

Asado en Mendiolaza (ver figura 13 en cuerpo C) le da un cierre al *Pop Latino* de los años 90 y se adentra en los turbulentos 2000 y 2001 de la sociedad Argentina. Según Josefina Licitra en su artículo de la revista iberoamericana, la realización de esta fotografía, la cual cuenta López que convoco a sus amigos a un asado real en Córdoba, provincia Argentina, fue realmente el ultimo asado, y se tomó a modo de presagio de lo que sucedería dos meses después el 20 y 21 de diciembre de 2001 con treinta y cuatro muertos, la huida del actual ex presidente De la Rúa en helicóptero de la Casa de Gobierno.

Sus obras recorren a modo crítico y de satirización las costumbres y actualidades que caracterizan a los Argentinos, Marcos López provoca constantemente, para alentar al observador a generar un cambio.

Para un mejor entendimiento se procederá a analizar una de sus obras: La terraza (ver figura 10 en Cuerpo C) tomada en la terraza de Fundación Proa en el barrio porteño de la Boca.

En la imagen se puede apreciar una situación en una terraza con vista al Río de la Plata, en dicha terraza se encuentran una serie de personajes que no solo funcionan a nivel conjunto, sino que es posible analizar cada uno por separado. Algunos de ellos son personas comunes y corrientes como los encargados de la picada y el asado, el que sirve vino y la chica con flotador en la pileta, también se puede apreciar un ser mitológico como la sirena e incluso se puede observar al mismo López en la fotografía sosteniendo una piñata sumamente precaria con forma de sirena.

Morfológicamente el punto y la línea no son ubicados a simple vista por tratarse de una imagen sobre cargada. El punto se presenta en forma de pixel ya que es una imagen de carácter digital y es su unidad mínima se representa a través de él. El eje lineal se encuentra inequívocamente ya que se trata de una imagen en dos dimensiones pero que es una representación de una situación realizada en tres dimensiones, es por ello que fácilmente se encuentra el punto de fuga, las líneas también funcionan a modo de perspectiva, los elementos que están más grandes se perciben más cercanos y los más pequeños como los más alejados. Es una fotografía que posee foco en toda la imagen, la atención no está desviada hacia ningún elemento en particular, ya que al ser tantos y todos con importancia deben apreciarse de a uno y sin ponderación de importancia. La saturación de color y el contraste es clave en la imagen para llamar la atención del espectador ya que cuanto más vibrantes son los colores más se destacan para el ojo humano.

En un análisis de ámbito compositivo se puede observar cómo se relacionan los elementos entre sí, al ser un fotomontaje se genera una especie de tensión entre los componentes de la imagen. Una rara perspectiva que hace ruido en la mente del espectador, y da ciertos indicios como para que cualquier persona pueda descifrar que se trata de un montaje, es decir que no todos los elementos estuvieron en toma, si no que fueron fotografiados particularmente cada uno y puestos posteriormente mediante el retoque en una misma escena. Se puede observar que algunos elementos tienen puntos de fugas particulares para cada uno, eso denotaría en un principio a la imagen como una construcción por separado del producto final.

La disposición de los personajes está pensada para distribuirse proporcionalmente en todo el plano sin generar más peso de ningún lado, teniendo como resultado final una imagen sumamente equilibrada.

Las proporciones de los objetos fueron meticulosamente medidos ya que la intención del autor si es demostrar un montaje de elementos, pero también a la vez hacerlo lo más real posible.

Es espectador de esta obra se encuentra ante una clara puesta en escena, una construcción total y absoluta de la imagen fotográfica. Desde su planeamiento, bocetos, tomas, edición y *post* producción. El mensaje está ahí, en toda la imagen, nada quedo librado a la suerte.

La temporalidad de la imagen está dada por los elementos presentes en la imagen, el sifón, el tipo de bazos, la pileta, el inflable, así como también la vestimenta nos da a entender que podría tratarse de fines de los años 1990 y principios del 2000.

Su encuadre no corresponde a las dimensiones de una cámara digital estándar si no que puede tratarse de una imagen panorámica compuesta de varias tomas normales dispuestas de forma lineal, una al lado de la otra.

Todos los personajes se encuentran mirando a cámara, excepto el encargado de la parrilla, tienen una expresión amigable y el espectador cuando observa siente una

pequeña complicidad entre los personajes, como si estuviesen invitándolo a formar parte de su pequeña reunión. Todos están posando, y su postura no es aleatoria, todos tienen un trasfondo.

Los objetos principales, los vinos, el sifón, la mortadela, el pan, la pileta de lona, el carbón, la morcilla. Son elementos de la cultura Argentina que denotan ser de baja calidad, al alcance popular sumido en una crisis como fue la década de los 90' y principio de 2000.

La sirena se encuentra como ser mitológico provisto de belleza en una posición provocadora, su pelo cae sobre sus pechos desnudos. Mira de manera seductora a cámara, así como también la mujer robusta con el flotador, si bien esta se encuentra con un traje de baño su lenguaje corporal busca la seducción también mirando a la cámara en una irrefutable comunicación con el espectador.

De la misma manera que el hombre que sirve vino, amigable invita al espectador a centrarse en los rincones de la imagen, con un peinado característico remite al personaje histórico cantor y compositor de tango Carlos Gardel.

El hecho que el asador sea el único que no mira a cámara deviene en que normalmente es un personaje que va y viene en las escenas típicas Argentinas, siempre está en su labor, participa esporádicamente pero jamás la integra por completo, su deber se remite únicamente al proceso de cocción de la carne en la parrilla.

El personaje que sostiene la sirena, no se sabe si mira a cámara, esta algo oculto y resulta que es el mismo, Marcos López en una suerte de auto retrato compuesto. Se puede evidenciar que es la persona encargada del divertimento en la reunión, por eso lleva con él la piñata.

El hombre de la picada, de mediana edad muestra que por su experiencia ha sido relevado al puesto, con aires de superioridad y picares, mira a cámara, es decir directo al espectador.

Dentro de las figuras retóricas se puede reconocer la metonimia, que transfiere a la imagen cualidades que quieren ser comunicadas. También está la metáfora la cual relaciona elementos reales con imaginarios.

Es necesario el entendimiento de todos los elementos que componen a la imagen por separado para realizar una lectura a nivel general.

La época que versiona la imagen data la crisis del país en los 90' en neoliberalismo salvaje realizó estragos en la población. Con la presidencia de Menem el país se hundió y amplió la brecha entre ricos y pobres, desapareció la clase media trabajadora. Con la ley de convertibilidad les abrió las puertas a los productos internacionales hechos en China, de menos costo y pésima durabilidad, destrozando la industria nacional, cerrando fábricas y dejando a millones de familias sin fuente de trabajo.

Es por ello que la imagen se la ve plástica, de juguete barato y totalmente artificial. Una escena a la orilla del río contaminado y en uno de los barrios porteños de mayor pobreza. El hecho de la apariencia juega un rol importante, se aparenta tener otro poder adquisitivo. Se pretende olvidar la clase social fingiendo lujos que para alguien adinerado esa escena no es sinónimo de lujo, pero para sus integrantes lo es, darse el gusto de asado con picada y buenas bebidas no era usual en la clase trabajadora de la época.

Todos, personajes y elementos, representan la típica triada de palabras que identifican a los argentinos "vino, asado y mujeres". Lo que se quiere ser y lo que es, hablan de una crítica a la sociedad de aquella época, ellos querían aparentar más de lo que realmente eran.

4.2 David LaChapelle

Fotógrafo y director reconocido mundialmente por su excepcional talento combinado con un hiperrealismo plástico y su profunda carga social en el mensaje de la imagen. También se destaca en el mundo de la moda publicando en las revistas internacionales

como todas las versiones de *Vogue* y *Vanity Fair*. Imágenes dotadas de doble sentido que derrochan *glamour* creando un estilo y una estética de sus fotografías en sí mismas.

Nació en 1963 y su primer contacto con la fotografía fue cuando tenía alrededor de 6 años, cuando le tomo fotos a su madre en *bikini* mientras tomaba *champagne* en el balcón del hotel. Cuando cumple quince años decide mudarse a Nueva York y para entrar en contacto con la farándula del momento miente sobre su edad y comienza a trabajar limpiando mesas en una reconocida discoteca de la época. Su padre no contento con esto lo obliga a volver al sur, donde vivían, y comenzó sus estudios en la Escuela de Artes de Carolina del Norte.

Con dieciocho años regresa a la ciudad de Nueva York y comienza a trabajar en un bar gay. Lachapelle en una entrevista a *The Guardian* confiesa que debido a sus carencias económicas acepto realizar sexo oral a cambio de dinero.

En 1982, Andy Warhol impulso a Lachapelle para que publicase sus fotografías en la revista *Interview*, a partir de ese momento su carrera fue en acenso.

Sus imágenes han ilustrado las revistas *Vogue*, *Rolling Stone*, *i-D*, *GQ*, entre otras. Gracias a su creatividad, originalidad y su estilo único se abrió paso en el mundo del cine, moda y la publicidad.

4.2.1 Análisis de sus obras

David Lachapelle es conocido por su estilo hiperrealista único y su trasfondo de mensajes y criticas sociales, donde la moda y los iconos culturales actuales tienen un rol protagonico. La imagen que crea son escenas que devienen de la cotideaneidad convertido en representación del consumismo social compulsivo.

De estilo extravagante, con explosión de la paleta de colores y metafóricamente crea complejos discursos individuales para cada fotografía en particular. Fantasía y sensualidad son premisas fundamentales en su trabajo, donde también conviven con un

estricto reproche de la sociedad actual junto con el anclaje religioso que dota de fuerza a algunas de sus imágenes.

El comenzó a establecer su lenguaje como fotógrafo a través de las diferentes corrientes artísticas que se desarrollaron en el siglo XX y las introdujo de manera eficaz a sus producciones creando imágenes únicas de alta complejidad discursiva con un fuerte uso de la retórica de la imagen y presencia de estas corrientes artísticas.

Se tomará como eje principal de sus obras el Surrealismo y el Dadaísmo. En sus fotografías se pueden encontrar imágenes transgresoras, donde hay carencia de realismo, estética, normas sociales y morales.

Se destaca la ironía, lo absurdo y lo irracional de la cultura popular de las masas. Él crea mundos y submundos desprovistos de razón. Utilizando íconos religiosos, situaciones consumistas, violentas y sexuales de manera provocadora para representar la cotidianeidad. Es por esto que se puede inferir que sus fotografías son retratos surrealistas contextualizados en mundos oníricos.

En esta fotografía Lachapelle utiliza la faceta más tolerante de la religión, en este caso el amor y el perdón. En ella se observa a Courtney Love que sostiene en brazos a su difunto marido Kurt Cobain, como en La Piedad de Miguel Ángel. (Ver figura 14 en cuerpo C)

Se establece una analogía entre la religión y la fe con sentimientos y adoración hacia las estrellas de rock como así también a los íconos populares. También están representadas heridas en brazos y pies que refuerzan dicha analogía entre los estigmas de Cristo en la cruz y las inyecciones de heroína y otras drogas que son moneda corriente en el mundo del Rock y la farándula.

La composición cromática toma aspectos del Futurismo, ya que él deja de lado lo clásico y tradicional para tomar como referente los esteticismos modernos y mirar hacia adelante en los avances tecnológicos.

La tecnología digital juega un papel muy importante ya que permite que el imaginario vaya más allá, posibilitando que se creen otras realidades que no se podrían lograr con medios analógicos. Utiliza el retoque fotográfico como una herramienta discursiva en sus imágenes.

Sus fotografías están cargadas de dinamismo, descartando las concepciones clásicas del color apuntando a una nueva era de representación del color generando un rango dinámico fuera de lo común.

En esta imagen (Ver figura 15 en cuerpo C) se contempla cómo una hamburguesa aplasta a una chica, de la cual sólo se ven sus piernas. La fotografía está basada en las obras de Claes Oldenburg. La utilización de la metáfora dentro del Surrealismo deduce que el bienestar representado por la muchacha no puede escapar a la comida chatarra. La hipérbole que maneja la hamburguesa hace denotar la masividad de este alimento, así como también su grasitud.

Esta vez la composición cromática deviene de la vanguardia Fauvista ya que él cuestiona y se enfrenta a la realidad expresando diferentes sensaciones a través del color, de manera cuasi-violenta. El círculo cromático es explotado agresivamente con una significativa a enfatizar los simbolismos de la hamburguesa.

Esa fotografía es una gran crítica a los valores establecidos en la sociedad la anorexia vs. Híper obesidad extremos claros de la contemporaneidad. La adicción a la comida rápida y la adoración a modelos anoréxicas de las revistas y su autodestrucción a través de referencias pop.

Lachapelle incorpora a sus imágenes el Pop Art. Él hace una crítica profunda a las masas de Norteamérica, su cultura, y los representa reflejando lo plástico, las actrices, modelos y también los íconos Kitsch de esa sociedad. El tratamiento del color es un factor importante ya que usa colores brillantes en contraposición de la decadencia de lo retratado.

Él entiende y critica a la sociedad industrial de cultura de masas, cargada de información, publicidad, iconos diversos el cual toma y reversión en sus imágenes plasmando el mundo plástico de la farándula en su mayoría.

Toma los conceptos de sentimientos que caracterizan a los comics de Roy Lichtenstein como el amor, la esperanza y la desesperanza. Y de Warhol a la renuncia del sentimiento en la individualidad.

El expresionismo también forma parte del eje fundamental de su obra, ya que en sus fotografías hay una deformación emocional de la realidad, adaptada a su manera subjetiva de ver la naturaleza del ser humano, en sus imágenes se aprecian diversos mensajes y sensaciones que él quiere transmitir y va mucho más allá de la realidad objetiva de lo que se ve, sino del mensaje codificado de sensibilidad y percepción para interactuar con el espectador.

La expresión subjetiva subyace en temas que él retrata cotidianamente en la mayoría de sus obras junto al irracionalismo y la representación de temas tabú.

El inconsciente, la imaginación y la fantasía son características fundamentales en su perspectiva. Él crea su propia estética y re versiona el concepto de bello convirtiéndose en una suerte de sociólogo que produce y documenta imágenes como un producto cultural de la misma manera que Marcos López juega con lo grotesco y la falsa creencia de formar parte de una clase social elevada, Lachapelle realiza lo grotesco en lo glamoroso. Sus retratos en su mayoría son personajes famosos, desde los difuntos Kurt Cobain y Michael Jackson hasta Britney Spears.

Para un análisis más profundo se analizará la fotografía titulada *Last Supper* (ver figura 16 en cuerpo C).

Se situó a Jusis en el medio, tal como en la pintura, de manera aislada con respecto a los otros asistentes de la cena, y de vestimenta y apariencia semejante a la obra.

Sus apóstoles son raperos, provenientes de la cultura *Hip-Hop* o callejera, con tatuajes notorios y ropa de marcas conocidas como *Adidas* que componen en su totalidad un

atuendo acertado para la tribu urbana perteneciente. Se pueden distinguir diversas etnias, como en los barrios pobres estadounidenses que son una mixtura de negros y latinos. Ellos observan atentamente a Jesús, mientras que sin gesto o acción alguna mira pacíficamente hacia la cámara con las manos sobre la mesa extendidas palma arriba. El contexto es una clase social baja, se puede apreciar por el empapelado o el cortinado, también el hecho que estén amontonados en una mesa pequeña con mantel de plástico. En la mesa se encuentra la naranja y las uvas que para el catolicismo representa la generosidad en la naranja, y en las uvas la sangre de Cristo, también se encuentra la comida chatarra y un par de botellas de bebidas alcohólicas. La única mujer que se encuentra en la imagen, con la indumentaria en forma de halo remite a la Virgen María que sin embargo podría ser María Magdalena.

En un análisis morfológico de la imagen las líneas forman un triángulo entre como están acomodados los apóstoles sentados cerrado con las piernas de los hombres de los extremos, conduciendo a la mirada del espectador hacia el eje central de la imagen como lo es Cristo. El punto se representa como pixel en la imagen digital, ya que es la unidad mínima que se encuentra en la fotografía digital que puede interpretarse como punto.

El punto de fuga fue buscado en conjunto con el triángulo para converger en el mismo punto, es decir Jesús.

En cuestiones compositivas la imagen está perfectamente distribuida con respecto a sus personajes, logrando equilibrio y ubicando la tensión en el medio. El punto de vista del autor es a nivel y la imagen está completamente centrada. La iluminación de la misma manera que López, busca crear un entorno de plasticidad, con los colores muy saturados e iluminación artificial. La luz que se observa en la imagen como halo de Cristo es el resultado del tratamiento de la imagen por *Photoshop*.

La obra no es de una lectura sencilla, requiere detenimiento por parte del espectador, no es un mensaje que se entienda a simple vista.

La imagen reflexiona acerca de la situación actual en las calles, la compasión y la paz de Cristo en contra de lo que podría ser la violencia de las pandillas que lo rodean en forma de sus apóstoles.

El análisis de cualquier imagen de estos artistas es compleja, y también hay un factor de que no es posible estandarizar ni poner dentro de un aspecto teórico y depende únicamente de quien la observe.

La realidad personal del espectador juega un rol sumamente importante, no solo con esta imagen si no con cualquier tipo de fotografía, pintura, dibujo, es decir con cualquier tipo de obra de arte.

El conocimiento, las vivencias, la cultura y las realidades que construyen a un ser humano como persona influyen en todo sentido en la interpretación que se pueda dar de la obra, empezando de lo general a lo particular.

Como aspectos generales pueden influir son aquellos que responden a una cultura, a una religión o nacionalidad. Luego otro de los elementos influyentes es la edad, cada década de nacimiento de las personas engloba diferentes interpretaciones ya que una persona nacida en el 2000 puede que no tenga el mismo criterio de alguien que nació en 1940.

Y para ya adentrarse en lo particular, puede ser el tipo de crianza, educación y sucesos personales que puede tener alguien para terminar de forjarse una personalidad única e irrepetible.

Otro de los factores a considerar tiene que ver concretamente con el autor, y esta es la interrelación que se produce entre espectador y artista, en la cual se produce un diálogo no implícito donde el receptor debe intentar ponerse en el lugar de artista e intentar descifrar que es lo que quiso transmitir y bajo que circunstancias porque como el entorno juega un rol importante en el espectador, los mismos factores influyen de igual manera al artista.

Capítulo 5: Un nuevo Lenguaje

El lenguaje fotográfico está constituido por diversos aspectos, desde el ámbito compositivo hasta lo perceptivo, tratados en el capítulo 2.

Como todo sistema de comunicación está estructurado donde la técnica y la estética participan en la comprensión de este lenguaje en el cual la fotografía es el medio y la imagen es el mensaje, donde la connotación surge como un mensaje secundario en la fotografía.

La estructuración de estos nuevos conceptos forma parte de una nueva consolidación de la práctica de la imagen creativa fotográfica, donde hay una búsqueda de construcción de sentido a través de la imagen lograda por el autor, cuya finalidad subyace en un discurso ornamentado de aquello que se busca contar.

En el siguiente capítulo se desglosa la creación del enunciado, las herramientas que posee previa a la captura y posterior a ella. Y cómo las diversas realidades son determinantes a la hora de establecer un discurso cuyo medio es la imagen creativa.

5.1 Construcción del enunciado fotográfico

La fotografía como lenguaje se crea a través de la técnica y la estética como entes individuales, pero que sin embargo estos no pueden funcionar aislados.

El conocimiento fotográfico se va reproduciendo a medida que se interrelaciona esos conceptos, para finalmente adquirir un sello propio como fotógrafo. Se puede construir el proceso de aprendizaje fotográfico como una entidad única compuesta por dos grandes factores que deben estar presentes a la hora de crear una imagen fotográfica propia.

Saussure entiende a la lengua como un producto social y al lenguaje como una un proceso social donde el habla propia es la realización del proceso comunicativo. (1964, p.37)

El lenguaje comunica a través de manifestaciones exteriores que advierten los sentidos; en otras palabras, según Pierce (1974), el signo mientras más articulado y especificado

esté, el significado toma la forma correcta y transmite inequívocamente la intención del mensaje.

Cuando se analiza una fotografía, se tienen en cuenta todas las características del código visual de la imagen la técnica y la óptica, los componentes y elementos fundamentales. Se establece un vínculo entre signo y significado donde se analizan los diversos niveles de significación que da el autor.

La imagen se lee primeramente desde su esqueleto estructural como lo es la técnica para comprender el verdadero significado lingüístico, semántico y semiótico que posee la imagen.

Para Joan Costa en la fotografía están presentes dos tipos de signos, el literal que comprende la reproductibilidad de una identidad o como semejanza. Y el abstracto como signos no perceptibles, relacionados con fenómenos técnicos, ópticos incluso químicos.

Soulages (2005, p. 223) plantea el concepto de *Estética de "a la vez"* en el cual hace referencia que una obra fotográfica está compuesta por fuerzas infinitas en la cual se deben tener presentes todos los aspectos que componen a este signo ya que ella tiene carácter polisémico. Se debe tener en cuenta el referente, el significado y el significante para analizarlos simultáneamente ya que juntos se enriquecen mutuamente, están son la esencia de la fotografía para dejar de ser un automatismo u operación técnica.

Para Foncuberta (2010, p.132) la fotografía, ya sea analógica o digital, se construye así misma dependiendo del espacio discursivo donde este incorporada, como en el caso de la publicitaria, la foto periodismo o la fotografía artística.

Para la codificación del mensaje fotográfico según Costa (1977) existen tres variables, el código realidad es aquel donde debería tener todo el mundo una misma lectura independientemente de su cultura.

El código retorica utilizado para persuadir mediante el discurso planteado. El lenguaje fotográfico que es la intención creativa que logra el autor mediante la investigación y realización de la misma.

La fotografía como medio perceptual actualmente paso a convertirse en un medio conceptual, desprendiéndose de la antigua concepción de prueba o huella, entrando a la nueva era pos fotográfico ya mencionada en el capítulo 3.

Es posible entender al lenguaje fotográfico como todos aquellos parámetros que construyen a la imagen, así como las palabras articuladas constituyen una oración.

En los comienzos de la fotografía artística era meramente un lenguaje visual sin definir formalmente, tomo conceptos y técnicas de otras disciplinas como la pintura para dotar de artisticidad la imagen para que pueda ser comprendida como arte plástico y no como documento.

Se puede argumentar que una imagen tiene un discurso inicial, aquel que surge a través del ojo del fotógrafo ligado con su estilo fotográfico, para luego ser interpretado por el espectador donde hay una reciprocidad estrecha entre la obra y el sujeto que la observa.

Para Pierce (1974) una fotografía es un índice que atrae la atención del observador por el fragmento de realidad representado en ella, sin embargo, Joan Costa (1977) establece que la equivocación está en privilegiar a la realidad, cuyo análisis para él implica generar una interacción entre el fotógrafo, la realidad exterior y el medio fotográfico.

Como resultante de esa combinación se producen los ruidos, que devienen de la unión entre el mensaje que se obtuvo como consecuencia de la imagen y el mensaje previo que el autor imagino.

El discurso de cada autor depende de muchos parámetros socio cultural como la política, la ideología, la religión, incluso sus gustos influyen directamente en la obra. El tiempo y el lugar inciden directamente en el discurso del autor, perdurando o perdiéndose con el devenir de los años.

Como resultado de este ensayo se puede entender que los autores manifiestan una tendencia estética con la post producción de sus imágenes devenida de la evolución y cambios tecnológicos/sociales que marcan un antes y un después en la representación estética de la posmodernidad digital, ellos narran sus historias a través de imágenes.

Ambos autores utilizan la memoria colectiva, de manera dinámica y visual, y el retoque fotográfico como instrumentos de creación de la hipertextualidad en la imagen.

5.2 El retoque como herramienta estética

El lenguaje se construye a través de innumerables signos y símbolos ya mencionados con anterioridad, sin embargo, como signo no perceptible se encuentra el Retoque fotográfico, donde la interrelación de los dos tipos de signos descritos en el sub capítulo anterior construyen el discurso fotográfico.

Soulages (2008) plantea una nueva filosofía de la imagen para la construcción de una nueva estética de la imagen.

Es decir que la posibilidad de manipular los elementos de la imagen después de la toma también forma parte del discurso final. En los autores analizados anteriormente se puede observar como ambos crean mundos irreales, pertenecientes a su imaginación la herramienta de la manipulación y el fotomontaje brinda la posibilidad crear la ficción fotográfica.

Es necesario que se entienda al retoque como una técnica como modo o forma de producción y también como una manera de representar y ver al mundo actualmente.

La fotografía moderna no es el resultado de las tecnologías, es el resultado del autor cuya finalidad es otorgar propósito en la imagen, ya que esta es un medio de expresión y comunicación.

David LaChapelle y Marcos López construyen una imagen en un marco de irrealidad donde el mensaje se acentúa gracias a las posibilidades técnicas que brinda este programa de *post* producción, de manera comunicativa la imagen brinda una historia ficticia, la construcción fotográfica de identidad de estos autores.

El retoque fotográfico se constituye como una herramienta técnica que provee la tecnología para reforzar la intención del mensaje o dotarlo de significación.

Cuando la fotografía roza los límites de la pintura se puede hablar es esteticismo, donde el autor impone tajantemente el significado.

Para Barthes (1986, p. 20) el esteticismo se utiliza como un recurso para la imposición sutil de connotación.

Para concluir se entiende a la estética del retoque fotográfico como una manipulación que va más allá de los retoques que se pueden realizar a una fotografía publicitaria, se discute a la fotografía como obra de arte, con un mensaje determinado, como lo es en caso de López y Lachapelle cuyo discurso subyace en una crítica a la realidad actual, lo grotesco y lo *kicht* conviven plácidamente en sus fotografías y el retoque fotográfico que ellos utilizan es para terminar de dotar a la imagen de sentido, su propia irrealidad. La tecnología les provee la posibilidad de montar las imágenes a gusto y convertirlas en piezas de arte singulares.

5.3 La irrealidad en la realidad de la fotografía digital

La fotografía digital, dotada de todas las posibilidades que brindan las nuevas tecnologías y los medios toman, cada vez más, un fuerte discurso referencial en la fotografía de autor.

La imagen digital debe contemplarse como un dominio del nuevo orden propiciado por los medios electrónicos cuyo efecto de “desrealización” no se reduce a la representación de lo real aplicada a la imagen, sino que atañe a todas nuestras facetas abstractas de construir la realidad. (Fontcuberta 2010, p. 101)

En el siglo XIX la finalidad de la fotografía fue intensificar la mirada, así como también la capacidad para ampliar la memoria. La realidad se desvanece, y con ella desaparece la relación tiempo y espacio, también la noción de la fotografía como una construcción de la identidad y memoria. Entonces surge una nueva realidad, una realidad 2.0 en la cual el fotógrafo, como un arquitecto, construye su propio enunciado, es decir su propia realidad como identidad personal.

Se entiende a la ficción como hechos o sucesos, fingidos o inventados que pertenecen al imaginario.

Foncuberta (2010, p108) enuncia sobre la ficción artística, la ilusión cognitiva y su manipulación es directa, es decir no se enuncia como real sino como ficción y su finalidad es en sí misma como una representación no real.

El observador entiende el código de ficción, donde no se postula como oposición a lo veraz, sino que se contrapone a lo verdadero y falso sin oponerse al discurso de la imagen es decir al relato, ya sea real o irreal.

La realidad se constituye como representación y la representación como consecuencia de la mirada del fotógrafo, es decir su propia realidad.

Se podría pasar la eternidad debatiendo que es real y que no, dependiendo contexto, para quien y para qué.

Las primeras bases del debate sobre lo real en la fotografía parten de la vanguardia surrealista.

Las manipulaciones realizadas por los fotógrafos surrealistas __ [sic] el establecimiento de espacios divisorios y la duplicación__ [sic] pretenden registrar los espacios y las duplicaciones de esa misma realidad de la que esta fotografía no es más que una fiel huella. El procedimiento fotográfico se utiliza, por lo tanto, para producir una paradoja: la paradoja de la realidad convertida en signo o de la presencia transformada en ausencia, en representación, en espacio vacío, en escritura...

La realidad fue, al mismo tiempo, ampliada y reemplazada o suplantada por ese suplemento rector que es la escritura: la escritura paradójica de la fotografía. Krauss en Barchen (2004, p.197)

En un posterior análisis Barchen (2004, p. 199) considera a la fotografía como “La representación de una realidad que no es ella misma, sino un juego de representaciones”

Una vez instaurada la fotografía pos moderna rompe los estándares establecidos y se reinventa el mundo fotográfico en la práctica creativa, sin embargo, la aparición de ello no es algo que haya surgido de la nada misma, si no que provienen del ámbito de la pintura como retocar, dibujar, aclarar y oscurecer. También deviene de algo muy similar sucedido en la fotografía química como el movimiento Pictorialistas, ya mencionado en el capítulo 2, que toma elementos de la pintura y los traslada a la fotografía.

Es posible afirmar que el pictorialismo fue el primer movimiento fotográfico que tuvo en cuenta a la fotografía como creación artística y no como documentación veraz.

La toma en si misma de la fotografía digital, a diferencia de la analógica, se convirtió en un primer paso, donde es necesario terminar la construcción de esa imagen mediante una post producción.

“Hugo Grocio uno de los fundadores del derecho internacional, diferenciaba entre mentira (= [sic] expresión falsa injustificada y dolosa) y falsiloquio (= [sic] expresión falsa justificada y no dolosa)” (Fontcuberta 2010, p. 132)

Es por ello que para este autor las imágenes digitales en cuestiones meramente artísticas son falsiloquio gráficos, a diferencia de una imagen publicitaria cuya alteración se da para reforzar el mensaje y conseguir, de manera persuasiva, la compra por parte del consumidor. Por ejemplo, una crema anti arrugas que muestra una mujer de mediana edad con un cutis de una adolescente lograda mediante el uso del retoque, es decir mintiendo sobre los resultados del uso de la crema.

La irrealidad no es sinónimo de que una fotografía sea mala, o mentira. Significa la construcción de un discurso amparado por posmodernismos que forman un esqueleto en el crecimiento de la imagen. Es decir, arquitectónicamente se necesita una estructura, una base para la edificación.

La irrealidad es la base conjuntamente con todos los conocimientos previos que el fotógrafo tiene a su alcance, la estructura es el mensaje con todos sus significantes, y el edificio es la imagen final.

Sin embargo, la irrealidad juega un doble papel en el discurso, la irrealidad puede convertirse en realidad, los espectadores son aquellos que pueden lograr que la imagen se convierta en algo real, en sus imaginarios, y trasladarse a al punto de vista del fotógrafo. Es decir por un segundo el espectador se adentra en la mente del artista donde todo lo creado e imaginado puede ser real, ese es el punto clave en el entendimiento de la fotografía contemporánea.

Se puede concluir que la falsa creencia del desarrollo tecnológico en la fotografía como una pérdida cultural irreparable sobre la esencia de la imagen debe ser erradicada por completo. La fotografía del siglo XXI debe ser vista, no como una cuestión de tecnología, si no como creación de una nueva estética a través de ella.

El ámbito conceptual se cuestiona al autor como un arquitecto de la mirada, la acción fotográfica que forma parte de la contemporaneidad como un proceso de creación de discurso.

Ese discurso se ve en la creación de sentido y mirada propia en la imagen, donde el sentido y anclaje deben ser el reflejo simbólico del lenguaje visual que rige en la actualidad.

La imagen esta delimitada como cualquier habitación de 4 paredes, es decir 4 margenes limitan a la fotografía y es dentro de esos limites donde subyace la historia, aquello que no se ve, no existe, no da a lugar a ninguna interpretación ya que no fue fotografiado.

La tecnología para la manipulación creativa fotográfica no resta prestigio a una imagen, ni tampoco lo suma en comparación de una imagen obtenida en 35mm o de una digital que no es intervenida, si no que comprende una nueva vision como técnica en la cual simplemente refuerza y acompaña el discurso constituido por la obra. Simplemente constituyen diferentes técnicas de abordaje, así como un genero literario tiene su manera de contar las cosas, la utilización de este mecanismo es una manera distinta al servicio del autor para ponderar su obra de carácter singular y único.

El estilo de fotografía descrito tiene como objetivo generar diversas emociones y reacciones, pueden ser verdaderas o faltas donde la linea delgada de la realidad queda casi imperceptible, sin embargo el espectador puede que no sea capaz de distinguir que es real y no, sin embargo abraza la posibilidad de que pueden ser ambas de la misma manera que se introduce en los mundos fantásticos de los cuentos, es entonces donde el autor logra su cometido, ha logrado introducir al observador en su propia historia fantástica.

Conclusiones

Este proyecto de grado logro realizar una reflexión acerca de cómo la post producción se planta en el mundo, no como un paso más por fuera del fotógrafo el cual no tiene interferencia alguna, sino como un proceso creativo constante que no finaliza en la toma.

David LaChapelle, así como también Marcos López terminan por reforzar su discurso a través de las herramientas del retoque fotográfico, una herramienta que no busca mostrar la realidad tal cual se ve, si no que los artistas forjan a través de ello su propia realidad.

Que es real, y que no lo es son preguntas filosóficas que no competen a la profundidad del trabajo, pero luego de una intensa búsqueda y exploración de sentido se puede concluir que existen innumerables realidades, casi tantas como individuos en el mundo.

Foncuberta "El gran legado de la fotografía es la sensación de encapsular la verdad." (2010. p.122). La realidad depende de quien la mire, así como también la verdad.

La verdad de la que Foncuberta alude es a la verdad individual de los autores, y los espectadores son los que tienen el verdadero poder de decidir si es la verdad aquello que se encuentran observando.

El criterio propio juega un rol contundente en el espectador, la fotografía no concluye hasta que otro la haya mirado y determine si creer o no esa verdad, en el caso de la fotografía contemporánea significa que el espectador no crea la fotografía como veraz en su más tajante definición, sino que se adentre en el universo del artista y comprenda su verdad.

El trabajo en un principio sentó las bases de la historia de la fotografía, para que se pueda comprender como este invento surge, bajo que contexto ya que conocer el comienzo es de suma importancia para realizar un análisis acertado, si bien el origen de la manipulación de imágenes sigue siendo algo incierto y poco discutido se puede entender que su primera necesidad fue para arreglar o disimular ciertos errores en toma, o aquellos parámetros no controlables dado a la tecnología de la época.

Como cierre del primer capítulo se decidió introducir al lector en el ámbito del lenguaje fotográfico, como una imagen comprende una manera de comunicación semejante a cualquier estructura comunicacional donde se está en parencia de un locutor, mensaje y receptor.

Es allí donde se empieza a dilucidar poco a poco como la imagen toma la fuerza de un discurso y así adentrarse en conceptos como la plasticidad de la fotografía y cuando deja de ser registro y se convierte en arte y la noción de estilo empieza a asomar.

El estilo es algo de suma importancia, más en los autores seleccionados ya que ambos poseen una marca muy fuerte, ya que hace que sus obras sean reconocidas a simple vista, su sello característico es aquello por lo que se los distingue, y su mensaje se arraiga a su estilo ya que de esta manera ellos crean la imagen comunicadora con un sentido y su propio estilo.

Es por ello que en este trabajo se creyó necesario realizar un desglose a través de los géneros fotográficos, ya que el lenguaje junto con el estilo depende del lugar que ocupen en el mundo fotográfico, es decir el género.

Las herramientas estéticas a disposición del fotógrafo fue una de las columnas vertebrales de este trabajo. Dichas herramientas proveen el poder de la construcción de la imagen.

La percepción y la composición son claves en la instrucción de cualquier aspirante a fotógrafo. Si la cámara es el pincel entonces las herramientas estéticas son los pigmentos, están allí para ser mezclados y manipulados a gusto para la obtención de un resultado final, sino sería solamente un lienzo vacío, sin nada que mostrar, contar o transmitir al público.

El proyecto de grado se centró también en los aspectos más actuales y relevantes de la fotografía, la era digital. Muchos teóricos, profesionales, docentes y estudiantes de la fotografía creen encontrarse ante una muerte inminente de la fotografía con el advenimiento de las nuevas tecnologías, sin embargo, este proyecto demuestra que no

es una muerte si no un resurgimiento, es decir un cambio de paradigma. Cualquier cosa en el mundo no es estática, se mueve constantemente.

El arte en renacimiento era para galerías destacadas proveniente de personas ilustres, y en la actualidad esas galerías pueden ser desde paredes en edificios hasta sitios web hechos por cualquier persona sin importar su educación ni clase social. ¿Porqué la fotografía habría de mantenerse estable? Y de todas maneras ella nunca fue estable ¿No comenzó con una percepción de ella como registro únicamente para luego convertirse en arte?

Foncuberta hace una reelección única a cerca de la fotografía y su evolución sumamente acertada.

La fotografía ha evolucionado contrariamente de su escancia. Cada vez que disparamos una cámara damos un paso alejándonos de la fotografía definida según su acta de nacimiento, cada nuevo cliché impresionado diluye su especificidad. Y es que no puede ser de otro modo: la cámara es una máquina, pero el fotógrafo no es un robot. El acto fotográfico somete al fotógrafo a una secuencia de decisiones que moviliza todas las esferas de la subjetividad. El fotógrafo es un personaje que piensa, siente, se emociona, interpreta y toma partido. (2010, p. 186)

Posteriormente se procedió a posicionar al lector en la esfera tecnológica actual, sobre mecanismos de la cámara digital, y acerca del programa de retoque digital utilizado por los autores como lo es el *Photoshop*.

Un correcto entendimiento de los mecanismos tecnológicos a disposición de los fotógrafos es de una gran importancia ya que forman parte de las herramientas de construcción que se habló previamente.

Tomar una fotografía no es un acto aislado, ni mucho menos algo estructurado y riguroso en el ámbito artístico, es por ello que el Ensayo describió la situación actual de la fotografía contemporánea, así como también nuevos derivados de la fotografía digital como lo define el autor previamente citado, la Posfotografía.

Luego de comprender todos los puntos que forman parte de la creación artística de una imagen en el nuevo siglo, se realizó un análisis sobre López y Lachapelle. Sus biografías para comprender de donde surgieron y más puntualmente un análisis de sus obras.

Puntualmente se analizaron La terraza de Marcos López y La ultima cena de Lachapelle en sentidos más estrictos de significación.

Los datos arrojados fueron claves a la hora de la resolución de la pregunta problema de este Proyecto de Grado, ya que su estética es lograda casi en un 50% a través del retoque, ya que gran mayoría de sus imágenes son montajes, en el caso de López, e imágenes reventadas de color para Lachapelle. Ambos artistas nutren su trabajo sobre lo kitsch y el arte pop, elementos masivos en la sociedad, así como también de otras vanguardias en menor escala.

La posibilidad que le dan los autores al espectador en presencia de su obra es la de reconfigurar el mensaje para que se relacione con situaciones actuales o que el receptor adopte y se ubique con un pensamiento crítico hacia la imagen.

Finalmente, este trabajo reflexiono acerca de cómo la post producción se convirtió en un elemento más con el que cuenta el fotógrafo, indiferentemente si se realiza un retoque cosmético o artístico, es un componente más al servicio de la creación visual.

Cómo se construye el enunciado fotográfico a partir de todos los elementos que se fueron nombrando a lo largo del proyecto para la constitución de una imagen final.

El retoque fotográfico es un simple reflejo de la sociedad masificada actualmente, es el toque final que le dan López Y Lachapelle a sus fotos, como se distorsiona la imagen como producto social.

Particularmente la autora de este proyecto cree que sus premisas no fueron comprobadas, pero tampoco refutadas del todo. Sí, es posible que el retoque fotográfico tenga una estética y este trabajo puede sentar las bases para un profundo estudio semiológico sobre las imágenes alteradas con fines estéticos, sin embargo en estos autores utilizaron a la post producción como un signo no visible explícitamente.

Como puede ser una crítica literal a un hecho (ver figura 15 cuerpo C) por ejemplo en esa imagen Lachapelle claramente muestra de manera irónica la sociedad de consumo de comida chatarra, acerca de cómo se puede morir aplastada por una hamburguesa

irónicamente de manera glamorosa, pero los colores, la textura de la piel y todos los otros elementos modificados en Photoshop constituyen ese signo no visible que alude como se mencionó anteriormente como una segunda crítica en la imagen, pero esta vez a la sociedad en sí misma.

De igual manera López critica ironiza las mismas situaciones ancladas a la sociedad argentina en su imagen “La Terraza” (ver figura 10 cuerpo C) toda la imagen constituye un montaje, hasta cuenta con la presencia de un ser mitológico como la sirena en la pileta la cual no podría haber sido llevada a cabo sin una correcta post producción digital.

Los colores alterados refuerzan la necesidad plástica del autor para exagerar los contrastes cromáticos y así dotar de sensación de plástico PVC.

Para Foncuberta (2010) la fotografía digital consiste en una escritura como proceso constructivo de imagen.

Teóricos fundamentalistas se aprestan a recriminar que la fotografía ha vendido su alma al diablo para acceder al parnaso del arte. Y entretanto irrumpen la tecnología digital y los programas de procesamiento de imagen, que tan inmensamente han afectado al paradigma original de la fotografía. En la última década hemos presenciado justamente la radicación de ese cuestionamiento. El cambio tecnológico no ha hecho más que asestar el golpe definitivo a una dinámica que ya no tenía marcha atrás. Si conceptualmente la creación fotográfica evolucionaba adoptando el gesto artístico, con los soportes digitales, además, regresamos a la estructura icónica de la pintura y de la escritura. Los píxeles que proporcionan la textura de la imagen electrónica funcionan estructuralmente como las pinceladas del pintor: constituyen unidades de configuración sobre las que podemos operar particularmente. Me gusta en este sentido insistir que la fotografía analógica se inscribe y la fotografía digital se escribe. Inscripción y escritura señalan dos estadios de competencia epistemológica entre los que se debate la creación contemporánea: de la descripción al relato. (2010, p.187)

Es la evolución de la sociedad, no de la tecnología, que condiciona a la evolución de la fotografía. Un correcto camino es el entendimiento entre los defensores de lo tradicional y lo moderno, cuya participación e interacción nutran a la fotografía como arte en vez de desvalorizar los trabajos dependiendo de las herramientas que se usaron.

Como enunció Foncuberta, las personas no son robots, y la imagen no es un automatismo, y como construcción queda a criterio de los artistas que elementos usa para lograr su obra.

Lista de referencias bibliográficas

- Alonzo, F. (2007) *Artisticidad en el medio fotográfico*. Barcelona: UOC.
- Baqué, D. (2003) *La fotografía plástica, un arte paradójico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, R (1986) *Lo obvio y lo obtuso, imágenes gestos y voces*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1992) *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Batchen, G. (2004) *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bauret, G. (1992) *De la fotografía*. Buenos Aires: La marca editora.
- Carmona, O. I. (2009). *La convergencia cultural a través de la ecología de medios*. Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación.
- Costa, J. (1977). *El lenguaje fotográfico*. Iberico Europea de Ediciones. Citado en: Sin autor (2012) El lenguaje fotográfico. Joan Costa. Recuperado el 21/04/15. Disponible en <http://nazaretbarcelohandmade.blogspot.com.ar/2012/11/el-lenguaje-fotografico-joan-costa.html>
- Da Vinci, L. (1515) *Tratado de la pintura*. Citado en: Incorvaia, M. (2008) *La fotografía: un invento con historia*. Buenos Aires: Aula Taller.
- Fontcuberta, J. *Estética fotográfica: una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2010) *La cámara de pandora: la fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2011) *Por un manifiesto post fotográfico*. Recuperado el 23/04/15. Disponible en <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>
- Incorvaia, M. (2008) *La fotografía: un invento con historia*. Buenos Aires: Aula Taller.
- Jiménez, L. (2013) *Posfotografía según Joan Fontcuberta*. Recuperado el 15/05/15. Disponible en <http://basespostfotografia.blogspot.com.ar/2013/05/post-fotografia-segun-joan-fontcuberta.html>
- Krauss, R. (1981) *Los fundamentos fotográficos del surrealismo*. Citado en: Batchen, G. (2004) *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Langford, M. (1994) *Manual del laboratorio fotográfico*. Ediciones AKAL.
- Lemagny, J. (2008) *La sombra y el tiempo: ensayos sobre la fotografía como arte*. Buenos Aires: La marca editora.
- Machado, A. (2006). *Convergencia y divergencia de los medios*. Revista Miradas.
- Newhall, B. (2002) *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, SA.

Panofky, E. (1991) *El significado en las artes visuales*, Madrid.

Pombo, M. (Agosto 2012) *La fotografía Contemporanea: XX Jornada de reflexión académica en Diseño y comunicación*. Año XII, vol. 19.

Vilém, F. (1990) *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Sigma

Bibliografía

- Alonzo, F. (2007) *Artisticidad en el medio fotográfico*. Barcelona: UOC
- Baqué, D. (2003) *La fotografía plástica, un arte paradójico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, R. (1992) *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bauret, G. (1992) *De la fotografía*. Buenos Aires: La marca editora.
- Berger, J. (2005) *Modos de ver*. Barcelona: Gili.
- Carmona, O. I. (2009). *La convergencia cultural a través de la ecología de medios*. Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación.
- Colorado, O. Cindy Sherman, la niña de los disfraces, Disponible en <http://oscarenfotos.com/2012/08/18/cindy-sherman-la-nina-de-los-disfraces/> Consultada el 25 de octubre de 2014.
- Costa, J. (1977). *El lenguaje fotográfico*. Iberico Europea de Ediciones.
- Costa, J. (1977). *El lenguaje fotográfico*. Iberico Europea de Ediciones. Citado en: Sin autor (2012) El lenguaje fotográfico. Joan Costa. Recuperado el 21/04/15. Disponible en <http://nazaretbarcelohandmade.blogspot.com.ar/2012/11/el-lenguaje-fotografico-joan-costa.html>
- Da Vinci, L. (1515) *Tratado de la pintura*. Citado en: Incorvaia, M. (2008) *La fotografía: un invento con historia*. Buenos Aires: Aula Taller.
- Dondis, D. A., & Beramendi, J. G. (1978). *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Flusser, V. (1990) *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas.
- Frizot, M. *Quie a peur de la lumière, Art/Photographie numérique*, Citado en Laurent, J. (1998) *La imagen digital, de la tecnología a la estética*. Buenos Aires: La marca
- Fontcuberta, J. (1984) *Estética fotográfica: una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2010) *La cámara de pandora: la fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2011) *Por un manifiesto post fotográfico*. Recuperado el 23/04/15. Disponible en <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>
- Gubern, Román (1992). *La mirada opulenta: exploración de la iconósfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili
- Incorvaia, M. (2008) *La fotografía: un invento con historia*. Buenos Aires: Aula Taller.

- Isla, J, G. *De la fotografía digital a la poligrafía visual*, Recuperado el 24/10/14. Disponible en:
<http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/34782/JOS%C9%20G%D3MEZ%20ISLA.pdf?sequence=1>
- Jimenez, L. (2013) *Postfotografía según Joan Fontcuberta*. Recuperado el 15/05/15. Disponible en <http://basespostfotografia.blogspot.com.ar/2013/05/post-fotografia-segun-joan-fontcuberta.html>
- Krauss, R. (1981) *Los fundamentos fotográficos del surrealismo*. Citado en: Batchen, G. (2004) *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Koetzle, H. (2005). *Photo icons. The history behind the pictures*. Colonia: Taschen.
- Langford, M (1991) *Fotografía básica*. Barcelona: Omega Ediciones.
- Langford, M. (1994) *Manual del laboratorio fotográfico*. Ediciones AKAL.
- La Ferla, J. (2009) *Cine y Digital, Aproximaciones posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*. Edi Manantial texturas. Buenos Aires.
- Lemagny, J. (2008) *La sombra y el tiempo: ensayos sobre la fotografía como arte*. Buenos Aires: La marca editora.
- Lopez, M (2009) en Licitra, J. (2009) *El hombre y la sirenita*. Recuperado el 5/8/2014. Disponible en: <http://revistanuestramirada.org/galerias/marcoslopez>
- Machado, A. (2006). *Convergencia y divergencia de los medios*. Revista Miradas.
- Manovich, L. (2001) *El lenguaje en los nuevos medios de comunicación, la imagen de la era digital*. Buenos Aires: Paidós
- Newhall, B. (2002) *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, SA.
- Panofsky, E. (1991) *El significado en las artes visuales*, Madrid.
- Picaudé, V. y Arbaizar, P. (2004). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pierce, C. S. (1974) *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Pombo, M. (Agosto 2012) *La fotografía Contemporánea: XX Jornada de reflexión académica en Diseño y comunicación*. Año XII, vol. 19.
- Saussure, F. (1964) *Curso de lingüística general*, Buenos Aires: Losada.
- Soulages, F. (2010) *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La marca editora.
- Stieglitz, Alfred. *Camera Work, the complete illustrations 1903-1927*. Alemania: Taschen.
- Vilém, F. (1990) *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Sigma.
- Villaseñor García, E. (2012). *Géneros fotográficos*. Recuperado el 8/11/2014. Disponible en: <http://www.fotoperiodismo.org/fotografiadocumental.pdf>