



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
MÁSTER DE ARTES VISUALES Y MULTIMEDIA
DEPARTAMENTO DE PINTURA Y ESCULTURA

**La Fotografía. El antes y el después.
La fotografía digital como vínculo de consumo
en las redes sociales de la web**

Proyecto Final de Máster

Presentada por:

Rocío Albertos Casas

Dirigida por:

Trinidad Gracia Bensa

Valencia, Diciembre 2009

Agradecimientos:

En principio, siempre será poco lo que pueda escribir en estas líneas comparado con lo que me ha ofrecido la gente que me rodea a lo largo de este duro trabajo. Primero a mi tutora de proyecto, Trinidad Gracia por su ayuda y paciencia. A Ana, con ella encontré siempre sentido a mi estancia en Roma y me ayudó y animó a continuar con la tesina. A mis amigos y amigas sobre todo a Liliana y a Marta que fueron mis motivaciones y por supuesto en especial a Marco y a mi familia por su cariño, apoyo y fuerza incondicional que nunca me faltó. Gracias

Índice

Introducción	1
1. Apuntes y Referencias sobre la Fotografía.....	4
1.1. Todo empezó con un deseo	4
1.2. Los inventores. Una breve revisión histórica de la evolución y desarrollo de la técnica fotográfica.....	6
Primera Heliografía - Fotografía	8
1.3. La nueva forma de representación – Interpretación de la Fotografía. Bayard. <i>El ahogado</i>	11
2. De la Fotografía analógica a la digital	14
3. Fotografía Artística y referentes	22
3.1. Introducción de la Fotografía Artística	23
3.2. Richard Billingham y Nicolas Nixon	26
Richard Billingham (1970).....	26
Nicolas Nixon (1947).....	29
Entre foto y foto	31
4. El sentido del actual uso social de la fotografía	32
4.1. La influencia de la fotografía publicitaria en la fotografía social	34
4.2. Los Foto aficionados.....	35
4.3. El Turista. Fotografía Express.....	37
4.4. Uso de la fotografía digital.....	40
5. La fotografía como documento social en la red social de la web	43
5.1. Fotografía como recuerdos del presente	47
5.2. Diario Público de la red	48
6. La reproductibilidad de la imagen y nuestra relación con ella	51
6.1. Distancia y aura. Un espacio virtual de relaciones sociales	54
6.2. Imagen VS. “Ser”	56
6.3. Estudio del “Ser” verdades o mentiras de un “Yo”	58
Autoretrato	59
6.4. Quien domina quien	61
Conclusiones	64
Bibliografía	65

Introducción

Desarrollo de la investigación

Mi estudio se centra en el desarrollo y evolución de la fotografía a nivel social, dando importancia a los creadores de la misma pero más a la relación y actitud que tenemos con ella hoy en día a través del formato digital. Es una reflexión sociológica basada en la concepción de esta técnica con una documentación biográfica nombrando sus inventores, precursores, teóricos y artistas ya que, sin esta documentación histórica no comprenderíamos la influencia de la fotografía en la sociedad actual, en concreto en la persona de a pie, no como experto propiamente dicho, pero sí como la persona que tiene unos hábitos, costumbres y unas motivaciones que le llevan a ejercer el acto de la fotografía y en las cuales me gustaría profundizar.

Me he interesado por la fotografía digital y las redes sociales de la web, cómo se combinan, cual es su función en la red, por qué y qué nivel de comunicación ha alcanzado entre las personas que hacen uso de estas redes. Evidentemente para llegar a este punto virtual, la filosofía de la fotografía ha cambiado mucho, muchos agentes externos la han influenciado y ella lo ha hecho en otros medios.

Apuntes y referencias sobre la fotografía, este primer apartado está dedicado a una introducción histórica de la fotografía su inicio y su evolución. En el siglo XIV se desarrolla su nacimiento más teórico basado en el principio fundamental de la perspectiva, es decir, la nueva forma de ver el mundo y el deseo de representación. El grabado de Alberto Durero (1471-1528) *Artista dibujando un desnudo* (1525) nos introduce en esta nueva concepción. A continuación nombro a los principales inventores de la fotografía, las motivaciones que llevaron a cabo su invención. Entre ellos Hippolyte Bayard, al cual le dedico un análisis más extenso por la forma que revolucionó la fotografía con su serie *El ahogado* de tres fotografías de 1840, en la manera de representación y por lo tanto la de interpretación.

De la Fotografía analógica a la digital en este apartado se analizan los cambios de lo analógico a lo digital con datos técnicos y teóricos que nos guían para comprender los comportamientos de la sociedad; como el capitalismo temprano que describe Herbert Marcuse, condena a la sociedad a un consumo masivo y por lo tanto, a un consumo masivo de la fotografía que alcanza a la fotografía digital. Se trataran además otros temas respecto a ésta como: almacenaje, ilimitado y manipulación.

Fotografía Artística y referentes aquí hago un pequeño paréntesis sobre la historia artística de la fotografía, explico como entraba la técnica en el arte y nombro a grandes fotógrafos que experimentaban y mostraban, su forma de representar al realidad. Eso respecto a los fotógrafos modernos, respecto a los contemporáneos y no saliéndonos de una parte del tema de esta investigación que es la fotografía social y familiar, nombro a dos de ellos: Richard Billingham y Nicolas Nixon como ejemplos de un magnífico trato de este tipo de fotografía tanto a nivel técnico como a nivel conceptual.

El sentido del actual uso de la fotografía habla extensamente sobre la fotografía social, la familiar y la que gira entorno al círculo de las amistades como elemento de integración o recuerdo, así como la influencia de la fotografía publicitaria sobre la social al verse ésta afectada por el espíritu consumista que inspira el este tipo de fotografías (cuantas más fotos mejor) y de rebote al contenido sensacionalista que incita de nuevo a consumir, pero a nosotros mismos viendo las fotos de los demás y ellos las tuyas interesándonos de esta forma, por la vida de los demás. En el fondo, pareciendo esto una competición para ver quien impresiona más al enseñar más y mejores fotografías de las experiencias de la vida de uno.

Por otro lado están los foto aficionados y los turistas como elementos clave del uso social de la fotografía, que convierten la novedad de la cámara fotográfica en un hábito de dependencia.

En vez de contemplar el paisaje con sus propios ojos, esa gente corre a admirarlo mediante ese tercer ojo extraído del abdomen.¹

Y para finalizar este apartado el uso de la fotografía digital un uso pasivo en la forma de mirar.

La fotografía como documento social en la “red social de la web”

El “Yo” se ha transformado en un ser que encuentra atractivo exponer su vida, pertenece a una sociedad que denomina en 1967, Guy Debord como la “sociedad del espectáculo”. Ese afán de contar, a día de hoy, encuentra un medio con el que lo consigue, las redes sociales de la web. Internet es su alojamiento, un soporte de superconexión donde encuentras y ofreces información, entre ella abundantes fotografías que se convierten en un recuerdo del presente y cuentan tu vida cotidiana convirtiéndose en tu diario público de la red.

La reproductibilidad de la imagen y nuestra relación con ella. La imagen congelada de la fotografía hizo cambiar la percepción del tiempo y el espacio; la reproducción de la misma le dio multiplicidad de significados. En cuanto a la obra de arte, se ha visto perjudicada por el souvenir perdiendo la distancia y aura nombrada por Walter Benjamin. Por otro lado, a través de la imagen también construimos una identidad pasajera y sustituible por imágenes en continuo cambio, así como, a través de la imagen reforzamos esa identidad en autorretratos de índole narcisista. Finalizo este estudio reflexionando sobre el valor de la fotografía y en como no depender tanto de la imagen, pero sí valorarla y darle un sentido.

¹ DANINOS, Pierre. *Sonia*, Samarán, Madrid, 1956

1. Apuntes y referencias sobre la fotografía

1.1 Todo empezó con un deseo

De una forma teórica, la primera fotografía se remonta al siglo XIV. Su nacimiento, en un principio, está asociado al hallazgo de la perspectiva que es la que permite plasmar un espacio geométrico y por lo tanto idealizado sobre un plano bidimensional con las coordenadas reguladoras de dicho espacio y que están centradas en un punto único de visión, el punto de fuga. La imagen más antigua que lo representa, es un grabado de Alberto Durero (1471-1528) *Artista dibujando un desnudo*. Estos principios de la perspectiva tres siglos después, se plasmarían en la fotografía propiamente dicha. La perspectiva había escrito Durero, era una palabra latina que significaba “ver a través de”. Un punto de origen, como ojo observador, diferencia la frontera con lo que se ve, en resumen, es la separación entre sujeto observador y sujeto observado.



Alberto Durero, *Artista dibujando un desnudo*, ca. 1525

Grabado en madera.

En este grabado, la unidad basada en la perspectiva se centra en el ojo. Es una escena de deseo representada con elementos fálicos como es el obelisco como punto de origen y por otra parte el sexo femenino insinuado con una tela sutil. Ambos están separados por esa pantalla, un elemento que diferencia observador de sujeto observado y parece pone barrera a ese deseo pero este mismo es la herramienta para representarlo.

En ese sentido esta imagen podría considerarse una lectura inusualmente incisiva de la mirada fotográfica que reconoce que determinadas diferencias históricas, culturales y sexuales están necesariamente presentes en la esencia misma de su existencia como concepto-metáfora, como deseo y como práctica²

Victor Burgin (1941) ha afirmado que *el origen de la fotografía es idéntico al origen de la pintura, al origen de cualquier deseo de la imagen*. Seguidamente hace referencia al famoso mito de Plinio: La hija del alfarero que dibuja en una pared la sombra de su amante a punto de partir, para acordarse de él. Burgin sostiene que *el origen de la imagen gráfica es el retrato, y que el origen del retrato está en el deseo de protección contra la pérdida del objeto y la pérdida de identidad*.³



Su gesto es un signo inmediato (fotográfico), un trazo espontáneo (por apasionado) de la proyección iluminada del cuerpo de su amante sobre una superficie receptiva. Este gesto, a través del punzón de la doncella mantiene la continuidad física entre el cuerpo del deseante de la persona que dibuja y la imagen del otro. Pero antes este gesto es deseo en sí mismo. Para Rousseau, como para Burgin, el deseo es anterior a toda representación, a toda convención, a toda formación social (cultura, historia): es lo que hace posible y necesaria la representación.⁴

Joseph Benoît Suvée (1743 - 1807). La invención del arte del dibujo (1791).

² BATCHEN, Geoffrey. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, SA. 2004. pp.112

³ Idem, *ibídem* pp. 114

⁴ Idem, *ibídem* pp. 118

Para concluir este apartado lo cierro de nuevo con Burgin “*la fotografía en sí misma*”, es sustituida por otra, “*el deseo en sí mismo*”.⁵

1.2 Los inventores. Una breve revisión histórica de la evolución y desarrollo de la técnica fotográfica.

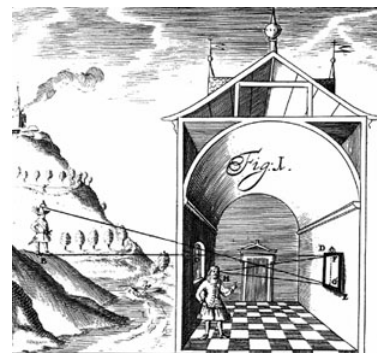
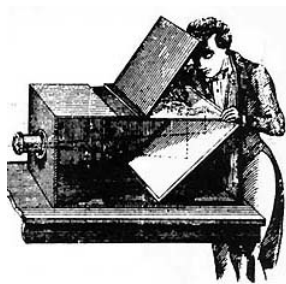
El principio de la cámara es la luz que penetra por un agujero minúsculo desde la pared de una habitación oscura y que forma sobre la pared opuesta una imagen invertida de lo que haya en el exterior. El uso de la *camera obscura* para la producción de retratos no se practicó hasta un siglo después de que la perspectiva geométrica lineal fuera concebida por Leon Battista Alberti y por sus colegas Brunelleschi y Donato Bramante. Su teoría está basada en las reglas clásicas de la perspectiva: los rayos de luz procedentes de los objetos son recibidos por el ojo en el vértice de un cono o pirámide visual.

La primera descripción de cámara oscura fue dada por Giovanni Battista Della Porta (1553), quince años después Daniello Barbaro demostró que se podía obtener una imagen más nítida utilizando una lente. De ser una habitación pasó a ser portátil con un sistema de lente similar a la moderna cámara réflex, pero para obtener una imagen más nítida había que recurrir a la combinación de lentes.

La fotografía es básicamente la manera de fijar la imagen de la cámara, utilizando la acción que la luz ejerce sobre sustancias sensibles ante ella. Esa preocupación sobre la sensibilidad de los materiales fue superada por Johann-Heinrich Schulze en 1727 con el descubrimiento de un compuesto sensible a la luz denominado por Schulze como escotoforoso (portador de la oscuridad). El hallazgo fue publicado ese mismo año bajo el título “Descubrimiento de lo escotoforoso en lugar de lo fósforo, o Un Notable Experimento sobre la acción de los rayos del sol”. Al terminar el siglo XVIII, el medio de atrapar la difícil imagen de la cámara oscura existía ya de forma latente.

⁵Idem, ibídem pp. 115

Tras la invención de la litografía, las imágenes pudieron ser multiplicadas casi al infinito. La clase media quería retratos; en sus manos se colocaron dispositivos mecánicos que eliminaban la necesidad de una prolongada preparación artística, con lo que, cualquiera podía convertirse en un dibujante. Por ejemplo, la *camera lucida* diseñada por William Hyde Wollaston en 1807. Su utilización era la siguiente: mirando a través de un orificio en el borde de un prisma se podía ver, al mismo tiempo, el objeto a dibujar, con lo que su lápiz quedaba orientado por esa imagen virtual. Con esta técnica también se requerían dotes y habilidad en el dibujo con lo cual, la frustración y la fiebre por obtener la realidad seguía siendo alta, la *camara obscura* y la *camara lucida* se acercaban a esa demanda de realidad precisa, pero la intrusión del lápiz no llenaba ese vacío que sólo el lápiz de la naturaleza podría servir. Se inició entonces la carrera por el deseo de conseguir el descubrimiento de que la luz misma fijara la imagen en la cámara, sin tener que dibujarla a mano.



Arriba Izquierda Una cámara oscura del siglo XVIII. Se dibuja a partir de la imagen reflejada en el espejo que entra por la lente del otro extremo sobre el cristal. **De Ganot, *Traité élémentaire de physique*** (París, 1855). *Arriba derecha* Antes de las cámaras oscuras portátiles de la izquierda se practicaba en una habitación con un orificio por el cual entra la luz exterior, que se proyecta sobre la pared de enfrente o sobre cualquier superficie interpuesta con la ventaja de que la imagen que se proyecta es plana. *Debajo Izquierda* Dibujando con una Cámara lúcida.

La primera persona que intentó registrar la imagen en la cámara fue Thomas Wedgwood. Poco antes de 1800 empezó con sus experimentos sensibilizando el papel con nitrato de plata, el problema fue, que los resultados que obtuvo no eran permanentes; como ahora sabemos el nitrato de plata es sensible a la luz pero mucho menos comparado con el cloruro de plata.

Joseph- Nicéphore Niepce, tuvo más éxito consiguiendo fijar la imagen de la cámara en 1826 con el único ejemplar que se conserva de su investigación. En 1822 empezó con el betún de Judea que era sensible a la luz; este betún era normalmente soluble en aceite de lavanda, se endurecía al ser expuesto a la luz y era insoluble en aceite. Niepce utilizó su técnica del betún para hacer positivos directos sobre placas de metal, de vidrio y más adelante procuró registrar la imagen de la cámara con sus placas de betún obteniendo su única fotografía registrada. Una fotografía con aproximadamente 8 horas de duración:

Primera Heliografía-Fotografía:

Para realizar esta fotografía, Niepce utilizó una plancha de peltre recubierto de Betún de Judea, exponiendo la plancha a la luz quedando la imagen invisible; las partes del barniz afectadas por la luz se volvían insolubles o solubles, dependiendo de la luz recibida.



Joseph- Nicéphore Niepce *Vista desde su ventana en Le Gras, 1826* (Primera Foto)

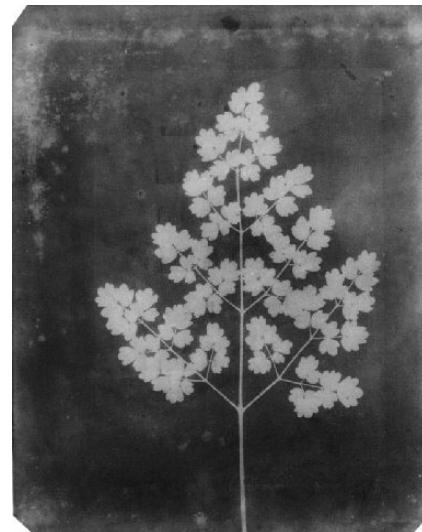
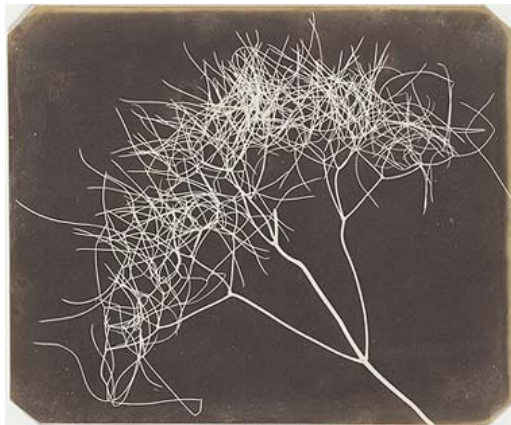
Niepce conoció en Londres en 1827 a Louis – Jacques- Mandé Daguerre quien realizaba investigaciones paralelas para capturar la imagen de la cámara mediante “la acción espontánea de la luz”. En diciembre del 1829 ambos investigadores firmaron un acuerdo de sociedad que debía durar diez años para desarrollar y compartir sus averiguaciones. Cuatro años después murió Niepce. En 1837 Daguerre hizo una fotografía muy lograda de un bodegón con figuras de yeso. Su avance se llamó *daguerrotipo*; para obtenerlo, el material que recubría la hoja de cobre con la que lo creó, fue el yoduro de plata también sensible a la luz.

La publicación del invento de Daguerre asombró al inglés Henry Fox Talbot, que había llevado a cabo experimentos similares; éste sin embargo, experimentó en papel con el cloruro de plata como material sensible y colocaba sobre éste objetos que exponía a la luz. El resultado, una silueta casi blanca contra el fondo del papel ennegrecido. Obtuvo lo que llamamos hoy, el negativo; el inconveniente fue la dificultad de fijarlos para que fueran permanentes pero el yoduro de potasio que empleó, no resultó eficiente, pues los fijaba, pero no eternamente. Fue John F. W. Herschel quien resolvió el enigma en 1819, con el descubrimiento del hiposulfito de sodio como compuesto químico, para fijar las fotografías.

Se revisó el trabajo de Daguerre y, en comparación con el de Talbot, eran obras de arte. Las fotografías de Daguerre representaban tan fielmente la realidad, que junto al aire pictórico que inspiraban, atrajo la admiración de todos; sin embargo, las imágenes en negativo de las plantas de Talbot eran más abstractas y por lo tanto menos atractivas en la época. De esta forma los detalles técnicos de las invenciones de Daguerre se hicieron públicos. Poco después, Daguerre decidió construir cámaras y accesorios que fueron distribuidas para la creación de Daguerrotipos.



Arriba izquierda: **Louis-Jacques Mande Daguerre**, "Bodegón". Francia, 1837. El primer daguerrotipo hecho por su inventor
 Arriba derecha: Daguerrotipo anónimo. Museo Romántico de Madrid. Izquierda: Modelo cámara Daguerre, hechas en madera con lentes Chevalier, con teleobjetivo, acromático de una distancia focal de 16 pulgadas, con una apertura que hoy denominamos f/16. Cada cámara ostentaba un adornado rótulo a un costado donde se leía (en francés): "El Daguerrotipo, Ningún aparato queda garantizado a menos que posea la firma de Daguerre y el sello de Giroux"



Izquierda: **Henry Fox Talbot**. *Hinojo Silvestre* 1841-1842. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Colección Gilman. Derecha: **Henry Fox Talbot** *Impresión de planta* 1839, Sotheby's, London.

Daguerre fue el más beneficiado como inventor y desarrollador de la fotografía al ser su técnica, el daguerrotipo, la más innovadora y atractiva. Resultó un gran avance que llegó a eclipsar las "shadowgraph" de Talbot, término con el que las denominaba, el descubridor de un avance que, más allá

del aspecto artístico que inspiraban, carecían casi de importancia respecto a lo que supuso la creación de una matriz con la cual era posible la reproductibilidad de la imagen el, nombrado anteriormente, negativo.

1.3 La nueva forma de representación-interpretación de la fotografía. Bayard, *El ahogado*.

Otro pionero llamado Hippolyte Bayard sufrió las mismas consecuencias. A pesar de sus descubrimientos sobre la realización de positivos directos con la cámara, anteriores a los reconocidos métodos de Daguerre y su sobrada sofisticación y audacia con la fotografía, no tuvo el mismo mérito que Daguerre. Fue de los primeros que practicó en los años cuarenta del siglo XIX casi todos los géneros de fotografía que hoy conocemos, periodismo, naturaleza muerta, retrato, ciencia, arquitectura del paisaje. Bayard, debido a la falta de apoyo, y desamparo quiso reflejar la situación de frustración y desacuerdo en la que se encontraba. Se fotografió “muerto” en tres variaciones de la misma composición conocidas como *Le Noyé (El ahogado)* fue de esta forma que criticó y revolucionó la concepción de la fotografía. Junto a las fotografías, un texto que Bayard comenta con humor el tema de su imagen y, de acuerdo con la tradición de los cuadros de Jacques-Louis David⁶, hace que su mártir nos hable desde ultratumba:

*Este cadáver que ven ustedes es el del señor Bayard, inventor del procedimiento que acaban ustedes de presenciar(...) este ingenioso e infatigable investigador ha trabajado durante años para perfeccionar su invención(...) El Gobierno que dio demasiado al señor Daguerre, declaró que nada podía hacer por el señor Bayard y el desdichado decidió ahogarse(...)*⁷

H.B 18 Octubre de 1840

⁶ Jacques-Louis David, autor del cuadro La muerte de Marat, 1793

⁷ BATCHEN, Geoffrey. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, SA. 2004. pp.172



Hippolyte Bayard, El ahogado (Autoretrato), 18 de Octubre de 1840

Bayard llamó la atención con las nuevas formas de utilización de la fotografía, más simbólicas y sugerentes. Consiguió producir una obra individual que trata, íntegramente y de forma explícita, sobre la práctica y las implicaciones de la representación fotográfica en general. Decide autorretratarse con los ojos cerrados, nos pidió que lo viéramos como alguien que no ve, como su propio fotógrafo. “dibujo fotogénico” (como él mismo lo denominó).

La representación es un entrelazamiento cómplice de vista y ceguera, ausencia y presencia, vida y muerte, construcción y ruina (...) Bayard posa como un objeto –cadáver / escultura / cuadro / naturaleza muerta- para convertirse en un sujeto merecedor de atención y reconocimiento por nuestra parte (y por parte del Estado). Ni por asomo intenta presentar la fotografía como una analogía de la “vida real”, en realidad, es todo lo contrario (aquí no hay nada más que representación y representaciones de representaciones).⁸

⁸ Idem, *ibídem* pp. 173

También abrió un discurso sobre la fotografía y la muerte, cuestionando un tema en el que filósofos del siglo XX se adentrarían más tarde como Walter Benjamin, Roland Barthes. Así mismo, Eduardo Cadava describe el análisis de Benjamin en términos que perfectamente podrían haberse referido a El ahogado de Bayard.

La fotografía como recuerdo es el cadáver de una experiencia. Una fotografía habla por tanto como muerte, como rastro de aquello que pasa por la historia. Yo, la fotografía, el límite distanciado entre la vida y la muerte, yo, la fotografía soy muerte. No obstante, hablando como muerte, la fotografía no puede ser muerte ni ser ella misma: a la vez viva y muerta, abre la posibilidad de nuestro ser en el tiempo.⁹

Interpreto esta fotografía afirmando que, cuando Bayard se presenta muerto se está refiriendo a la muerte de la fotografía ya que sólo se reconocía el tipo de fotografía de su competidor, Daguerre. Lo revolucionario en mi opinión fue, que la guerra abierta entre estos dos inventores y la frustración que tenía Bayard lo empujó al nacimiento de un nuevo género de fotografía, es decir, una nueva representación cuya interpretación genera a la vez, nuevas concepciones: el auto-retrato: el fotógrafo se convierte en fotografiado (espectador-actor). En mi opinión, en cuanto al espectador, el que hace la fotografía, se anula, sin embargo se materializa en el papel físico que sirve de prueba de representación de la imagen. Por otro lado, el actor, el fotografiado, posa para él mismo, en este caso con los ojos cerrados porque no quiere verse, lo que supone que hay una negación de la vista que significa que si no existe ésta, no hay vida.

Así es como Bayard, creó un espacio de incertidumbre en la propia esencia de la lógica de la fotografía y nos han dejado en herencia, junto a Niepce, Daguerre, Talbot...un instrumento y técnica que ha evolucionado

⁹ CADAVA, Eduardo. En: BATCHEN, Geoffrey. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, SA. 2004. pp.174

rápidamente y que ha podido responder a una de las principales necesidades de la sociedad: capturar lo que vemos sin recurrir a la pintura. Esta nueva forma de captar la realidad cambió la forma de reinterpretarla; poder congelar el tiempo y poder tener el pasado en el presente a través de fotografías cambió la forma de recordar; la fotografía como prueba de un hecho y cambió a su vez la forma de comunicar y tener otro medio de interpretación de la realidad en definitiva, cambió la forma de expresar.

2. De la fotografía analógica a la digital.

Como todas las técnicas, la fotografía experimenta un cambio con el transcurso del tiempo; es sobre este cambio del que voy a hablar a continuación aportando datos técnicos, que describen los descubrimientos que nos acercan a las cámaras digitales actuales, para más adelante, en este texto, analizar lo que supuso dicha transformación, las posibilidades y las ventajas que atrajeron a la sociedad.

La fotografía digital, es parte del desarrollo histórico de la fotografía, como representante de un momento preciso en el tiempo, en donde, los avances tecnológicos, marcados por la era de la computadora, están provocando en la tecnología, una transformación de lo analógico a lo digital y con ello, un cambio de pensamiento.

Sabemos que, la fotografía analógica, desde sus inicios, ha ido mano a mano con los cambios tecnológicos, respondiendo a su momento como una manifestación vanguardista. Por ejemplo, los avances en la evolución de la óptica, en el desarrollo de mecanismos de cámaras en el paso de películas del colodión a la placa seca y luego a la película en acetato. Entendiendo que no es una historia separada y que, el desarrollo de la imagen se centra en la visión del fotógrafo pudiendo tratarse de fotografía directa o experimental, la fotografía digital representa las mismas inquietudes que hemos visto desde la invención de la fotografía con Nicéphore Niepce.

La evolución de la fotografía digital se remonta al desarrollo de la cámara de televisión y la transmisión, primero en vivo o en directo y luego grabada en video, que es el pariente más próximo a la cámara digital por su capacidad de almacenaje. Pero no es, hasta la invención de la cámara de video que realmente nos acercamos más a lo que es el concepto de la cámara digital. Hacia 1951 la imagen capturada en vivo se comenzó a grabar en la cinta en forma de impulsos electrónicos en código, después pasaba por una máquina que decodificaba esas señales convirtiéndolas en imágenes. Este nuevo sistema venía a suplir la película que formaba la imagen cuadro por cuadro en la cámara de cine.

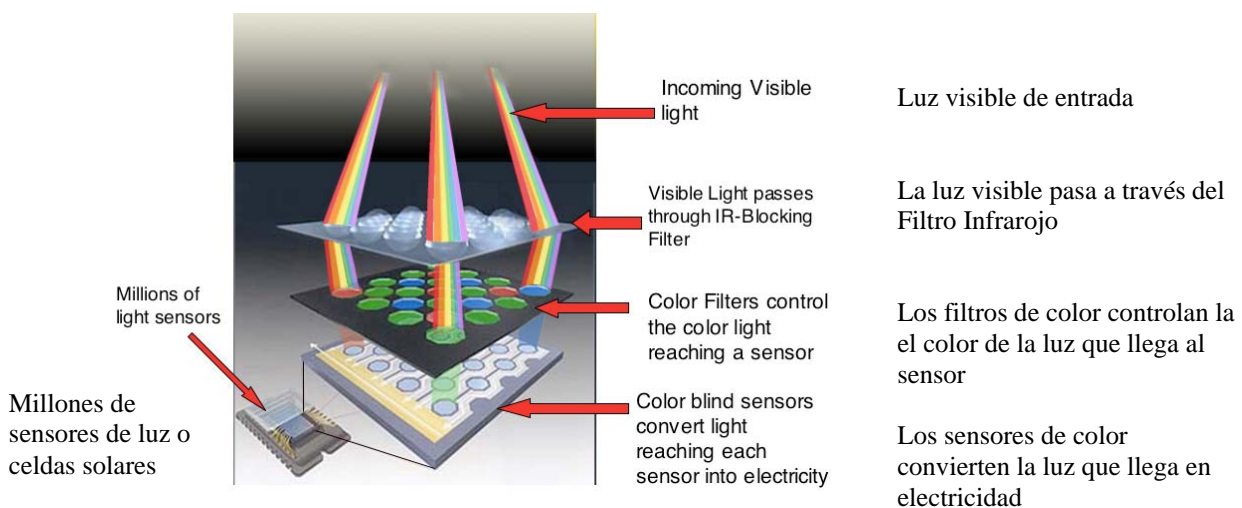
La aparición del escaner para imágenes también implicó un desarrollo para la cámara digital. Aunque el escaner no toma directamente la imagen, la copia. En 1957 Russell Kirsch desarrolló un escaner de tambor que daba diferentes intensidades de luz y de sombra a la imagen, guardándola como una señal binaria, esto es, digital.

La fotografía digital comenzó realmente el 17 de octubre de 1969 con la invención del CCD (charge-couple device) por George Smith y Willard Boyle de Bell Labs. Después de varios años, Steve Sasson utilizó un CCD para producir imágenes digitales por encargo de Kodak. Era una cámara muy pesada de 8 libras del tamaño de un tostador y de una calidad equivalente a 0.01 megapíxeles. Esa era realmente una cámara digital como la vemos hoy en día porque codificaba una imagen en un chip sólido (CCD) en vez de hacerlo en cinta como las cámaras de video. Sin embargo, todavía pasaron muchos años para que esta tecnología fuera accesible al público en general.

El primer prototipo de cámara digital de tipo comercial fue producido por Sony en 1981, la cámara Mavica (Magnetic Video Camera). Era una cámara electrónica de foto fija que capturaba impulsos magnéticos como imágenes. Estaban guardados en un disco floppy de video fijo utilizando tecnología CCD. Usaba dos chips CCD, uno de ellos guardaba información lumínica y el otro, la de color y matiz. Producía una imagen de 720000 píxeles. El disco guardaba hasta 50 imágenes en formato de resolución baja. La Mavica

era la más cámara de video que digital, tenía la capacidad de tomar video en cuadros congelados.

Las cámaras digitales en contraste con las cámaras tradicionales con película, capturan y guardan la imagen. Usan un dispositivo de estado sólido que se llama sensor de imagen. Consiste en un chip de silicón del tamaño de una uña que contiene millones de diodos fotosensibles que se llaman fotoceldas. Cuando se abre la cortina la fotocelda graba la intensidad de la luz que llega acumulando una carga (electrones), mientras más luz más alta la carga. Esa luminosidad guardada en cada fotocelda está almacenada numéricamente en pares para poner el color y la luminosidad de puntos en la pantalla o en el caso de impresión, en tinta, para reconstruir la imagen.



Sensor CCD con millones de celdas solares. Cada una de las celdas con el filtro de color RGB convierte la luz de una pequeña porción de la imagen en electrones. Lo siguiente es realizar la lectura del valor correspondiente a cada una de las celdas enviarla a través del sensor y ahí un convertidor análogo a digital traduce el valor de cada una de las celdas.

En 1986, Kodak desarrolló el primer sensor de megapíxel donde se podían grabar 1.4 millones de pixeles que resultaban en una imagen digital de 5x7 pulgadas con calidad fotográfica en la impresión. A partir de ese momento podemos decir que estamos en la era de la fotografía digital. En 1988 Fuji desarrolló la cámara digital DS-1P. La cámara era capaz de grabar imágenes a una tarjeta de 16 megabytes. Esta es la primera cámara digital verdadera. Casi al mismo tiempo sale la cámara digital de Kodak DCS-100, que tenía un sensor

de 1.3 megapíxeles, un disco duro interno de 200 megabytes y un conector SCSI para la computadora. Su costo era de 13.000 dólares en los Estados Unidos. En 1990 Logitech sacó al mercado la cámara Dycam Model 1 de blanco y negro, la primera cámara completamente digital para un público comercial. Guardaba 32 imágenes comprimidas internamente con 1 megabyte de RAM sobre un CCD de 376x240 píxeles con 256 valores de gris y en formato TIFF. Tenía un lente de foco fijo de 8mm, velocidades de 1/30 a 1/1000 de segundo y un flash incorporado y el fotógrafo tenía que conectar la cámara a un PC para transferir las imágenes.

Estas cámaras no tenían un diseño como las cámaras tradicionales, eran más cuadradas y se requería práctica para manejarlas. Con la creación de sensores más pequeños, compañías como Kodak, Olympus, Nikon, etc., sacaron al mercado cámaras con la apariencia de las tradicionales de 35 mm.

Resumiendo todo lo anterior, solo bastaría decir que la fotografía digital representa un gran salto tecnológico, en donde la película es suplida por un código binario que interpreta las luces, sombras y colores. Ese gran salto lo interpreta Paul Virilio como el salto a las “Big Optics”, y lo desarrolla en un ensayo con el mismo título, donde afirma que, las pequeñas ópticas basadas en la perspectiva geométrica que comparten la visión humana: la pintura y el cine, son sustituidas por las grandes ópticas: la transmisión electrónica de información en tiempo real es decir, la óptica activa de un tiempo que va a la velocidad de la luz. Los conceptos de cerca, lejos, distancia, espacio etc. continúa afirmando, pierden su significado. Más adelante completaré esta información sobre las “Big Optics”

La aceptación de este rápido cambio de lo analógico digital, ha sido directamente influido por la mentalidad de la creada sociedad capitalista en la que vivimos. Esta sociedad, necesita satisfacer sus necesidades rápidamente cambiantes que el capitalismo fomenta casi a diario, así pues, este cambio a lo digital, por su atractivo, ha sido natural y su familiarización por lo tanto, rápida. Cito al filósofo y sociólogo alemán de los años 60, Herbert Marcuse, con su concepción crítica del nacimiento y desarrollo del capitalismo. Esta crítica

implica, que la sociedad moderna es capaz de asimilar cualquier forma de oposición que surja en el interior de sí misma, y por tanto no existe ningún movimiento individual ni colectivo capaz de oponérsele o de socavar sus raíces socioeconómicas. Este hecho se contrasta fundamentalmente con el capitalismo temprano, en que el movimiento proletario era una fuerza con el potencial efectivo de derribar al régimen. El capitalismo avanzado que describe Marcuse, en cambio, ha generado a través de los estados de bienestar una mejora en el nivel de vida de los obreros, que es insignificante a nivel real, pero contundente en sus efectos: el movimiento proletario ha desaparecido, y aún los movimientos antisistémicos más emblemáticos, como el movimiento punk-anarquista o el movimiento bohemio han sido asimilados por la sociedad y orientados a operar para los fines que la sociedad coactiva reconoce como válidos.

El motivo de esta asimilación, según Marcuse, consiste en que el contenido mismo de la conciencia humana ha sido fetichizado (en términos marxistas) y que las necesidades mismas que el hombre inmerso en esta sociedad reconoce, son necesidades ficticias, producidas por la sociedad industrial moderna, y orientadas a los fines del modelo. En este contexto, Marcuse distingue entre las necesidades reales (las que provienen de la naturaleza misma del hombre) y las necesidades ficticias (aquellas que provienen de la conciencia alienada, y son producidas por la sociedad industrial). La distinción entre ambos tipos de conciencia sólo puede ser juzgada por el mismo hombre, puesto que sus necesidades reales sólo él las conoce en su fuero más íntimo; sin embargo, como la misma conciencia está alienada, el hombre ya no puede realizar la distinción.

Continúo con un pequeño texto de Lev Manovich, para a continuación analizar a los dos autores en conjunto sobre esta nueva concepción del capitalismo que entraba con fuerza, ya unos años más tarde:

¿Qué más se puede decir de 1995? La Unión Soviética, donde yo nací, ya no existe; su desaparición acaba con las tensiones que durante décadas estimularon las imaginaciones

*creativas en Oriente y Occidente: entre la libertad y el confinamiento, la interactividad y la predeterminación, el consumismo occidental y la “espiritualidad” oriental. ¿Y qué es lo que ocupa su lugar? El triunfo del consumismo, la cultura comercial (basada en estereotipos y clichés limitados), las megacorporaciones, que reivindican categorías tan básicas como el espacio, el tiempo y el futuro (los anuncios de: “¿Dónde quieres ir hoy?”, de Microsoft(...)), y la globalización un término tan inaprensible, como mínimo, como el de “espiritualidad”.*¹⁰

El capitalismo y la globalización, han derivado en un nuevo tipo de comunicación que exige conocer lo que pasa a nivel mundial, el nacimiento de los nuevos medios digitales. Internet concretamente, ha sido una respuesta de enorme aceptación que facilita esta comunicación y, el ordenador el instrumento que posibilita la conexión a Internet, éste pasa de ser una herramienta de producción, a ser un aparato mediático universal de almacenamiento y distribución. Los documentos e imágenes digitales son la nueva comunicación que se almacena y distribuye a través de dichos ordenadores. Más adelante ampliare este tema centrado básicamente en Internet y las redes sociales: el reino del nuevo tipo de comunicación.

Es aquí, donde la fotografía digital, pasa a ser **imagen digital almacenada**, lo cual significa que se convierte en imagen de bajo valor y por lo tanto, de poca importancia al estar guardadas en formatos de baja calidad. Una imagen digital, consiste en un número finito de píxeles, cada uno de los cuales posee un color o valor tonal diferenciado. Este número de píxeles determina la cantidad de detalle que puede representar la imagen. A finales de los noventa, la tecnología había alcanzado ya el punto en que una imagen digital podía contener fácilmente mucha más información de la que nadie pudiera desear, por ejemplo, todos los escáneres económicos de consumo eran capaces de escanear imágenes a resoluciones de 1.200 ó 2.400 píxeles

¹⁰ MANOVICH, Lev *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona, Ed Paidós Ibérica, S.A., 2005.pp. 47-48

por pulgada. La cuestión más relevante es cuánta información en una imagen puede serle útil al usuario. En realidad, hay mucha más degradación y pérdida entre las copias de imágenes digitales que entre las copias de las fotografías tradicionales analógicas. Una sola imagen consta de millones de píxeles, y toda esa cantidad de datos requiere un espacio considerable en el ordenador; así como mucho tiempo (a diferencia de lo que sucede con un archivo de texto) para transmitirlo por una red. Es por ello por lo que el software y el hardware que se utilizan para obtener, guardar, manipular y transmitir imágenes digitales se basa, de manera generalizada, en una compresión con pérdidas, que es la técnica de reducir el tamaño de los archivos a base de eliminar determinada información. Como ejemplos tenemos el formato JPEG, que se utiliza para guardar imágenes fijas, y el MPEG, con el que se almacena video digital. La compresión con pérdidas se está volviendo cada vez más la norma para la representación de la imagen visual.

Por tanto, mientras que, en teoría, la tecnología informática supone la duplicación perfecta de los datos, su uso real en la sociedad contemporánea se caracteriza por la pérdida de datos, la degradación y el ruido.¹¹

Como ya he mencionado, es la cantidad frente a la cualidad la característica principal de las imágenes digitales. Se disponen en sistemas de almacenamiento y se explotan al máximo, es decir, habrá más espacio y se podrá llenar con más contenido, si éste, tiene menos calidad. Las imágenes, como son las fotografías digitales se convierten en anécdota, son historias que se narran en ellas. El registro de historias importa más, que la forma de registrarlo, es decir, la anécdota más cotidiana y banal tiene su documento en imagen o video. Si podemos documentarlo a través de muchas imágenes, ya que hay espacio para almacenarlas, mejor que documentarlo con “un par de pobres” imágenes. Una parte del uso de la fotografía digital son los dispositivos

¹¹ MANOVICH, Lev *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona, Ed Paidós Ibérica, S.A., 2005. pp. 102-103

móviles que capturan imágenes y videos con escasa resolución para así poder guardar más y contar más. Esa es la filosofía de un capitalismo-consumismo avanzado en degradado. El espacio que tenía la memoria para el recuerdo es suplantado por los dispositivos digitales, a través de los cuales, esta “sociedad en degradado” como yo la denomino, cuenta, documenta y recuerda su vida, sin importar cómo ni de qué calidad, siempre es preferible la cantidad. De esta forma pone en entredicho el valor de las imágenes, que van en degradado así como nuestros recuerdos, en definitiva nuestra vida.

En resumen, es un sistema acomodado, a la vez que **ilimitado** porque ya no existe el problema de espacio para almacenar, las tarjetas de memoria de las cámaras digitales, las memorias usb, los discos externos y los internos del ordenador, el CD, el DVD son sistemas de gran capacidad de almacenaje, hoy en día hemos llegado a la unidad de medida terabyte que es equivalente a unos 1024 Gigabytes. Todo esto me plantea un debate entre, si la baja calidad de estas imágenes que guardamos para poder tener más espacio y por lo tanto su nivel de valoración es igual de bajo, deja entredicho, al fin y al cabo, la valoración de nuestra propia vida. Muchas de estas imágenes acaban olvidadas en estos sistemas de almacenamiento ya que son tantas que no te recreas en ellas o simplemente aquello que fotografiaste, te plantea la pregunta de si era necesario fotografiarlo.

Jose Luis Brea atribuye, según la siguiente cita, el término postfotográfico que surge a raíz de este cambio, entre lo analógico y digital: *en la multiplicación exponencial de los potenciales de collage –de fotocomposición, si se prefiere- que la asistencia del ordenador permite. Gracias, básicamente, a ese desarrollo técnico –que actúa como una especie de segundo obturador, expandiendo el tiempo interno de la fotografía al ensanchar el tiempo de captura en un segundo tiempo de procesamiento, de postproducción- la fotografía se ha vuelto narrativa, toda vez que su tiempo de exposición se ha expandido más allá del instante abstracto de la captura.*¹²

¹² BREA, Jose Luis. *Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia*. Disponible en: <http://www.accpa.org/numero5/imagen.htm> [Consulta: 7 Diciembre 2009]

El pionero del fotomontaje, como comentaré más adelante, fue John Heartfield (1891-1968). La iniciativa que llevó a este autor a crearlo, fue la de cambiar la forma de narrar y combatir la cruda realidad de la Guerra, y era con el collage-fotografía, con el medio con el que conseguía representarlo. De la misma forma, el desarrollo postfotográfico que la fotografía experimenta en ese tiempo expandido, desde su captura a su procesamiento posterior en, actualmente los ordenadores, lo convierte también en un tiempo concentrado de narración, *una nueva narración pictural en el campo fotográfico*¹³ como añade Brea. Uno de los softwares que hace posibles las recomposiciones, collages y alteraciones de la imagen, es el famoso Photoshop, cuyas posibilidades de **manipulación** son casi infinitas. Más adelante amplío el análisis sobre el proceso narrativo de la fotografía de Brea respecto al nombrado Photoshop.

Para resumir, el cambio de lo analógico a lo digital nos ha llevado, ante la nueva forma de ver el acto fotográfico en el antes, el durante y el después, y por lo tanto, nos ha llevado ante una nueva forma de narrar una nueva imagen digital **almacenada, ilimitada y manipulada**.

3. Fotografía Artística y referentes.

Es interesante en este apartado, continuar, haciendo un paréntesis de carácter histórico a nivel artístico de la fotografía. En este, cito importantes artistas modernos y su concepción sobre esta técnica de tanto valor y atractivo, así como las diferentes ramas que tiene la fotografía: paisajística, nocturna, retrato... También aparecen dos autores contemporáneos como referentes, que se relacionan con mi estudio: Richard Billingham y Nicolas Nixon, cuya concepción de la fotografía representada en su obra, me resulta muy interesante por su diferente carácter social y familiar.

¹³ Idem, ibídem.

3.1 Introducción de la fotografía artística

Esta rama de la fotografía es otro medio de expresión con el que los fotógrafos encuentran múltiples posibilidades de representación tanto de sus propios sentimientos y preocupaciones de su tiempo, como la realización de sus aspiraciones artísticas.

En el siglo XX, desde los años veinte se ha continuado el recorrido de la evolución de la fotografía y los fotógrafos de esta época habían estado ligados íntimamente a los movimientos artísticos y políticos. La Gran Guerra había provocado profundos trastornos que se reflejaban en las tendencias artísticas de la época, por ejemplo, en la Unión Soviética se glorificaba la epopeya revolucionaria y se utilizaron fotografías ampliadas con el objetivo de apoyar el movimiento y enaltecer a los representantes políticos fijando su imagen en la mente de la gente. En Francia, el movimiento surrealista relacionaba los hechos reales con el inconsciente. Man Ray, como artista que formaba parte de este movimiento surrealista, experimentó con la foto los conceptos del mismo, creando fotografías sin cámara que llamó *rayógrafos*: un papel sensibilizado con objetos encima, eran expuestos a la luz, y obtenía, figuras curiosas dejadas al azar.

Los dadaístas emplearon el collage con fotografías y dibujos sacando estos de su contexto y renunciando así al arte convencional. Sin embargo el creador del fotomontaje fue el pintor llamado John Heartfield (1891-1968). Asociado al pintor George Grosz, a través de la ironía, estigmatizan la sociedad burguesa y crean collages con mensaje antibelicista por la preocupación que les generaba la problemática de la Guerra. Usan la fotografía para desenmascarar el carácter reaccionario de la clase en el poder. Representaba así este *collage-fotografía*, un proceso dialéctico creador de mensajes nuevos con imágenes yuxtapuestas.

El gran teórico de la fotografía fue el polifacético Laszlo Moholy-Nagy que describe el camino que emprenderán la fotografía y el arte contemporáneo (1925). En Berlín, Nagy se unió al movimiento dadaísta y, experimentó con la

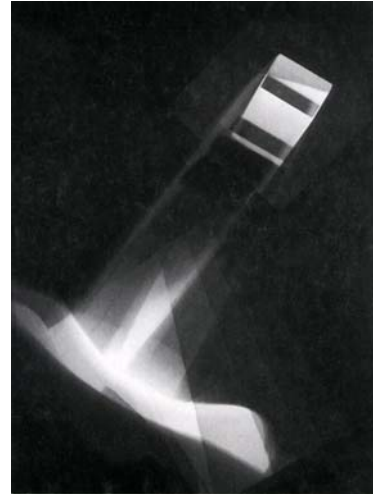
creación de fotogramas pero, no con el proceso azaroso de Man Ray, sino madurando la composición del fotograma, intentando alcanzar todas las tonalidades del blanco al negro. Tras un siglo de discusiones para saber si la fotografía es un arte, Nagy la sitúa en el lugar que le corresponde: *“La antigua querrela entre artistas y fotógrafos a fin de decidir si la fotografía es un arte, es un problema falso. No se trata de reemplazar la pintura por la fotografía, sino de clarificar las relaciones entre la fotografía y la pintura actuales, y de evidenciar que el desarrollo de medios técnicos, surgidos de la revolución industrial, ha contribuido grandemente en la génesis de nuevas formas dentro de la creación óptica.”*¹⁴

Desde entonces la fotografía ha tenido muchas interpretaciones pero la verdadera es la de la *nueva visión* que la luz, en sí mismo, exige que la miren como creadora de formas. La fotografía abre nuevas perspectivas, con las maquinas modernas y las cámaras que la hacen posible.

*(...) Lo que importa es nuestra participación en nuevas experiencias sobre el espacio. Gracias a la fotografía, la humanidad ha adquirido el poder de percibir su ambiente y su existencia con nuevos ojos. El fotógrafo verdadero tiene una gran responsabilidad social (...) El valor en fotografía no debe medirse únicamente desde su punto de vista estético, sino por la intensidad humana y social de su representación óptica.*¹⁵

¹⁴ FREUND, Gisèle. *La fotografía, expresión artística*. En: *La fotografía como documento social*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, SA. 2001. pp.173

¹⁵ Idem, ibídem pp. 174



*Izquierda: Rayografía **Man Ray**, Campos Deliciosos n° 5, 1922. Derecha: Fotograma **Moholy – Nagy***

A continuación mencionare a importantes fotógrafos del siglo XX que tuvieron un trabajo destacado como: **Ansel Adams** (1902-1984) y sus fotografías paisajísticas del Suroeste de San Francisco en Estados Unidos. Adams captaba en blanco y negro la majestuosidad de la naturaleza. **Cecil Beaton** (1904-1980) y sus pintorescos retratos a grandes personajes, tales como; Gary Cooper, Henry Ford, Salvador Dalí y su esposa Gala, Picasso, Rolling Stones, entre otros. **Bill Brandt** (1904-1983) y las perspectivas deformadas de sus bellos desnudos. **Henry-Cartier- Bresson** (1908-2004) uno de los padres del fotorreportaje que junto a Robert Capa, fue también el cofundador de la agencia internacional de fotografía Magnum Photos. Henry poseía una gran capacidad única para capturar el momento efímero en que la importancia del tema se da a conocer en la forma, el contenido y la expresión. Lo llamó el momento decisivo. La fotógrafa estadounidense **Berenice Abbott** (1898-1991) famosa por su magnífica serie documental sobre la ciudad de Nueva York, así como por su trabajo innovador en el campo de la física. O **Brassai Gyula Halász** (1899-1984) que se hizo famoso por imágenes de París concretamente las escenas de la vida nocturna parisina, "Paris de nuit", en 1933.





De izquierda a derecha de arriba abajo, empezando en la página anterior, las fotografías de: Berenice Abbott, Bill Brandt, Cecil Beaton, Henry-Cartier-Bresson, Ansel Adams, Brassai Gyula Haláz

Cada uno de ellos experimentó e investigó en las diferentes posibilidades de representación de la fotografía y las desarrolló, expresando su forma de ver la realidad más personal y que sólo le permitía la fotografía.

3.2 Richard Billingham y Nicolas Nixon

Después de esta breve introducción de referencias de fotógrafos modernos, destaco también a los contemporáneos, pero más concretamente a dos de ellos que me llaman la atención, Richard Billingham y Nicolas Nixon. Estos dos artistas fotógrafos, que se centran en el tema de la fotografía como experiencia personal y familiar, es la que más me interesa y me llevará a desarrollar una reflexión en los siguientes apartados más estudiada, además de obtener una explicación en el uso de la fotografía en la sociedad actual. La fotografía familiar y la que gira en torno a la amistad me interesa especialmente, porque es el enfoque más íntimo, autobiográfico y personal que se refleja de la sociedad, que muchas veces puede ser de índole crítico, de deseo, de recuerdo, de ocio, colección o un objeto más de acumulación.

Richard Billingham (1970)

Richard Billingham es un artista fotógrafo que nació en un barrio humilde obrero a las afueras de Birmingham. Su etapa más autobiográfica se basa en una colección de imágenes recopilada y publicada en 1996 por la editorial Scalo en el libro **Ray's a Laugh**, en esta colección se refleja un diario visual tan sórdido como tierno y candoroso. A través de su familia; el

alcoholismo de su padre, su hermano adolescente y pasota, y la sumisión de su madre, Billingham sabe como nadie, captar la melancolía del estado humano y animal dentro de la llamada sociedad postindustrial. Su obra es una obra romántica y melancólica, no tanto crítica, como se viene diciendo desde tiempo atrás, y trata de un tema universal: la soledad. Las miradas perdidas al frente, la sensación de buscar el tiempo perdido... no existe una indagación conceptual exhaustiva; todo en él es nostalgia.

El artista realizaba tal cantidad de fotografías, que llegó un punto en el que sus familiares ya ni posaban para la cámara, lo que ayudaba a reflejar con naturalidad el día a día de su hogar. Con el tiempo, Billingham fue dándose cuenta que las fotografías constituían una obra de arte en sí mismas al componer una cruda revisión del realismo crítico documental que a su vez, traducía al lenguaje del arte tanto la atmósfera del nuevo cine británico (con Ken Loach a la cabeza), como la morbosidad degradante que comenzaban a desprender los reality shows en la televisión de la Inglaterra de Thatcher. Las imágenes fueron realizadas con el material fotográfico más barato que pudo encontrar, con lo que se logra un enfoque defectuoso y un tratamiento del color que deja mucho que desear para una fotografía comercial, pero que en ese contexto contribuyen a dotar a las imágenes, de franqueza y cruda autenticidad. Para sus imágenes, Billingham se inspiró en la naturalidad de los desnudos en la cama del impresionista británico Walter Sickert.

Por primera vez en mucho tiempo, un artista había logrado demoler la estética de la fotografía tradicional, al dar a conocer su baja extracción social con esta serie de fotografías, que constituían un diario visual autobiográfico de la realidad y el drama en el que vivían muchas familias durante la crisis de la sociedad post-industrial de principios de los noventa (aunque el artista ha negado repetidas veces cualquier implicación de índole política en sus fotografías).

El aire humilde y enrarecido con un toque kitsch junto a todos estos personajes, la constante presencia de perros y gatos en las imágenes, describían un caos que componen en su conjunto un bizarro álbum familiar de

una crudeza y autenticidad únicas. Las imágenes son tan sinceras y hacen tan explícito lo íntimo, que colocan a la familia en una situación de tremenda vulnerabilidad con respecto al exterior (aunque sus padres nunca se inmutaron por la trascendencia internacional que alcanzaron sus fotografías). Esto sitúa a la obra de Billingham en una posición a medio camino entre el voyeurismo extremo y la crítica social, al actuar como un (auto)retrato que refleja la depravación y la pobreza en la que el artista creció.

It's not my intention to shock, to offend, sensationalise, be political or whatever, only to make work that is as spiritually meaningful as I can make it- whatever the medium.

(No es mi intención chocar, ofender, provocar sensacionalismo, ser político u otra cosa, solo hago un trabajo con un significado espiritual que me permite hacerlo con cualquier medio)¹⁶

Richard Billingham



¹⁶ BILLINGHAM, Richard. Disponible en: <http://artesi gloxxi.wordpress.com/2009/06/13/richard-billingham/> 13 Junio, 2009 Consulta: [28 Noviembre 2009]



La motivación de Billingham, es un deseo, no de relatar cronológicamente la evolución en degradado en la que su familia recae, sino el impulso o la necesidad de retratar la situación que directamente le afecta a él y no sabe o puede remediar. Las fotos son, en mi opinión, su coraza de defensa de lo que “no quiere ver”, pero lo impresiona en fotografías. Un abismo entre realidad física y tangible e imagen fotografiada. La relación intrínseca, diría yo, que tiene con la fotografía es como él afirma, espiritual; y la realidad caótica a la que se enfrenta a diario, la calma, ofreciendo de forma ilimitada y sin barreras esa parte de sí mismo.

Nicolas Nixon (1947)

Sobre Nicolas Nixon me centro en su obra, la serie de las *Hermanas Brown* sobre la cual explora el retrato de su mujer y sus tres cuñadas, que cada año viene haciendo desde 1975 hasta la actualidad. A parte de lo que representa y habla, sobre el paso del tiempo, suscita la intimidad emocional, la nostalgia y la capacidad de detener dicho tiempo. Esta es una necesidad que surge de las entrañas de toda la sociedad desde el nacimiento de la fotografía sobre todo de la fotografía familiar. Todos tenemos un álbum familiar con el cual podríamos formar una serie parecida, sin embargo, la diferencia y lo que me parece interesante de esta obra es el hecho de utilizar la fotografía anualmente, es decir, el paso del tiempo en el periodo de un año, donde sí se

ven cambios, estos se aceptan y no sólo eso, se consideran bellos. Por otro lado, respecto a las retratadas de la serie de Nixon, al principio, pasan de mirar directamente al objetivo y estar caracterizadas individualmente, a ser un retrato colectivo en el que existe complicidad, el acto de fotografiar en este caso, está ejerciendo el papel de unión. A continuación al mirarlas una a una, parecen decirte algo y mostrar su personalidad y sus historias que, más allá de saber cuales son y descubrir su estado anímico, más allá del sensacionalismo son fotografías atractivas, en mi opinión, a veces es más interesante sugerir que contar. ¿Quién sabe lo que habrá pasado un año atrás? No era necesario fotografiarlo, esa única foto lo resume, lo sugiere.

Estas hermanas son famosas, pero anónimas, pues nadie sabe ni le interesa su vida personal. Es otro de los puntos a destacar que me interesan de la fotografía, que sean capaces de transmitir una sensación, en este caso, esta fotografía familiar lo hace sin la necesidad de conocer el pasado o las experiencias de la gente. En el caso de la serie de Billingham sobre su familia, podemos estar ante un diario personal íntimo, pero en éste no se centra sólo en recordar únicamente los momentos que creemos bellos, él atesora toda clase de momentos, atesora su vida y siente cariño por las personas de su familia a las que retrata, una compasión recíproca que experimenta el espectador que no espera consumir la vida de los Billingham, sino sentir empatía con el fotógrafo.



Izquierda: **Nicolas Nixon**, Hermanas Brown, 1986 Colección Hermanas Brown. Fundación Mapfre
Derecha: **Nicolas Nixon**, Hermanas Brown, 1988 Colección Hermanas Brown. Fundación Mapfre

Entre foto y foto

A continuación, me parecía interesante contar una anécdota, que la serie de las hermanas de Nixon me ha hecho recordar y que tiene que ver con el concepto de la importancia y el valor que pueden tener las fotografías hechas periódicamente capaces de narrar historias, más que hacer muchas fotografías seguidas; no sólo por el hecho de que la calidad es mejor que la cantidad, que también, sino porque a mi parecer, entre una foto y otra hay un tiempo que se fuga, un misterio que se escapa, el cual necesitamos para tener la concepción de que el tiempo pasa. En una fotografía, desciframos más que unos objetos o personas; hay una narración, un momento congelado de una historia por detrás, una huella. Dicha narración de ese espacio-tiempo entre foto y foto, es un respiro que activa la memoria que imagina para recordar ese periodo sin recurrir a infinitas fotos entre ellas.

No piense en la memoria como en un almacén donde usted deposita los recuerdos y luego los saca del sombrero tal y como se fijaron la primera vez (...) recordar es reconstruir (...)

Recordar es un trabajo, no un lujo.¹⁷

Hace poco en un caso cercano entre dos personas una foto y su memoria fueron el principio de una relación amorosa. Él la “conoció” en un bar de su mismo pueblo que ambos frecuentaban, pero ese día el destino les hizo retroceder 20 años. Ella era la hija de la mujer que le cuidaba a él de pequeño. Él y ella eran íntimos amigos. Él se hizo mayor y ya no le hacía falta “Tata” que le cuidase, se distanciaron.

Fue entonces en aquel bar después de tanto tiempo que, entre ojos como platos y llantos, la memoria se reactivó. Al día siguiente las ganas de recordar le impulsaron al mejor documento que le podían acercar esos años,

¹⁷ ECO, Umberto. *La misteriosa llama de la reina Loana*. Debolsillo. Barcelona, 2005. pp32

una fotografía en la que salían ellos dos de pequeños; una fotografía que les uniría en el presente para contarse un millón de cosas más del pasado, a raíz de esa imagen. Ese tiempo que pasó entre los dos fue un respiro que dio paso a un presente con una memoria en común y ahora un futuro en común.

4. El sentido del actual uso social de la fotografía

La función social de la fotografía en sus inicios cambió la manera de relacionarse con la gente o la familia, la fotografía era la actualización perfecta de la vida de una persona, es decir, la comunicación pasó a ser visual “sustituyendo” a la carta. A través de este nuevo sistema de comunicación visual la fotografía servía para mostrar papeles o relaciones sociales, pues dicha fotografía era la prueba más fiel (Lo que la hija que había emigrado, enviaba a su familia, no era la fotografía de su marido, sino el símbolo de su éxito social).

Por otro lado, era notablemente diferente entre las distintas clases, la concepción de la fotografía. En las casas campesinas las fotografías estaban guardadas en una caja, excepto la de la boda o algún retrato, sin embargo estas fotos se exhibían en el espacio íntimo de la vida cotidiana como el salón o si eran personajes fallecidos, el dormitorio. Por el contrario en las casas “pequeño burguesas” las fotos de la propia familia adquirirían un valor decorativo-afectivo colocadas, ampliadas y enmarcadas cerca de las medallas y distinciones honoríficas.

Hoy en día ese método de comunicación visual lo hemos heredado; nos comunicamos a través de las fotografías que tomamos, muchas de ellas de carácter familiar o de las amistades, para preservar un recuerdo que reafirma la integración que tenemos con ellos.

“En una gran familia todos saben que las buenas relaciones no impiden que a veces los primos, primas, tíos, tías tengan conversaciones tumultuosas o molestas. Cuando noto que el tono va a subir, saco el álbum de fotos de la familia. Todos se

precipitan, se sorprenden, se reencuentran, primero bebés, luego adolescentes; nada puede enternecerlos más y, muy pronto, el orden vuelve a reinar.”¹⁸

Srta. B. C., Grenoble (Isère).

Elle, 14-1-1995, “Les lectrices bavardent”.

Las vacaciones y celebraciones son momentos de intensa actividad fotográfica cuyo uso festivo, pretende captar los buenos momentos, que se convierten en buenos recuerdos. A parte de la integración, otra de las funciones de este tipo de fotografía, es el carácter de recuerdo que tiene y que ayuda a la pérdida del miedo del paso del tiempo que tenemos tan presente y nos hace fotografiar de una manera descontrolada.

Por otro lado, la aparición de la práctica doméstica de la fotografía coincide con una diferenciación más precisa de lo que pertenece al orden público y privado. Por ejemplo, muchos han renunciado a los grandes retratos, que la generación precedente exponía en todas las casas en las paredes del salón o en la sala de estar para que, en la mayoría de los hogares, aquellos hayan cedido el lugar, a fotografías de aficionados discretamente colocados sobre algún mueble. Me interesa profundizar en el ámbito de lo público y lo privado, en concreto, con este último ejemplo. Es cierto que la foto del aficionado ha ganado terreno a los grandes retratos antiguos, pero no es ésta, la que, expuesta en los lugares menos íntimos de la casa, como el salón, la que deja entrever tu intimidad, al fin y al cabo tu casa es tu privacidad. Son, adelantándome al tema, las fotografías digitales, las que han permitido la publicación de éstas en las redes sociales de la web en masa, perdiendo la privacidad y cambiando la concepción de la fotografía. Más adelante, hablaré del uso actual de la fotografía digital.

¹⁸ Cita en: BOURDIEU, Pierre. *Culto a la unidad y diferencias cultivadas*. En su: *Un arte medio*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. SA. 2003. pp. 50

4.1 La influencia de la fotografía publicitaria en la fotografía social

No quería olvidarme, dentro de la fotografía social, la relación que, ésta, considero tiene con la fotografía publicitaria. Entre los años 40 y 50 dicha fotografía publicitaria apareció en la prensa, que supo muy bien aprovecharla ya que comenzaron a notar los beneficios y la honda influencia de la publicidad en sus revistas, lo cual indujo a un giro en el planteamiento de las mismas. Gradualmente fueron abriendo sus ediciones a la publicidad y al desarrollo de la sociedad de consumo convirtiéndose dicha publicidad en la única fuente de beneficios. Dejaron de interesarse por el lector como lector y comenzaron a pensar en el lector de los anuncios que publicaban sus revistas, a su vez, se iba desarrollando la prensa con páginas dedicadas a chismorreos, llamada sensacionalista. Concretamente la fotografía de este campo se ha tenido que ir amoldando a las exigencias de las editoriales que, como el ritmo de vida acelerado de la sociedad tiene que ser correspondido con las últimas novedades de dicha sociedad, el fotógrafo debe únicamente aportar documentos de actualidad excepcional.

La fotografía publicitaria tiene un gran desarrollo creativo, pero en mi opinión, entre las desventajas, están las nombradas anteriormente que analizo a continuación. Su función de atraer clientes, o compradores es inocente, pero el consumo masivo, es en parte, el que lo pervierte. Esta sociedad, que se ha convertido en una consumidora exigente, siempre pide más y mejor. Respecto a la fotografía social, yo la veo directamente influida por este campo de la fotografía que incita al consumismo ya que, no sólo no nos conformamos con unas pocas fotografías de un evento, sino que tenemos que saciar esa insatisfacción llenando, antes, los carretes fotográficos y ahora las tarjetas de memoria de las cámaras digitales. Y más allá de la cantidad sin límites, y sin salirnos del tema del consumismo, el contenido de estas fotografías es, en parte, sensacionalista, ya que nosotros mismos nos fotografiamos para luego exponerlo a los demás, porque, al igual que nos interesa la vida de los famosos, y a pesar de, paradójicamente odiarla, queremos saber la vida de los demás y que sepan la nuestra. El uso de las redes sociales de la web son, a

día de hoy, el medio perfecto para ello. (En el punto 5 desarrollo en profundidad el tema de estas redes sociales de la red)

A continuación, me interesa analizar el fenómeno del foto aficionado y el turista como personajes clave en el sentido del uso actual en la fotografía.

4.2 Los Foto aficionados

En 1888 George Eastman lanzaba la primera Kodak, cámara que impulsa la fotografía de aficionado, tenía un rollo que permitía hacer 100 fotos cuyo revelado era tan económico como 10 dólares, lo que suponía un alcance para muchos bolsillos. Con el tiempo la técnica mejora y las cámaras van ofreciendo muchas y mejores posibilidades para el mercado de masas en el que se iba a convertir.

Hoy, la industria fotográfica se extiende por doquier. En 1972, se calculaba sólo en Norteamérica más de 42 millones de aficionados que habían tirado la increíble cantidad de más de 5 mil millones de fotos. En Francia la cifra de aparatos fotográficos en activo era el mismo año de 10 millones de unidades.

En 1972 con la nueva generación de cámaras Instamatic de Kodak, daba paso a la era de la "fotografía de bolsillo". El carrete de esta cámara permitía obtener pruebas de color sobre papel tan buenas como las de los carretes de tamaño mayor. En este año el 80% de los carretes adquiridos eran de color. Otro gigante en la industria es la Polaroid. Edwin Robert Land especializado en Física hacia 1933 expone una nueva teoría sobre sus experiencias de polarización de luz. Desarrolla sus estudios sobre el color. Como resultado de sus investigaciones desembocaron en la construcción de un nuevo aparato, al que dio nombre de Polaroid. Era extraordinario el invento ya que, no sólo se hacían fotos sino que lo revelaba al instante.

Junto al mercado japonés, se va desarrollando esta industria como la elaboración de complejos zooms o el objetivo de puesta a punto automática.

Desde el punto de vista técnico ya nadie puede fallar en una foto. Es una de las razones del inmenso atractivo de la foto entre masas.

El rasgo distintivo se encuentra más en la imagen producida que en la manera de producirla. No siendo en la mayoría de los casos, la necesidad de fotografiar otra cosa que la necesidad de fotografías.¹⁹

Hay pocas actividades tan estereotipadas y menos abandonadas a la anarquía de las intenciones individuales como la fotografía. Más de dos tercios de los fotógrafos son aficionados que practican la fotografía eventualmente, en reuniones familiares o de amigos, o bien durante las vacaciones. Estos momentos rompen con el entorno cotidiano, lo cual constituyen los momentos “dignos de fotografiar”, sin embargo ahora, el entorno cotidiano también da lugar a fotografías, ello responde a que la fotografía depende menos de cuestiones tales como la belleza de los paisajes o la diversidad de los lugares visitados, que de ocasiones socialmente definidas: las de ámbito cotidiano así como las turísticas, pero siempre con un carácter de demostrar relaciones sociales, éxito social. Muchas de esas imágenes que han adoptado este valor son las simples de fin de semana. En la red se cuelgan a diario, miles de fotografías de amigos que se reúnen un fin de semana cualquiera, sin ser un fin de semana especial pero consideran “digno de fotografiar”. La fotografía, que sustituye a la incertidumbre fugaz de las impresiones subjetivas por la certeza definitiva de una imagen objetiva, tiene predisposición a servir de trofeo. Dicho esto se concede valor a la fotografía atribuyéndole excepcionalidad, por eso este tipo de fotografías se sitúan muy abajo en la jerarquía de las relaciones artísticas, los sujetos se sienten menos imperiosamente obligados a ejercer en ella su sentido estético, es el sujeto-persona fotografiada el que estéticamente debe salir favorecido²⁰ cuya pose, sonrisa y actitud se preparan para obtener la belleza de uno mismo deseada, agradable para ti y para los demás.

¹⁹ BOURDIEU, Pierre. *Culto a la unidad y diferencias cultivadas*. En su: *Un arte medio*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. SA. 2003. pp. 63

²⁰ este es un concepto que completo bajo el título de autorretrato en un apartado más adelante



Como vemos en estas fotografías de un evento narran la entrega de un regalo con 13 fotos (aquí solo aparecen 6). La calidad de algunas son desenfocadas en otras sólo aparecen cabezas y en las tres últimas los gestos de dos personas. Todas ellas “dignas de fotografiar” y colgar en la red. Sólo esa noche se hicieron 105 fotos. Aquí se refleja el concepto tantas veces repetido de la cantidad frente a la calidad.

Fotos 1 - 20 de 105 | Volver a las fotos de [Juan Martínez Díaz](#)

4.3 El turista. Fotografía Express

Desde sólo hace unas décadas el viaje sólo era privilegio de algunos, las clases acomodadas, ahora es posible para muchos. Tanto los viajes turísticos como los laborales, son circunstancias por la que miles de personas se desplazan a diario en el mundo. Con las ofertas de las agencias de viajes que te incluyen en un pack, la visita de 20 países en 20 días, no te queda otra que registrar esa experiencia sin pérdida de detalle. En mi opinión, sin poder disfrutar de un lugar con el suficiente tiempo. Fotografiarlo es la manera más cercana de tener contacto con ese trozo de ciudad. *La fotografía Express.*

Así es como todos, cámara en mano, con un tour previsto, en los sitios indicados por el guía, el aficionado se dispone a disparar y (...) se *agota en una laboriosa búsqueda de imágenes. Olvidándose, finalmente de mirar lo que fotografía y viaja sin ver ni conocer lo que su cámara refleja*²¹... Qué importa, de vuelta a casa, revelará las fotos y podrá recordar los lugares visitados. Ya no hace falta mirar. La cámara ve por nosotros.²² En mi opinión, esa búsqueda de imágenes es una búsqueda que te atrae como un imán o como un “estúpido” y te empuja a hacer lo que el resto. El acto de fotografiar se convierte en estresante y las vacaciones acaban siendo, no tan relajantes como tenías intención de que fueran.

La fotografía popular pretende consagrar el encuentro único (aunque éste pueda ser vivido por miles de personas en circunstancias idénticas) entre un individuo y un lugar famoso, entre un momento excepcional de la existencia y un sitio importante por su alto contenido simbólico. Los dos objetos destinados a solemnizarse uno al otro están colocados en pleno centro de la fotografía; centramiento y frontalidad son los medios más decisivos para conferir valor al objeto fijado. Es muy típica la fotografía en la que se adivina a P., punto minúsculo agitando el brazo, ante el Sagrado Corazón y que, como sucede frecuentemente, ha sido hecha de lejos porque se quería captar el monumento entero y al personaje: para descubrir a este último hace falta, podría decirse, “saber quien es”. Del mismo modo, muchas fotos muestran a un personaje asociado no ya a un monumento consagrado sino a un sitio tan absolutamente insignificante como podría serlo un signo cuya clave se desconoce: es la puerta de fulano de tal...En otras palabras, la lógica de la solemnización recíproca de los personajes y la decoración tiende a hacer de la fotografía un ideograma que elimina del entorno todos los aspectos circunstanciales y con fecha, como los personajes en movimiento, en definitiva todo lo que constituye la vida... es un París sin historia, sin parisinos, salvo por accidente; en síntesis, sin acontecimientos. Si las proyecciones de estas fotos aburre, es porque a menudo no expresan otra cosa que el encuentro

²¹ DANINOS, Pierre. *Sonia*, Samarán, Madrid, 1956

²² FREUND, Gisèle. Los fotoaficionados. En: *La fotografía como documento social*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, SA. 2001. pp.178

contingente y personal entre el fotógrafo y su objeto, perdiendo toda significación y todo valor desde el momento en que son miradas en sí mismas y por sí mismas por un espectador indiferente a la aventura singular de quien las ha tomado.

*Pobre institución, que no se lleva a cabo más que en circunstancias y en sitios preestablecidos y que, destinada a solemnizar lo solemne y a sacralizar lo sagrado, ignora la ambición de promover a la categoría de “fotografía” todo lo que no se define objetivamente (es decir, socialmente) como “fotografiable” y susceptible “de ser fotografiado”.*²³

*Otra razón es que el hombre lleva una vida cada vez más monótona. Vive reglamentado por y dominado por la tecnoestructura que cada vez le permite menos iniciativa. En tiempos del artesanado, aún tenía la satisfacción de expresar su personalidad y sus aspiraciones; hoy está reducido a no ser más que un minúsculo engranaje en una sociedad cada vez más automatizada. Hacer fotos le da la ilusión de satisfacer su deseo de creación.*²⁴

A día de hoy ese deseo de creación parece insaciable. La vida sí, es monótona, y agitada buscamos entretenimiento y un poquito de sal con la que condimentar y rellenar ese hueco que deja dicha monotonía; buscamos la manera de recordarlo pues sólo de esta forma parece que damos sentido a nuestras vidas. Lo único que en esta *sociedad de la abundancia* es difícil distinguir entre coleccionismo, recuerdo, souvenir, fotografía... Muchas veces se colecciona fotografía o guardan recuerdos, porque parece que influye en el éxito social, la ostentación y las ganas de guardar todo aquello que al inicio le damos un valor incalculable cuando sabemos que muchas veces conservamos

²³ BOURDIEU, Pierre. *Culto a la unidad y diferencias cultivadas*. En su: *Un arte medio*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. SA. 2003. pp. 79

²⁴ FREUND, Gisèle. Los fotoaficionados. En: *La fotografía como documento social*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, SA. 2001. pp.182

objetos que con el tiempo se convertirán en “residuos”. Repito en esta *sociedad de la abundancia* nos falta criterio y a la vez, tiempo y espacio para catalogar, colecciones, fotografías, recuerdos o souvenirs.

Como afirma Michael Landford *Es mejor desarrollar la fuerza de nuestro criterio y habilidades hasta que adquieran identidad por lo que son.(...)* *El éxito artístico se mide en términos de estímulo para captar la imagen y satisfacción con el resultado.(...)* ²⁵“El sentido es su uso” (Ludwing Wittgenstein)

4.4 Uso de la fotografía digital

Este apartado, es un complemento del punto 2 en el que hablaba del cambio de lo analógico a lo digital. Como hemos visto, la fotografía digital desde su nacimiento ha jugado un papel muy importante y ha cambiado nuestra concepción, no sólo de la fotografía sino también de la realidad.

La economía basada en la imagen, como ya sabemos, es una cultura de reestructuraciones económicas políticas y culturales de la vida cotidiana generada dentro del capitalismo reciente y los procesos de globalización cultural. El desarrollo tecnológico ha sido sobrecogedor. El ritmo de producción, circulación y consumo de imágenes fue muy rápido y continúa aumentando de forma exponencial. La prensa especializada y los periódicos populares dieron cuenta de “la muerte de la fotografía” lanzaron advertencias del tipo “ya no se puede confiar en lo que uno ve”. Los teóricos se empezaron a preocupar por “la pérdida de lo real” ya que la era posfotográfica estaba siendo sustituida por la hiperrealidad, los mundos virtuales, el ciberespacio, y la comunicación global interactiva. El fotógrafo que se movía por un mundo social y físico, un “ojo” formado y especializado, con una cámara que se consideraba como una extensión de su cuerpo observador, y luego el cuarto oscuro en el que se practicaban otra serie de destrezas artesanales, se ha transformado en la pequeña caja de plástico gris del ordenador personal. Lo que se cree que

²⁵ LANGFORD, Michael. *Fotografía básica*. Ed. Omega, Barcelona, 2003.pp. 22

está en juego, es mucho más que un cambio tecnológico en el modo de crear las imágenes. *Los cambios de naturaleza en el modo de plasmar el mundo en imágenes, se consideran cambios en el modo de ver el mundo (...) el cambio de era.*²⁶ *Sugiriendo que la imagen digital es una “abstracción inexorable de lo visual”, una tecnología que “recoloca la visión” y la rompe desde el punto de vista del observador.*²⁷

*Esto requiere que la imagen fotográfica, como objeto de la tecnología digital, sea vista como un objeto cultural y no tecnológico. Cuando esto suceda, la asunción de sus significados y valores simplemente cambiarán, de forma fundamental e inevitable, y no quedará tan claro. La cuestión está en no negarse al cambio, sino en buscar sus dimensiones en el desorden y la complejidad de lo vivido más que en esquemas de resolución tecnológica excesivamente abstractos y concebidos con excesiva rapidez.*²⁸

En mi opinión considerarlo como objeto cultural en cuanto a la valoración de ésta, me parece lejano, puesto que la imagen digital está considerada como objeto de consumo, de consumo masivo virtual. Estamos ante una nueva forma de ver el mundo que muchos hemos asimilado y otros nacen rodeados de ésta.

La fotográfica digital a la que, en definitiva nos hemos acostumbrado, se ha convertido entonces, en imágenes digitales observadas por, lo que denomino, víctimas pasivas. Esta nueva forma de ver nos ha vuelto pasivos fotográficamente hablando, tanto a la hora de hacer las fotos como de visualizarlas. Pasivos por una parte, en relación con el objeto fotografiado que se convierte en idealizado, es decir, la realidad que nos rodea está idealizada y descontroladamente esta registrada en nuestras cámaras, antes que recordada en nuestra memoria, nos movemos con un gesto mecánico de extender el

²⁶ LISTER, Martín. *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Ed. Paidós, España, 1997. pp.17

²⁷ Idem, *ibídem*. pp.20

²⁸ Idem, *ibídem* pp.21

brazo con cámara en mano y pulsar sin mirar el display. Ni siquiera conocemos la mitad de las opciones que ofrece la cámara, pero sí nos atrae la única excepcionalidad de los 12 megapíxeles que sabemos nos va a hacer excelentes fotografías.

*La compra de un equipo costoso a menudo parece estar determinado por los hábitos de consumo que llevan a comprar sólo productos de calidad, más que por una transformación cualitativa de la intención fotográfica.*²⁹

Al final, en cuanto a la técnica, si la cámara falla o no hace una “excelente fotografía” y sale desenfocada por ejemplo, el observador no le dará importancia y no la desechará... acabará subida en las redes sociales de la web. Evidentemente cuando una foto se sube a estas redes sociales de la web, medio principal que incita a la producción de fotografías digitales, y pretende que sea visualizada por los demás usuarios, sólo algunos amigos del susodicho usuario, se sentirán identificados, sin embargo, el resto, los que no encuentran significado en esas imágenes las ven igualmente por el simple hecho de ver lo que es privado, y es que, el usuario, en el momento que cuelga esas fotografías son de carácter público. Lo que conlleva, que todos como víctimas pasivas nos alimentamos de ellas.³⁰

Para finalizar he nombrado anteriormente el Photoshop como el software con el que la manipulación de la imagen tiene infinitas posibilidades, y lo nombro de nuevo para relacionarlo con la forma de ver pasiva de la cual hablo en este capítulo. La forma de ver pasiva se refleja a la hora de hacer fotografías, no sólo respecto a la realidad idealizada, nombrada anteriormente, que nos hace fotografiar sin parar, sino también a la hora de renunciar a una imagen estudiada que sabemos luego se puede retocar en el dicho Photoshop, es decir, pienso que, “se ha renunciado en esta parte, al acto de fotografiar”

²⁹ BOURDIEU, Pierre. *Culto a la unidad y diferencias cultivadas*. En su: *Un arte medio*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. SA. 2003. pp. 71

³⁰ Éste es un adelanto de lo que se desarrollará en el siguiente capítulo, *La fotografía como documento social en la “red social de la web”*

para depender de un software como solución de nuestros errores. En su defecto, por tener miedo a cometerlos y para evitarlos, se recurre al modo automático de la cámara digital que realiza fotografías sin una intervención profunda del fotógrafo, siendo el único trabajo de éste, encuadrar, hablamos de nuevo, de una actitud pasiva de la forma de ver.

5. La fotografía como documento social en la red social de la web.

Antes de la utilización de la fotografía en las redes sociales de la web, la situación histórica por la que pasó la sociedad: la fugacidad, la era de la ausencia, llevan a la transformación de un “Yo” que encuentra atractivo el exponer su vida. Se genera así, la “sociedad del espectáculo” que denomina Guy Debord, en la cual se encuentran muchas razones por lo que la generación actual de Internet y las redes sociales, empujan, a día de hoy, a la sociedad a exponer su vida sobre todo a través de fotografías en las redes sociales de la web.

En el siglo XIX con la revolución Industrial 1826 la aparición de la Fotografía, la estética de la Máquina 1880-1920 y los estudios maquinales de movimiento crean una concepción fugaz del mundo visible y por lo tanto la desaparición del mismo, dando lugar a la “era de la ausencia”³¹ se crea así, el simbolismo que da forma y presencia a dicha ausencia siendo conscientes de la desaparición de un viejo mundo.

A día de hoy no existe ese concepto de la presencia de la ausencia pues el mundo actual envejece más prematura y velozmente y no solo condena al mundo de los objetos, convertidos en mercancía, al servicio fugaz del valor, que el factor tiempo apropia o expropia; que dice y deja de decir la fecha de caducidad del mismo. Esta concepción del tiempo transforma el “ser” en un

³¹ WEIBEL, Peter Weibel *La era de la ausencia*. En: GIANNETTI, Claudia. *El arte en la era electrónica: perspectivas de una nueva estética*. Asociación Cultural L'Angelot- Goethe Institute. 1997, pp. 101-121.

“Yo” que como Guy Debord ³² afirmaba, forma parte de la “sociedad del espectáculo” (1967); un “Yo”, que dentro de esa fugacidad y la caducidad muestra las emociones, sentimientos, vivencias, experiencias y fotografías a través de una presencia virtual a día de hoy en las redes sociales de la web; y actualiza a diario esta información que se convierte en ausencia y se pierde en este tiempo virtual que se escapa.

Nos convertimos así, en la mercancía de las empresas que también pertenecen a estas redes y en estudios de marketing de las mismas para ofrecernos y vendernos ideas, productos, ofertas engañosas etc. basadas en la información que regalamos a diario en la red y que estudian estos magnates capitalistas. Al estar al alcance de todos nos convertimos en carne de cañón pero, a pesar de ser conscientes, se convierte en un círculo vicioso de dependencia entre unos y otros.³³ El perfil de ese “Yo” con fin lúdico puede no ser tan ventajoso como parece.

Internet es el soporte de las redes sociales de la web y es importante dedicarle un apartado para ver la influencia que ejerce en estas redes al ser su hilo conductor. Sin entrar en amplios detalles sobre su invención, su nacimiento data sobre los años 60, pero es en los 90 cuando la sociedad experimenta el impacto de este gran desconocido y una rápida transformación de la cultura en la cultura electrónica de ordenadores como soportes de la cultura universal y de los medios transformados en nuevos medios.

Uno de los servicios que más éxito ha tenido en Internet ha sido la World Wide Web (WWW, o "la Web"). Es un conjunto de protocolos que permite, de forma sencilla, la consulta remota de archivos de hipertexto. Utiliza Internet como medio de transmisión.

³² WEIBEL, Peter Weibel. *La desaparición de la experiencia en la forma-mercancía*. En su: *La era de la ausencia*. En: GIANNETTI, Claudia. *El arte en la era electrónica: perspectivas de una nueva estética*. Asociación Cultural L'Angelot- Goethe Institute. 1997, pp. 108

³³ Enlace que ejemplifica el texto citado: Nuo Comunicación. *Mi empresa tiene que estar en Facebook* [en línea]. Blog Nuo Comunicación, 26 Abril 2009. Disponible en: <<http://www.nuocomunicacion.es/blog/social-media/mi-empresa-tiene-que-estar-en-facebook>> [Consulta: 18 de Noviembre de 2009]

Existen muchos otros servicios y protocolos en Internet, aparte de la Web: el envío de correo electrónico, la transmisión de archivos , las conversaciones en línea, la mensajería instantánea y presencia, la transmisión de contenido y comunicación multimedia -telefonía, televisión , los boletines electrónicos, el acceso remoto a otras máquinas o los juegos en línea.

Nos encontramos ante una herramienta que cambia el concepto de documentarse. En comparación con las enciclopedias y bibliotecas hay una descentralización de la información, se prescinde del seguimiento del protocolo tradicional de documentación y se recurre al fácil y rápido acceso de ésta en el que comenzó siendo una pequeña ciudad y ahora es un inmenso planeta de información que se va actualizando, que es Internet. Otros usos que se le da a esta gigantesca red son: las descargas de películas, música, Youtube, un portal donde los usuarios pueden tener acceso a una gran variedad de videos sobre prácticamente cualquier tema, el sistema del multijugador, servicio de correo electrónico, mensajería instantánea o chat, weblogs que son los diarios actualizables y por supuesto las redes sociales de la web (**Hi5, MySpace, Facebook, Tuenti, Twitter**) En estas comunidades, un número inicial de participantes envían mensajes a miembros de su propia red social invitándoles a unirse al sitio. Los nuevos participantes repiten el proceso, creciendo el número total de miembros y los enlaces de la red. Los sitios ofrecen características como actualización automática de la libreta de direcciones, perfiles visibles, la capacidad de crear nuevos enlaces mediante *servicios de presentación* y otras maneras de conexión social en línea, cargar fotografías, hacer comentarios, enviar mensajes.

Internet es el signo más visible y material de la globalización, que dicen, pone fin al aislamiento de culturas ofreciendo información e interactividad. En realidad, es toda una ventaja pues tienes casi todo al alcance de tu mano, o mejor dicho al alcance de un “click”, pero quizás sea esta la cuestión que me pone en duda la cualidad ventajosa de Internet. Al tenerlo todo tan cerca y tan rápido se pierde, como nombran Walter Benjamin y Paul Virilio, la distancia y el aura, términos sobre los que hablaré más adelante en el siguiente y último apartado.

“Un artista occidental considera Internet una herramienta perfecta para eliminar todas las jerarquías y llevar el arte a la gente. Por contra, en cuanto sujeto poscomunista, a mí no me queda otra que ver Internet como un piso comunitario de la era estalinista, donde no hay privacidad, todo el mundo espía a todo el mundo y siempre hay cola para ir a las zonas comunes como el baño o la cocina”³⁴

Lev Manovich. Sobre la interactividad totalitaria

Lev Manovich es este híbrido “capitalista tardío” que lo denomina Mark Tribe³⁵ en el prefacio de su libro (El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital) y “sujeto poscomunista” como Lev Manovich se considera en la anterior cita del mismo libro, que lleva puestas un par de gafas del nuevo mundo.

Este nuevo mundo, es la sociedad de la pantalla a la que pertenecemos; somos los usuarios del ordenador y sabemos hablar el lenguaje de la interfaz. Esta interfaz nos permite estar siempre comunicados, o superconectados que no es lo mismo, estamos rodeados de satélites. En algunas ocasiones podemos decidir si nos comunicamos modificando la disponibilidad en la que te encuentras, por ejemplo, la llamada de un móvil decides si contestarla o no, o el servicio de mensajería instantánea o chat el cual tiene opciones como: no disponible, ausente, salía comer, para indicar tu estado de disponibilidad, incluso el de invisible, tú ves a los usuarios, pero ellos a ti no. La superconexión nos vuelve tan expuestos al mundo exterior que a veces preferimos la invisibilidad. Es, digámoslo de alguna forma un control sobre la comunicación. En el fondo, ausente o no, seguimos conectados a la espera de alguna novedad en el móvil, chat o la red social de la web... como un mensaje, comentario o fotografía... Un poco, o mucho nos convertimos en pequeños *Big Brother*, ese fenómeno de observadores de la vida de los demás que sabe que también son observados y experimenta la sensación de

³⁴ MANOVICH, Lev. *Prefacio*. En: *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona, Ed Paidós Ibérica, S.A., 2005. pp.13

³⁵ Mark Tribe. Fundador del Rizhome.org

“necesidad-morbo” como yo la considero que este tipo de reality shows, fomentan, la “necesidad-morbo” de “tener tu momento de fama”. Sin duda, como yo creo, un “triste reality” de observar y querer ser observados.

5.1 Fotografía como recuerdos del presente

Esos espacios de las redes sociales son como un baúl de los recuerdos sin embargo lo que queremos que sea permanente acaba siendo efímero. Tus fotografías acaban en un pozo sin fondo que es Internet abandonadas, caducan en el tiempo y pierden su interés.

El concepto *tiempo* se reduce a tus recuerdos que ya no llegan a alcanzar el concepto de recuerdos de aquel carrete, de aquel viaje que hiciste hace un mes. Tus recuerdos son el presente en el mismo momento que se descargan las fotos de la cámara digital y toda esa información se revela en décimas de segundos para recrearte en ellas como un *pasado presente*. A partir de ahí, ese ordenador espera la transmisión de nuevos datos del siguiente viaje para almacenar. En mi opinión, es la mistificación del pasado por miedo al presente; pero más al futuro si éste, al llegar, no poseemos pruebas fotográficas suficientes de nuestra existencia que nunca llegó a ser pasado sino un *presente prolongado*. El miedo a desaparecer es un fantasma, una presencia que nos obsesiona hasta el punto de negar nuestra existencia, sino exponemos nuestra persona y nuestra vida a través de fotografías y recuerdos en las redes sociales de la web.

Esto me cuestiona otra reflexión basada en la repetición constante de una misma imagen, en el cambio en la manera virtual de relacionarse actual ¿nos dirigimos a la presencia real o nos quedamos en la superficie? Parece que estamos más interesados en los objetos (como he citado anteriormente en varias ocasiones, cuantas más fotos mejor) que en las personas sin preocuparnos por las relaciones humanas. “*Cada individuo es anoréxico en*

*alguna parte, cada vez necesitamos más*³⁶. En el fondo, actualmente las relaciones humanas son virtuales, con lo cual hablamos de realidad virtual que sí se queda en la superficie. De nuevo, falta distancia y aura(como dicen Walter Benjamin y Paul Virilio) distancia que no existe cuando las redes sociales nos proporciona toda la información de un amigo, reduciéndose las relaciones humanas físicas y de comunicación, ni aura por la extensa información distribuída en la red que anula la privacidad y no se respeta dicha aura de la persona.

5.2 Diario Público de la red

El *diario*, según la Real Academia de la Lengua Española es la relación histórica de lo que ha ido sucediendo por días, o día por día. Para ser más concretos, son las vivencias descritas a través del mundo que te rodea y las preocupaciones que éste te suscita sobre el que reflexionas. Es la continua referencia temporal de lo cotidiano.

El paso de lo privado a lo público y la transformación recíproca del interior y el exterior son atributos que se pueden medir y analizar a partir del lenguaje. Una emoción puesta en palabras es mucho más fácil de compartir. En una pieza de literatura, por ejemplo, algo privado se ha transformado en público: esa emoción del autor puede ser asimilada por otras personas, es decir, podríamos definir esta situación en términos de alteridad y publicidad (Serres, 2000). Existe una necesidad del “otro” para que esa emoción exista multiplicada por lo menos en dos. Así, exteriorizamos y hacemos público nuestro estado interior, objetivando la emoción en una serie de palabras y signos capaces de ser interpretadas por el otro(...)

³⁶ LUCCHINI, Laura. *Todos somos anoréxicos. Entrevista: Oliviero Toscani Fotógrafo, publicitario y gran provocador*. El País digital [en línea]: 14 de Octubre 2007. Disponibe en: http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Todos/somos/anorexicos/elpepisoc/20071014elpepisoc_3/Tes/

*Las emociones complejas, los conocimientos y los conceptos son entidades subjetivas que, desde el momento en que hablamos, dejan de habitar sólo en nuestra cabeza, se exteriorizan, se objetiva, se intercambian; pueden viajar de un lugar a otro (...).*³⁷

A día de hoy en las redes sociales de la web se hace público la intimidad de un diario, de alguna forma, para dar sentido a nuestra existencia a través de este sistema, ya el hecho de estar en este tipo de redes sociales de la web significa, en parte, que existes. Se magnifica nuestra identidad a través del “otro” cuando observa nuestro espacio privado convertido en público: comentarios, fotografías...su interacción con ellas les da mayor importancia, por lo tanto nos da importancia nosotros mismos, es decir, en el fondo lo considero una necesidad-deseo de protagonismo. Esta cotidianeidad, que adquiere un poder de atracción queriendo saber sobre los *diarios* de los demás y ofreciendo los nuestros a través de la fotografías, comentarios etc tiene una intención inocente, sin embargo, no nos damos cuenta de que hemos rebasado el terreno de la gran cantidad de cosas privadas que hacemos públicas.

Cuando las cámaras digitales sustituyeron a las de película eliminando el límite de fotos que imponía el antiguo carrete, los visionados de fotos vacacionales amenazaban con alcanzar cotas de crueldad inauditas desde la Inquisición.

Pero gracias a Internet, esas sesiones de tortura medieval han pasado a la historia. La gente se limita a colgar las fotos de las vacaciones en su Feisbus, Mayespeis, o egolog favorito, cosa que no sólo nos permite verlas a nuestro ritmo...

(Un usuario visionando las fotos de otro a través de una red social)

³⁷ AA.VV MONTAGU, Arturo; PIMENTEL, Diego; GROISMAN, Martín. *Cultura digital. Comunicación y sociedad*. Buenos Aires, Ed. Paidós SAICF, 2004. pp.63- 64

- A ver... Nueva York, Rascacielos, una hamburguesa enorme, secuoyas, la ruta 66, un descapotable, "joerquetetas", California y el Golden Gate...¡Hala! "To!" Continente en 2 minutos... No hace falta ni que vaya.

...Sino que también nos ofrece cotillear las fotos de gente que ¡NO nos las enseñaría! ¡El lujazo amigos!³⁸

El consumo del tiempo total que emplean los usuarios en las redes sociales supone ya el 30 %. Si lo pensamos, salen las cuentas para calcular que miramos las fotos de cualquiera que muchas veces no tienen un contenido trascendental ni te interesa y sin ni siquiera teniendo una relación estrecha ni un parentesco especial con la persona de las fotografías que miras. En este caso, en muchas ocasiones, un usuario puede agregar a una persona con la que no habla ni ve en mucho tiempo. En su día fueron algo, amigos, pareja... y es casi de extrema obligación tenerlo en tus contactos de tu red social para retomar un contacto del pasado que murió hace tiempo y que sin embargo, aún teniéndola en sus contactos va a seguir muerta. No va a existir una comunicación porque ya no tienes nada en común que te haga mantener esa relación, sólo la red social de la web y es a través de ésta que miras sus fotografías por la necesidad imperiosa y a la vez absurda que se ha generado, repito, de saber la vida de los demás.

La definición de diario a nivel privado se ha perdido para hacerlo público y a nivel de reflexión también se ha perdido, pues como comentaba son fotografías diarias que tardas en visualizarlas lo mismo que tardas en olvidarlas, poco o nada, hablamos pues de lo efímero del tiempo que impide cualquier tipo de reflexión.

³⁸ CANTERO, Edgar, "Adiós al álbum de fotos", *El Jueves*, N° 1.694 (2009) pp. 10



Más fotos que se cuelgan en la red a modo de diario narrando paso por paso casi de un modo fílmico las mismas personas, pero cambiando de pose y gesto en cada foto y contando una escena cotidiana diaria que será sustituida en poco tiempo por otra, para contar sin parar.

6. La reproductibilidad de la imagen y nuestra relación con ella

En este apartado hablaré de la imagen asociada a los medios de reproductibilidad y como éstos multiplican el significado de dicha imagen en la obra de arte y más en concreto en el medio fotográfico. Haré a continuación una breve reflexión, de la influencia que ejerce este nuevo lenguaje de la imagen, sobre el receptor a la hora de asimilarlo.

La cámara aislaba apariencias instantáneas (...) mostraba que el concepto de tiempo que pasa era inseparable de la experiencia visual (...) Lo que veíamos dependía del lugar en que estábamos cuando lo veíamos. Lo que veíamos era algo relativo que dependía de nuestra posición en el tiempo y en

*el espacio. Ya no era posible imaginar que todo convergía en el ojo humano, punto de fuga del infinito.*³⁹

Como afirma Berger, la concepción de espacio-tiempo se vio alterada con la aparición de la cámara cinematográfica. La cámara fotográfica como hemos visto anteriormente ha permitido congelar el tiempo y poder tener el pasado en el presente a través de documentos, lo que significa, que ha cambiado la forma de ver y recordar. La fotografía nos permite permanecer en el tiempo o lo que es lo mismo considerarla como una parte de nuestra supervivencia al estar eternamente representados en imágenes, así como hace posible nuestra reproductibilidad, más adelante haremos hincapié en este tema.

Por otro lado, las obras de arte se han visto atrapadas por este sistema de reproductibilidad, se han sacado de contexto para entrar en el mercado de las imágenes.

Lo que han hecho los modernos medios de reproducción ha sido destruir la autoridad del arte y sacarlo – o mejor dicho, sacar las imágenes que reproducen- de cualquier coto. Por vez primera en la historia las imágenes artísticas son efímeras, ubicuas, carentes de corporeidad, accesibles, sin valor, libres. Nos rodean del mismo modo que nos rodea el lenguaje. Han entrado en la corriente principal de la vida sobre la que no tiene ningún poder por sí mismas

Sin embargo, muy pocas personas son conscientes de lo que ha ocurrido porque los medios de reproducción son utilizados casi siempre para promover la ilusión de que nada ha cambiado, salvo que las masas, gracias a las reproducciones, pueden empezar ahora a saborear el arte de la misma manera que lo hacía en otro tiempo una minoría culta. Pero las masas siguen mostrando su desinterés y exceptismo, lo cual es bastante comprensible (...)

³⁹ BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006, pp. 24- 25

La intención didáctica promueve que las obras de arte estén al alcance de todos, sin embargo se han mezclado tan profundamente el nombrado mercado de las imágenes, que pasan desapercibidas como un elemento más que rodea nuestro entorno.

(...) Si el nuevo lenguaje de las imágenes se utilizase de manera distinta, estas adquirirían, mediante su uso, una nueva clase de poder. Podríamos empezara definir con más precisión nuestras experiencias en campos en los que las palabras son inadecuadas (la vista llega antes que el habla). Y no solo experiencias personales, sino también la experiencia histórica esencial de nuestra relación con el pasado: es decir, la experiencia de buscarle un significado a nuestras vidas, de intentar comprender una historia de la que podemos convertirnos en agentes activos.

Era como en el apartado del uso de la fotografía digital, en el que hacía referencia a Martin Lister (pág. 41) que afirmaba que se debía considerar que *la imagen fotográfica, como objeto de la tecnología digital, sea vista como un objeto cultural* sin embargo, como comentaba antes, la imagen de la obra de arte está muy sumergida en el sistema de la economía de la imagen

*El arte del pasado ya no existe como existió en otro tiempo. Ha perdido su autoridad. Un lenguaje de imágenes ha ocupado su lugar. Y lo que importa ahora es quien usa ese lenguaje y para que lo usa (...).*⁴⁰

Por tanto la percepción de las obras de arte en imágenes es un tanto banal a día de hoy, ahora se entremezclan en un lenguaje universalizado. La saturación de estas imágenes llega al punto, que una persona, al encontrarse físicamente con la obra de arte “no la aprecia” a gran escala, prefiriendo ir a la

⁴⁰ BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006, pp.41

carrera en busca de un souvenir para “recrearse”. Es una imagen reproducida más.

Souvenir: es un objeto que sirve de recuerdo de un lugar visitado. El término se utiliza para los artículos traídos al hogar de lugares turísticos. Son imágenes y objetos estereotipados de gran valor afectivo (...) *Si la imagen ha dejado de ser única y exclusiva, estas cualidades deben ser transferidas al objeto de arte, a la cosa.*⁴¹ La imagen no sobrevive al objeto.

De esta forma, acercándonos a las obras de arte en forma de souvenir, es la “supervivencia” de la *obra de arte*, pero ya, sin unicidad en la misma. Por ejemplo, la cámara al reproducir la pintura, destruye dicha unicidad y su significación se multiplica.

La reproductibilidad se transmite no sólo a la obra de arte sino también a nosotros mismos. A través del narcisismo que nos caracteriza, se pone de nuevo entre interrogantes, hasta qué punto nos valoramos cuando nos convertimos en un elemento reproducible infinitas veces a través de las fotografías. Es, como nombraba anteriormente, nuestra “supervivencia”, es decir, la mistificación del pasado por miedo al presente, convirtiendo éste en un *presente prolongado*.

Sin embargo, no tenemos en cuenta que, sin olvidar el nivel digital y la red en la que nos movemos, un fallo en un sistema de almacenamiento de estas imágenes que lleve a la pérdida de las mismas, conlleva a la pérdida de la memoria y a los recuerdos. Las imágenes digitales en los que éstos están representados, son la forma más cómoda de recordar pero a la vez frágil.

6.1 Distancia y aura. Un espacio virtual de relaciones sociales

Según Walter Benjamin, su concepto de *aura* en la obra de arte o de un objeto histórico o natural, es entendido como su presencia única. Se puede pensar, que el objeto debemos tenerlo cerca pero, Benjamin define el aura

⁴¹ BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006, pp.31

como el fenómeno único de una distancia ⁴² Si mientras descansas una tarde de verano, sigues con la mirada una cadena de montañas en el horizonte o una rama proyecta su sombra sobre ti, experimentas el aura de esas montañas o de esa rama⁴³. De la misma manera que afirma, que un pintor *mantiene en su obra una distancia natural la realidad*⁴⁴ Este respeto por las distancias, es abolido por las nuevas tecnologías como la fotografía y el cine, ya que la visión sobrehumana de poder obtener con estas herramientas un primer plano de cualquier objeto, satisfacen el deseo de las masas: *acercarse más a las cosas espacial y humanamente*⁴⁵

Paralelamente, otro teórico anteriormente citado, Paul Virilio coincide con la teoría de Walter Benjamin sobre la *distancia*. Éste concretamente en las telecomunicaciones y telepresencia en tiempo real (Las *Big Optics*: (se puede transmitir información con la misma velocidad desde cualquier punto)) *El autor francés se lamenta de la destrucción de la distancia, la grandiosidad geográfica y la inmensidad de los grandes espacios, una inmensidad que garantiza el retardo temporal entre los acontecimientos y nuestras reacciones, dándonos tiempo para la reflexión crítica que es necesaria a fin de llegar a una decisión correcta.*⁴⁶ Tanto uno como el otro, cuestionan la alteración causada por un dispositivo cultural y más concretamente por una nueva tecnología de la comunicación.

Lo que el cine significaba para Benjamin en 1936 como una nueva visión que rompía las distancias, para Virilio el cine, la pintura y la perspectiva renacentista son la continuación de la visión natural. Para Virilio, la gran óptica de la retransmisión electrónica instantánea, es la que elimina los límites y las distancias.

⁴² BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: *Discursos Interrumpidos*. Ed. Taurus, Buenos Aires, 1989 pp. 224

⁴³ *Ibidem*, *Idem*. pp. 225

⁴⁴ *Ibidem*, *Idem*. pp. 235

⁴⁵ *Ibidem*, *Idem*. pp. 225

⁴⁶ MANOVICH, Lev *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona, Ed Paidós Ibérica, S.A., 2005. pp. 233

Respetar dicha distancia, permite al sujeto tratar al Otro como objeto y así preservar el aura del mismo, lo que hace posible en definitiva, la objetivación. Incluso, se podría interpretar el acto de tocar como algo que permite una relación diferente entre sujeto y objeto, pero ambos escritores argumentan el tacto, como una brusca y agresiva alteración de la materia.

Dicho esto, en las tecnologías, la representación informática convierte la imagen en alterable. La imagen experimenta el proceso fotográfico que se ve expandido en el tiempo en el proceso postfotográfico, citado anteriormente por Jose Luis Brea, convirtiendo a la fotografía reproducida en los nuevos medios como el ordenador, en un proceso de narración. Sin embargo, a mi modo de ver, la actitud pasiva de fotografiar nombrada también anteriormente, hace perder ese proceso. El sistema de almacenaje de baja calidad de las imágenes fotográficas y la dependencia en un software como es el Photoshop para, en ocasiones, corregir y manipular, pierden el sentido narrativo del que hablaba Brea en la imagen fotográfica. Ésta, al no haberse reflexionado activamente antes, tiene que corregirse en el después, lo que significa, en mi opinión, una narración alterada y discontinua y por lo tanto la pérdida del aura de la fotografía.

Sí que la era tecnológica ha roto barreras y distancias y, junto al deseo de las masas de: *acercarse más a las cosas espacial y humanamente*⁴⁷, las redes sociales de la web han sido un éxito, pero han degenerado un espacio virtual de relaciones sociales en el que no hay distancias, por lo tanto, tampoco intimidad de las personas, lo que significa, que no respetamos el aura de las personas, empezando por la nuestra.

6.2 Imagen vs. “Ser”

Como ya hemos comentado, la imagen forma parte del mundo que nos rodea, estamos acostumbrados a ella pero, entre tanta confusión buscamos símbolos, imágenes de identificación. Muchas veces, en los viajes, creemos

⁴⁷ Ibidem, Idem. pp. 225

que las encontramos en los nombrados souvenirs, sin embargo, como sabemos son imágenes estereotipadas que, bastante a menudo, no precisamente por sentirnos identificadas con ellas las adquirimos, sino porque nos han dicho que esa imagen es única, por lo tanto, no podemos prescindir de tener una muestra de ella. Todos, incluido tú la compras. Es como un acto de unión, para no sentirte desplazado si no lo haces. Por otro lado, incluso al utilizar el souvenir como regalo a alguien que no hizo el mismo viaje que tú, tiene valor afectivo en cuanto al detalle, porque como sabemos, el valor que pueda tener una figurita de un sitio no visitado en el mueble del salón puede ser poco, sólo repito, el de recuerdo de la persona que te lo entrega y la relación afectiva que tengas con ella. Pero experiencias en cuanto a ese monumento se refiere, ninguna. Poco a poco, ese recuerdo, se ve envuelto en un bodegón kitch y se relaciona con el resto de los objetos del salón formando un conjunto indivisible con un sentido, pero a la vez sin él pues individualmente nos vamos olvidando de esos objetos.

Sin embargo, cambiando de tema respecto a los souvenirs, en ocasiones los individuos utilizan la imagen de diferente modo.

Los adultos y los niños tienen a veces en sus alcobas o cuartos de estar tableros o paneles en los que clavan trozos de papel: cartas instantáneas, reproducciones de cuadros, recortes de periódicos, dibujos originales, tarjetas postales. Todas las imágenes de cada tablero pertenecen al mismo lenguaje y todas son más o menos iguales porque han sido elegidas de un modo muy personal para ajustarse y expresar la experiencia del habitante del cuarto. Lógicamente estos tableros deberían reemplazar a los museos (...)

No estamos diciendo que, ante las obras de arte originales, no quede lugar alguno para la experiencia salvo la admiración por su supervivencia.⁴⁸

⁴⁸ BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006, pp.38

El sentido que se le da a las imágenes nombradas en al cita, colocadas a modo de mosaico es, como nombraba antes de identidad. A través de un coleccionismo de las mismas en nuestros espacios habitables nos rodeamos de estos objetos-imágenes que nos llaman la atención. Es un mosaico que se entremezcla con notas que amarillean abandonadas y al final forma parte del decorado, fundiéndose incluso con el color de la pared y pasando desapercibida. Se colgó como algo con valor, pero es fácilmente sustituible. En esta sociedad de necesidades creadas, tenemos que reciclarnos para hacer como en las redes sociales de la web: actualizar nuestra información, fotografías etcétera. Tenemos y coleccionamos muchos objetos-imágenes y fotografías que pensamos, garantizan nuestra supervivencia, sin embargo caducan velozmente y casi no nos da tiempo a asimilarlos, aún así estamos llenos de ellos/as porque ese sentido de supervivencia impide que nos deshagamos de los mismos, por miedo a perder una parte de ti.

6.3 Estudio del “Ser” verdades o mentiras de un “Yo”

La fotografía, que se ha situado más en el campo de la ontología que en el de la estética buscando “verdades visuales”, no ha caído en la cuenta de que esas se transformarían, a día de hoy, como yo denomino en “verdades frágiles”. Es por lo tanto, la problematización de lo real, en una dinámica que nos arrastra a una profunda *crisis de la verdad*. Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera...

*La cámara testimonia aquello que ha sucedido; la película fotosensible está destinada a ser su soporte de evidencias. Pero esto es sólo la apariencia; es una convención de que a fuerza de ser aceptada sin paliativos termina por fijarse en nuestra conciencia. La fotografía actúa como el mito del beso de Judas: el falso afecto fue vendido por treinta monedas.*⁴⁹

⁴⁹ FONTCUBERTA, Joan. El beso de Judas. Fotografía y verdad. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, 1999. pp. 17.

Un acto hipócrita que terminó en un final infeliz con el suicidio de éste por remordimientos. Se cuestiona entonces si reaccionará la Fotografía a tiempo para escapar de su suicidio anunciado... ¿qué “final” infeliz le espera al uso y la filosofía de la Fotografía?

Tenemos culturales globalizadores que afectan a nuestras concepciones sobre lo real, es decir ideales comunes y universales debido a la globalización, lo que significa que envuelve a todos en uno, en dicha idea del estudio ontológico. A día de hoy, se ha centrado en el estudio ontológico de uno mismo, es decir, un narcisismo, la imagen de uno mismo repetida constantemente, sin tener la opción de distinguir cambios entre una imagen u otra. Para mí, *la crisis de la verdad* se basa en esta costumbre, una costumbre que está reflejada entre la conexión que hay entre la Fotografía e Internet que crea, como ya hemos dicho, una sociedad de consumo que nos permite consumirnos unos a otros y que empieza por uno mismo.

Somos observadores observados. Las redes sociales de la web son un medio de distribución y exhibición. Nos preparamos, fotografiamos, seleccionamos, mostramos, vemos, comparamos, copiamos; todos hacemos lo mismo. Internet es un espacio infinito de acumulación de información, cuando hablamos de la fotográfica me pregunto. ¿éste será su “final”, el “final infinito”? ¿Hay algo más de ficción que lo virtual?, ¿qué “verdad” estamos mostrando de uno mismo?

Autorretrato

Hablando de narcisismo me ha parecido adecuado dedicarle un pequeño apartado al autorretrato.

El autorretrato, a parte del término asociado al de la pintura, el fotográfico...

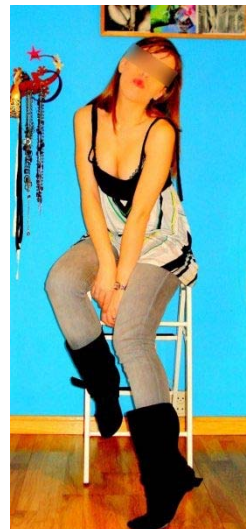
(...) entraña un narcisismo mediatizado y también una mezcla de egolatría y voyeurismo. Es narcisista por la autocontemplación, pero tiene un sentido de permanencia mayor

que el de la simple observación ante el espejo: es imprimir el reflejo para contemplarse a placer.

Así es como me veo y debes verme.

(...) sin embargo, oscila entre dos vertientes. Una es el pudoroso narcisismo de mostrarse escondido: me muestro, pero me avergüenza mostrarme, por tanto me utilizo para reírme de mí mismo, o me parodio, o ensayo poses desenvueltas para demostrar que no me tomo en serio. La otra posibilidad es el impúdico y desatado impulso de mostrar el verdadero tras la máscara.⁵⁰

Es así, lleva tras esa máscara, un proceso creativo de composición: mirada, actitud, postura... en realidad en mi opinión es una pose vacía que le quita el valor espontáneo. Por eso nos reflejamos de modo subjetivo primero buscando “**placer**” en contemplarse y segundo mostrando lo que queremos que vean lo demás. En definitiva es un papel que interpretamos, o muchas veces sobreactuamos bajo el fondo de una mentira. La creación de un “Yo superficial”



⁵⁰ ROJO, Violeta. “Visiones. Vasco Szinetar”, *Extra Cámara* N° 9 (1997). Disponible en: <http://www.analitica.com/archivo/art1998.07/contenido/visiones/visiones.htm> [Consulta: 21 de Noviembre de 2009]

Es evidente en este tipo de fotografías, la gran influencia de las fotos en el campo de la publicidad, más concretamente en el de la moda. Son poses imitadas de las imágenes estereotipadas que nos atraen y que se copian al quererse poner en el papel de modelo. Por supuesto estas imágenes son subidas a las redes sociales de la web, donde, de nuevo se refleja el afán de protagonismo y narcisismo del que se hablaba anteriormente al querer ser visto y obviamente alabado con algún comentario para tener tu “ego” satisfecho.

6.4 Quién domina a quién

Las relaciones con “el otro” dependen principalmente de la desmaterialización del cuerpo para transformarlo en virtual y ser la prueba feaciente de existir, convirtiéndose así en una comunicación basada en imágenes “*La imagen prevalece frente al ser*” como afirmaba Paul Virilio⁵¹.

La *ausencia* contemporánea la concibo en relación, a qué importancia se le da a las cosas y qué criterio de selección tenemos al captar y almacenar nuestra información e imágenes que define nuestro perfil virtual es decir, el de nuestro entorno. Quizás son ellas las que nos eligen a nosotros. Estamos en “*la era del fin de la imagen del mundo*”. Un mundo fragmentado de imágenes cambiantes nos guían hacia la saturación de éstas pero en realidad ausencia de las mismas, pues la importancia que les damos es efímera; sin embargo están tan presentes en nosotros que inconscientemente las copiamos, es decir, nos eligen ellas a nosotros. Como decía antes, hemos perdido en parte, el criterio de elegir las nosotras a ellas al fotografiar. De esta forma, pasan de un formato digital a otro, el de la red, para colgar, “impresionar” y comentar en el periodo fugaz de un día, “las experiencias” del anterior. Al final acaba siendo una pérdida de tiempo, y aburrimiento visualizar un infinito número de fotos que nunca terminan. Quizás no lo sería así, si el número de imágenes que nos rodea e invade fuese menor y nos diese tiempo a disfrutar de ellas no sin

⁵¹ WEIBEL, Peter Weibel. *Psycho-Techné: la técnica como lenguaje de la ausencia*. En su: *La era de la ausencia*. En: GIANNETTI, Claudia. *El arte en la era electrónica: perspectivas de una nueva estética*. Asociación Cultural L'Angelot- Goethe Institute. 1997, pp. 120

antes, elemento primordial, pensarlas preguntándote por un momento, el motivo que te empuja a captar ese momento.

El ya nombrado concepto de las “Big Optics” que nombra Paul Virilio,⁵² en el que, las nuevas tecnologías de reproducción de masas se dan en tiempo real de transmisión electrónica de información, es decir *la óptica activa de tiempo pasando a la velocidad de la luz* son el resultado de la transmisión fugaz de estas fotografías, e indirectamente, la impersonalidad de éstas ya que, el gran número de fotos que se hacen a diario acaban diciendo paradójicamente menos de nosotros. Por lo tanto significa que existe una falta de distancia y aura con, y de la persona en nosotros mismos. La imagen y el objeto siguen dominando a la persona, invadiendo sus impulsos y motivaciones para capturar y no perder detalle de nada de lo que nos rodea en cada momento, situación o vivencia que experimentamos. Hacemos de cada una de ellas algo nuevo, abandonando la anterior. Es el afán de dejar pruebas de tu existencia y como hemos dicho anteriormente, el miedo a desaparecer. Antes era la ausencia material del mundo viejo ahora del material corpóreo de uno mismo que lo único que lo mantendrá vivo es el mundo informático, virtual y de la red. Ejemplifico y complemento esta reflexión con la inspiradora teoría de una de las frases de Jose Luis Brea *“Toda fotografía es “objeto melancólico” pues toda fotografía es aliada de la conciencia de la fugacidad del ser.”*⁵³

Es muy cómodo recurrir a la frase “una imagen vale mil palabras” y es la forma de comunicar y percibir más primitiva que existe, pero ha evolucionado a un mundo digital monopolizado que minimiza el valor de otras cosas como el del individuo en sí. Con esto no quiero privar a la imagen de su importancia sino a la elección de las mismas sin tener la sensación de que si no se captura, sino se congela todo momento, toda instantánea, nos parezca que nos falta un fragmento de nosotros mismos. Y es que, continuamente estamos sustituyendo y en parte desechando, las imágenes antiguas por las nuevas, con el afán de

⁵² MANOVICH, Lev. *Distancia y aura*, 1998. Disponible en: <<http://aleph-arts.org/pens/distance.html>>

⁵³ BREA, Jose Luis. *El inconsciente óptico y el segundo obturador en la era de su computarización* 1997. Disponible en: <<http://aleph-arts.org/pens/ics.html>>

superarlas y tener más pero, como afirmaba Paul Virilio “...lo que se ganará de información y la comunicación electrónica necesariamente provocará una pérdida en alguna otra cosa pero sino somos conscientes de esa pérdida y no la tenemos en cuenta lo que ganemos carecerá de valor.”⁵⁴

⁵⁴ VIRILIO, Paul. *Velocidad e información. ¡Alarma en el ciberespacio!* "Le monde diplomatique" Agosto, 1995.

Conclusiones

Este era un tema sobre el cual llevaba tiempo queriendo reflexionar. Me he criado en un mundo analógico y me he visto envuelta en un mundo digital que no ha sido difícil adaptarse a él, es más, te ves obligado a introducirte en él porque sino te descontextualizas de tu entorno. Así me ha pasado con la fotografía digital y las redes sociales; tienes comportamientos respecto a estos medios, parecidos o iguales a los demás, por no sentirte desplazado (o te renuevas o caducas). Muchas de las cosas que nombro aquí son piedras sobre las que he tropezado, obstáculos que he querido superar. He abusado de la fotografía, he pensado en mi supervivencia por miedo al presente, al reproducirme en muchas imágenes utilizadas como objeto con las que luego poder recordar, he sentido la necesidad del “otro” al expresar mis emociones en las redes sociales de la web, buscando su aceptación de algo que es privado pero que acaba perdido en la red; he reflexionado en el fondo sobre mí, o mejor dicho sobre la humanidad... la globalización nos ha hecho a “su imagen y semejanza” Muchos somos usuarios de una red social y hemos tenido estos comportamientos, muchos dependemos de ellas, y hemos perdido mucho tiempo navegando por sus páginas y ofreciendo imágenes que han perdido su valor fotográfico más primitivo... y yo me pregunto, ¿dónde acaba este círculo vicioso?

Me considero amante de la fotografía pero inevitablemente me he visto envuelta en el tipo de fotografía digital en la que se prioriza la cantidad ante la calidad. Se que no voy a cambiar la mentalidad de la gente y no se qué final tendrá la fotografía, de momento ha cambiado mi forma de ver, a una forma de ver activa, valorando las cosas y a mí misma. Me pongo mis nuevas gafas de ver el mundo y a mirar... ¡no esta mal! ¡Te invito a probarlo!

Bibliografía

AA.VV MONTAGU, Arturo; PIMENTEL, Diego; GROISMAN, Martín. *Cultura digital. Comunicación y sociedad*. Buenos Aires, Ed. Paidós SAICF, 2004.

AA.VV BODEI, Remo. *Tiempo, memoria y recepción*. En: BENJAMIN, Walter. *Tiempo, Lenguaje, Metrópoli*. Diputación Floral de Guipuzkoa, 1992. pp. 31-39.

ABAD CASTRO, Efren. *Richard Billingham*. En: *Blog Art Now*. [En línea]
Disponible en: <http://artestigloxxi.wordpress.com/2009/06/13/richard-billingham/>
13 Junio, 2009 Consulta: [28 Noviembre 2009]

ALCALÁ MELLADO, José Ramón. *La Gráfica digital: hacia un estado de la cuestión desde una óptica personal*. En: ARIZA, Javier y ALCALÁ MELLADO, José Ramón. *Explorando el laberinto: Creación e investigación entorno a la gráfica digital a comienzos del siglo XXI*. Universidad de Castilla-La Mancha. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.

BATCHEN, Geoffrey. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, SA. 2004. pp.107-175

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: *Discursos Interrumpidos*. Ed. Taurus, Buenos Aires, 1989

BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006

BERGSON, Henri. *La memoria o los grados coexistentes de la duración*. En su: *Memoria y Vida*. Madrid. Ed. Alianza. 1987. pp. 55-69.

BOURDIEU, Pierre. *Culto a la unidad y diferencias cultivadas*. En su: *Un arte medio*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. SA. 2003. pp. 51-133

BREA, Jose Luis. *El inconsciente óptico y el segundo obturador en la era de su computarización* 1997. Disponible en: <<http://aleph-arts.org/pens/ics.html>> [Consulta: 22 de Abril de 2009]

CANTERO, Edgar, "Adiós al álbum de fotos", *El Jueves*, N° 1.694 (2009) pp. 10

Colaboradores de Wikipedia. "Herbert Marcuse" [En línea] Wikipedia, La enciclopedia libre, 2009. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Herbert_Marcuse [Consulta: 29 de Noviembre de 2009]

CUETO, Juan. *Esos nativos digitales*. El país semanal:10, Junio de 2007. En: MIJAROSOFT, *La ignorancia mata*, 7 de Agosto de 2007. Disponible en: <<http://www.viadescape.com/laignoranciamata/2007/08/esos-nativos-digitales-tribuna-juan.html>> [Consulta: 22 de Abril de 2009]

DURAND, Régis. *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca. Ed. Universidad de Salamanca. Diciembre 1998.

ESPADA, Arcadi. *Diarios*. Madrid. Ed. Espasa-Calpe. 2002

FLUSSER, Vilem. *La Imagen*. En su: *Por una filosofía de la fotografía*. Madrid. Ed. Síntesis. 2001. pp.11-22.

FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, 1999. pp. 11-17.

FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, SA. 2001. pp.123-199

GARRIGA ÁLVAREZ, Carles. *Secretos de un inédito. Ciao Verona, el relato oculto durante 30 años, desvela las sombras de Las caras de la medalla*. El País digital [en línea]: 10 de Noviembre 2007. Disponible en: <http://www.elpais.com/articulo/semana/Secretos/inedito/elpepuculbab/20071103elpbabese_4/Tes> [Consulta: 12 de Mayo de 2009]

LANGFORD, Michael. *Fotografía básica*. Ed. Omega, Barcelona, 2003.

LISTER, Martin. *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Ed. Paidós, España, 1997.

LUCCHINI, Laura. *Todos somos anoréxicos. Entrevista: Oliviero Toscani Fotógrafo, publicitario y gran provocador*. El País digital [en línea]: 14 de Octubre 2007. Disponible en: <http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Todos/somos/anorexicos/elpepisoc/20071014elpepisoc_3/Tes/> [Consulta: 12 de Mayo de 2009]

MANOVICH, Lev. *Distancia y aura*, 1998.
Disponible en: <<http://aleph-arts.org/pens/distance.html>> [Consulta: 22 de Abril de 2009]

MANOVICH, Lev *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona, Ed Paidós Ibérica, S.A., 2005.

NEWHALL, Beaumont *Historia de la Fotografía*. Ed. Gustavo Gili, SA. 1ª. ed 1937 pp. 8- 25

Nuo Comunicación. *Mi empresa tiene que estar en Facebook* [en línea]. Blog Nuo Comunicación, 26 Abril 2009. Disponible en: <<http://www.nuocomunicacion.es/blog/social-media/mi-empresa-tiene-que-estar-en-facebook>> [Consulta: 18 de Noviembre de 2009]

OLIVARES, Rosa. *El fotógrafo al que le gustaba escribir historias. Entrevista: Duane Michals, Fotógrafo*. Exit media [en línea]: Noviembre 2000 - Enero 2001. Disponible en: <<http://www.exitmedia.net/prueba/esp/articulo.php?id=5>> [Consulta: 10 de Noviembre de 2009]

ROJO, Violeta. "Visiones. Vasco Szinetar", *Extra Cámara* Nº 9 (1997). Disponible en: <<http://www.analitica.com/archivo/art1998.07/contenido/visiones/visiones.htm>> [Consulta: 21 de Noviembre de 2009]

SHIFF, Richard: *El Alma fotográfica*. En: GREEN, David *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona. Ed. Gustavo Gili, 2007.pp 102-123

VIRILIO, Paul. *Todas las imágenes son consanguíneas*. Extracto de una entrevista concedida a TVE. Disponible en: <<http://aleph-arts.org/pens/consang.html>> [Consulta: 22 de Abril de 2009]

VIRILIO, Paul. *Velocidad e información. ¡Alarma en el ciberespacio!* "Le monde diplomatique" Agosto, 1995.

WEIBEL, Peter Weibel *La era de la ausencia*. En: GIANNETTI, Claudia. *El arte en la era electrónica: perspectivas de una nueva estética*. Asociación Cultural L'Angelot- Goethe Institute. 1997, pp. 101-121.