



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“LA REALIDAD FICCIONADA A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA MANIPULADA  
DIGITALMNETE. UNA PROPUESTA VISUAL SOBRE LA REALCIÓN DEL HOMBRE  
ACTUAL CON EL DEVENIR DE LA NATURALEZA”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA

INGRID LIBERTAD GONZÁLEZ DÍAZ

DIRECTOR DE TESIS

MTRO. NOÉ MARTÍN SÁNCHEZ VENTURA

MÉXICO, D.F., ENERO 2012



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mi familia*

*Estrellas brillantes,  
caleidoscópicas.*

*Todo mi amor*

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México por permitirme continuar mi formación y búsqueda académica en un espacio de análisis y pluralidad de pensamiento.

A Noé Martín Sánchez Ventura, director de esta tesis, por su sensibilidad, dedicación y visión crítica.

A los profesores que durante la maestría me proporcionaron nuevos panoramas de conocimiento y experimentación, especialmente agradezco a Blanca Gutiérrez Galindo, Laura Evangelina Buendía y José Luis Aguirre.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
I. LA IMAGEN EN LA CULTURA DIGITAL	13
1.1. La imagen digital	16
1.2. La digitalización de la cultura	20
1.3. El ordenador y lo visual	23
1.4. La producción visual a través del ordenador	26
1.5. El hombre contemporáneo en un mundo globalizado	29
1.5.1. El individuo y su identidad	29
1.5.2. La naturaleza y el entorno	32
II. DEL REGISTRO A LA FOTOGRAFÍA MANIPULADA	37
2.1. La imagen fotográfica como ventana al mundo	38
2.2. La imagen fotográfica y la representación	40
2.2.1. La imagen fotográfica y su veracidad	42
2.3. La fotografía en el arte	46
2.3.1. Fotografía y surrealismo	52
2.4. La fotografía digital	57
2.5. La fotografía artística manipulada digitalmente	62
III. PROPUESTA PLÁSTICA MEDIANTE LA FOTOGRAFÍA MANIPULADA DIGITALMENTE	67
«PIEDRA» lo pesado y lo ligero	73
«HIELO» dilución	83
«HUMO» devenir	93
CONCLUSIONES	103
FUENTES DE CONSULTA	107

## INTRODUCCIÓN

El desarrollo de las sociedades de consumo y las dinámicas económicas que potencializan los valores de flujo en todos los ámbitos sociales y culturales, también han generado nuevas alternativas de convivencia e intercambio de información. En la actualidad, con la adopción de las nuevas tecnologías se han multiplicado los flujos de información y se han conformado categorías que se ajustan cada vez más a una existencia virtual en la que ya no es necesario un referente físico objetual.

Para la fotografía, la tecnología digital ha traído importantes cambios en la forma de concebir la imagen, sobre todo por su estructura discontinua que amplía las posibilidades de modificarla. Si bien desde sus inicios los fotógrafos estaban conscientes de que una fotografía dependía de su proceso de creación y manipulación, esta condición se acentuó con las facilidades para intervenir la imagen digital. En este sentido, vale la pena mencionar que existe una tendencia generalizada, motivada tanto por la tecnología como por la cultura contemporánea, de modificar la imagen fotográfica y construir realidades imaginarias que generan no sólo nuevas representaciones de la «realidad» sino también una concepción distinta de nuestra relación con el mundo.

A fin de tener un mayor acercamiento a estos factores, el presente trabajo tiene como objetivo principal analizar las posibilidades de la fotografía digital para transformar la representación de la realidad, y a partir de ello, estructurar una serie fotográfica que aborde las problemáticas de lo ficcional en la fotografía y las

dinámicas de lo impermanente de la vida contemporánea. Así pues, la premisa fundamental de la cual parte esta investigación se basa en que la tecnología digital facilita las posibilidades de manipulación a través de un tiempo ampliado de la toma fotográfica, propiciado por la estructura informática de la imagen, que permite crear una realidad en donde se hace presente el mundo imaginario y estético del individuo. Lo que conlleva su asimilación a un espacio-tiempo tecnológico donde la imagen se incorpora a los nuevos flujos electrónicos.

En tal sentido, el primer capítulo plantea un panorama general sobre algunos conceptos y mecanismos de la cultural digital que determinan en gran medida la construcción de las imágenes contemporáneas. Como punto de partida se hace una breve reflexión sobre la existencia de la imagen y la forma en cómo nos relacionamos con ella, con la finalidad de poder asimilar de manera más amplia las nuevas características y posibilidades que trae consigo la imagen digital, así como los procesos de percepción y síntesis que demandan del observador, tomando en cuenta que todo ello se inscribe dentro de la fotografía digital. En este apartado se retoman los planteamientos de Lev Manovich, Andrew Darley y Jesús Carrillo con respecto a la cibernética, el ciberespacio y la digitalización, así como la visión sistémica y relacional del ser humano y del mundo que modificó la investigación científica y tecnológica del siglo XX.

En el segundo capítulo se abordan las características de la imagen fotográfica analógica y digital, la automatización, y la construcción de lo objetivo y lo subjetivo en la fotografía (que determina los parámetros de veracidad y ficcionalidad), desde el pensamiento de Vilém Flusser, Jonathan Crary, Joan Fontcuberta y José Luis Brea. Asimismo, se han retomado los planteamientos de Rosalind Krauss para exponer una posible permanencia de los referentes técnicos y artísticos del surrealismo en gran parte de la creación fotográfica actual.

Por último, en el tercer capítulo se presenta la serie fotográfica *Ficciones de lo impermanente* en la que se reflexiona plásticamente sobre la ambivalencia de sabernos parte del devenir del mundo en un contexto de flujos tecnológicos y naturales, así pues, se abordan los conceptos de reposo, vacío y movimiento. Para ello, ha sido determinante el pensamiento de Christine Buci-Glucksmann sobre lo efímero cósmico y las nuevas fluideces globalizadas.

## INTRODUCCIÓN

Por otra parte, en este apartado se intenta exponer visualmente una concepción de los flujos vitales y tecnológicos que se asemeja a una visión oriental del devenir de la naturaleza, en donde se expresa que todo está sujeto al cambio, por tanto, la forma del mundo no puede ser firmemente señalada o captada, pues *la forma en última instancia es algo vacío –en el sentido de ser inaprensible e inmensurable–*.<sup>1</sup> En este sentido, se ha querido retomar la imagen digital como un doble alejamiento que hace explícita esta imposibilidad de capturar el mundo fluido a través de la red de conceptos, nombres y formas con que medimos y dividimos el mundo, lo que en el caso de la imagen digital le permite confinarse a su propio devenir informático.

Finalmente, es de mencionar que para la construcción de la serie fotográfica se contemplaron seis principales etapas: 1) la especificación del tema, los objetivos y metas de la propuesta; 2) la planeación y estructuración del discurso artístico visual; 3) el bocetaje de las fotografías con las posibles técnicas de manipulación digital a emplear; 4) la toma de las fotografías; 5) la experimentación en la manipulación de las fotografías; y 6) la elaboración de la serie fotográfica final.

---

<sup>1</sup> Alan Watts, *El camino del zen*, Barcelona, Edhasa, 2006, p. 99.



## I. LA IMAGEN EN LA CULTURA DIGITAL

En el gran repertorio de imágenes que conforman nuestra percepción del mundo, la imagen fotográfica ocupa un lugar preponderante dadas sus características técnicas, usos sociales y capacidad para construir realidades. Si bien la imagen fotográfica digital es el tema central de este trabajo, considero importante partir de una breve reflexión sobre la existencia de la imagen y la forma en cómo nos relacionamos con ella, para posteriormente ubicar las características de la imagen en la era digital, así como los nuevos procesos de percepción y síntesis que demandan del observador, tomando en cuenta que estas consideraciones se pueden aplicar a la imagen fotográfica y abren nuevas posibilidades de asimilarla.

La idea generalizada que se tiene de la *imagen* es como *la figura, representación y apariencia de una cosa*,<sup>2</sup> en lo cual queda establecida una íntima dependencia de la imagen con respecto al objeto. No obstante, ¿sería posible pensar una relación diferente de la imagen con lo representado? La concepción ontológica de la imagen que plantea Maurice Blanchot nos encamina a confrontar esta definición de la imagen y nos permite ampliar nuestra visión al respecto. Blanchot subraya que en la imagen existe una distancia infranqueable, un abismo donde se expresa el vacío y el silencio producido desde la soledad de la imagen. La imagen desaparece la materialidad del objeto y rescata algo que estaba olvidado y soslayado, lo que persiste aun cuando ya no hay nada, la

---

<sup>2</sup> Vease Diccionario Real Academia Española, Madrid, Espasa, 1981.

eternidad del ser. Es necesaria esta distancia para poder acercarse al objeto, ya que la imagen vuelve amable la informe nada.

El alejamiento está aquí en el corazón de la cosa. La cosa estaba allí, y la captábamos en el movimiento vivo de una acción comprensiva; pero convertida en imagen, instantáneamente se transforma en lo inasible, lo inactual, lo impasible, no la misma cosa alejada, sino esta cosa como alejamiento, lo presente en su ausencia, lo aprehensible porque inasible, apareciendo en tanto desaparecida, el retorno de lo que no regresa, el corazón extraño de la lejanía como vida y corazón único de la cosa.<sup>3</sup>

A través de la imagen hay un regreso profundo a la intimidad donde desaparece el objeto en un reencuentro con la esencia del todo que es siempre recomienzo, y por tanto, nacimiento y muerte. La proximidad amenazante del vacío que hay detrás de la imagen provoca que la soledad de la mirada sea absorbida por la fascinación de la imagen y logre percibir la *profundidad ilimitada que está detrás de la imagen, profundidad no viviente, no manejable, absolutamente presente aunque no dada, donde se abisman los objetos cuando se alejan de su sentido, cuando se hunden en su imagen.*<sup>4</sup>

Blanchot propone que si bien la imagen tiene esta capacidad de regresar a la esencia del objeto, en nuestra vida cotidiana y las acciones que en ella realizamos se requiere invertir esta relación que le es propia, para convertirse en una continuación del objeto permitiéndonos disponer de él, de tal forma que podamos creer en la ilusión de aprehender el mundo a través de ella. Así, la imagen nos crea una distancia con las cosas que las vuelve pasivas y asimilables. La primacía de esta relación con la imagen es la causa de que nuestra percepción del mundo se base en la apariencia, en el alejamiento soportable del mundo que oculta el sentido aterrador y desvelador de la imagen como afirmación de lo que no tiene principio ni fin. En la posibilidad de la imagen de ir hacia el sentido inicial de la cosa se puede dar una pauta para conectar al espectador con el devenir que está fuera de la imagen, y que expresa la unidad del ser con el mundo.

---

<sup>3</sup> Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 244.

<sup>4</sup> *Ídem*, p. 26.

A partir del momento en que estamos fuera de nosotros –en ese éxtasis que es la imagen– lo «real» entra en un reino equívoco donde ya no hay más límite, ni intervalo, ni momentos, y donde cada cosa, absorbida por el vacío de su reflejo, se acerca a la conciencia llena a su vez de plenitud anónima. Así parece reconstruida la unidad universal.<sup>5</sup>

Es quizá en el arte donde «a veces» la imagen tiene mayores posibilidades para conducirnos al abismo y a la ausencia, puesto que *la categoría del arte está ligada a la posibilidad que tienen los objetos de «aparecer», es decir, de abandonarse a la pura y simple semejanza detrás de la que no hay nada más que el ser. Sólo aparece lo que se ha entregado a la imagen, y todo lo que aparece es, en este sentido, imaginario.*<sup>6</sup> La obra de arte se afirma en una presencia que también es ausencia, crea una nueva realidad que abre en el mundo un horizonte más amplio. Conjura nuevos caminos al entendimiento, experimentación y asimilación del mundo, así como a la construcción de realidades propias.

Me pregunto si es posible que las nuevas construcciones de lo imaginario y las dinámicas tecnológicas que se generan en torno a la imagen estén haciendo evidente el alejamiento del objeto y el abismo que hay en la imagen. La mayoría de las imágenes que nos rodean están construidas bajo un acto consciente de manipulación que retoma la apariencia de las cosas y asume la imagen como una realidad ficcionada cada vez más alejada de la semejanza. Al mismo tiempo, la imagen evanescente que suscitan las nuevas tecnologías está constituyendo un estado de realidad fluido y ficcional que resalta el vacío que hay detrás del devenir y la disolución de la imagen digital, no obstante, para contrarrestar esta sensación de pérdida nos hemos encargado de producir y consumir una cantidad exacerbada de imágenes que responden a un deseo insaciable de actualidad, así pues, pareciera que la relación de la imagen con la tecnología digital ha puesto al límite la conciencia de la ausencia y lo efímero en la imagen.

Desde finales del siglo XX la producción de imágenes se ha visto permeada por las nuevas tecnologías y la globalización, en los siguientes apartados

---

<sup>5</sup> *Ídem*, p. 250.

<sup>6</sup> *Ídem*, p. 247.

abordaremos algunas características de la imagen digital y las implicaciones que su presencia ha tenido tanto a nivel social como artístico. La intención de este capítulo es esbozar de manera general algunos factores culturales, científicos y artísticos que participan en la estructura de lo visual en el contexto digital.

### 1.1. La imagen digital

En primera instancia podemos apreciar que la imagen se ha desplazado hacia un nuevo ámbito creado bajo una lógica distinta a la tradicional analógica que determina su forma, producción y distribución. No obstante, para abordar los cambios que la imagen digital ha representado quizá haya que retomar tanto el marco histórico de las herramientas tecnológicas digitales y su inserción en las dinámicas culturales, como los cambios en los modelos de representación que se dan de forma paralela.

Uno de los principales aspectos que resalta en la construcción de las imágenes digitales es el despojo de su materialidad, pues son almacenadas de manera invisible en una base de datos, de tal forma que su medialidad se expande y se hace discontinua, lo que le permite volverse altamente manipulable tanto para su creador como para su usuario.<sup>7</sup> Esto se debe a que el soporte digital está basado en un código binario formado por combinaciones de *uno* y *cero*, al que se puede traducir cualquier tipo de información, para posteriormente ser leída, almacenada y modificada a través de un ordenador.

Es fundamental ubicar las principales ideas que dieron origen al medio digital para analizar la importancia y complejidad ideológica que representa. En principio hay que mencionar que su estructura se originó con el lenguaje cibernético desarrollado en la década de 1940 por el sistema armamentístico norteamericano que durante los primeros años de la Guerra Fría, buscó implementar nuevos mecanismos que sustituyeran la maniobra humana por dispositivos informacionales capaces de controlar procesos que respondieran

---

<sup>7</sup> Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz, 2010, p. 49.

automáticamente y con mayor eficacia ante situaciones específicas. Para poder desarrollar estos dispositivos automáticos, la cibernética encontró sus bases en la *teoría de sistemas*, en la que se postula que:

Todos los agentes y elementos que intervienen en un proceso son parte de un todo indisociable, un sistema que, una vez puesto en marcha, funciona automáticamente a partir de ciertos códigos compartidos. La viabilidad y efectividad de un sistema vendría de la capacidad del mismo para asimilar cualquier cambio producido o cualquier elemento externo añadido dentro de su circuito de comunicación.<sup>8</sup>

Dicho de otra manera, la *teoría de sistemas* intenta formular un conjunto de elementos que unidos por un lenguaje común, permitan mantener su estabilidad y funcionalidad, sin importar los cambios externos o internos del conjunto informático. Así mismo, esta concepción sistémica estuvo presente en diversos ámbitos de la investigación científica del siglo XX, sobre todo tuvo una especial importancia en las investigaciones físicas, biológicas y fisiológicas del cuerpo, pues conformó un cambio de paradigma sobre la percepción del organismo. En 1932 el biólogo Claude Bernard utilizó el concepto de *medio interior* para plantear que el organismo es un sistema complejo en el que no es posible considerar sus partes de manera aislada, puesto que todas son interdependientes. Así mismo, tomando como fundamento los mecanismos de regulación del *medio interior* estudiados por Bernard, Walter Cannon estableció el concepto de *homeostasis* para referirse al equilibrio o regulación de los distintos componentes del *medio interior* para mantener una condición estable y constante. De modo que los planteamientos que durante el siglo XIX habían adoptado una imagen mecanicista del cuerpo en relación a su trabajo y producción, aislándolo cualitativamente del mundo, ahora requerían verlo como una organización jerárquica de subsistemas que intenta mantener su *homeostasis* intercambiando materia, energía e información con su entorno.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Jesús Carrillo, *Arte en la red*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 57.

<sup>9</sup> Vease en José Rodríguez de Rivera, *Evolución histórica de las teorías y conceptos sobre "sistema"*, CEPADE – Univ. Politécnica de Madrid/ IDOE – Univ. de Alcalá de Henares. [http://sunwc.cepade.es/~jriviera/bases\\_teor/sys\\_teor/basic\\_concepts/evol\\_histor\\_system\\_theor.htm](http://sunwc.cepade.es/~jriviera/bases_teor/sys_teor/basic_concepts/evol_histor_system_theor.htm), enlace consultado el 15 de julio de 2011.

En esa misma época los estudios de física también enfrentaron un gran cambio con las teorías de la relatividad y mecánica cuántica, pues se desquebrajó la visión newtoniana de la materia y el universo comprendido como una suma de partes separadas, para mostrar al universo como un todo armónico e indivisible que no puede comprenderse como independiente de su observador e intérprete.<sup>10</sup>

También debemos destacar que la cibernética se dio de manera conjunta con la *teoría matemática de la información*, en la que Claude E. Shannon y Warren Weaver, explican las leyes matemáticas que rigen la transmisión y el procesamiento de la información de los sistemas de comunicación, y por tanto, de la eficacia de las tecnologías de la comunicación como el telégrafo y el teléfono, que se desarrollaron y distribuyeron de manera acelerada a partir del siglo XIX.

Así pues, en un contexto de cambios ideológicos y estructurales, la búsqueda por el perfeccionamiento de los procesos de cálculo matemático dio como resultado, a mediados de los años cincuenta, el primer transistor que permitió realizar operaciones matemáticas a través de una numeración binaria. A este lenguaje se le denominó digital por el término en inglés *digit* que significa a la vez *dedo* y *número*. Para consolidar la imagen digital que conocemos hoy en día, se requirió de un sin fin de prácticas y mejoras técnicas, desde el ámbito militar y científico, hasta el cultural y artístico.

En si, definiremos a la imagen digital como *la traducción matemática de los valores icónicos capturados a un lenguaje que los ordenadores pueden «entender» para trabajar con ellos, manipularlos y ofrecer resultados que nuevamente se transforman en elementos icónicos «representados» en una pantalla. Como toda imagen, el sistema digital conduce a la percepción sensorial, es decir, es la intermediación de un proceso de percepción visual.*<sup>11</sup> A diferencia de las imágenes análogas en las que las variaciones de densidad y de color son continuas y proporcionales a las luminancias y los colores del objeto, en el sistema digital en lugar de representar la modulación de la señal de manera continua, se expresa

---

<sup>10</sup> *Íbidem.*

<sup>11</sup> Federico García Serrano, *El museo imaginario: base de datos y Museo Virtual de la pintura española fuera de España*, Madrid, MUSIMA, 2000, p. 141.

mediante valores discontinuos, llamados *valores discretos* porque pueden ser aislados y medidos.

La imagen digital existe en un estado inmaterial, es una vibración creada a partir de electrones, de tal forma que sus características visuales se almacenan como información codificada. Su descomposición en partes, le permite ser una obra inacabada que puede ser estructurada y reestructurada bajo diferentes procedimientos. Así, tiene la capacidad de manipular ilimitadamente las formas y los espacios sin una pérdida considerable de información. La imagen digital proviene de un contexto ideológico que contempla al observador como un constructor o inventor de la realidad.

Es importante tomar en cuenta que aunque el estado desmaterializado de la imagen sea una etapa del proceso para ser plasmada en un soporte material, cada vez está más presente la tendencia a la existencia y almacenamiento únicamente virtual. José Luis Brea argumenta que *a diferencia del modo en que la imagen se daba bajo las condiciones tradicionales de su producción (establemente «consignada» en un soporte material del que era en todo momento indisociable) la «e-image» se da en cambio en condiciones de flotación, bajo la prefiguración del puro «fantasma». Digamos que su paso por lo real es necesariamente efímero, falto de duración. Ella comparece, pero para inmediatamente desvanecerse, ceder su lugar a algo otro.*<sup>12</sup> Esta condición de la imagen digital la retomaremos más adelante.

Así mismo, vale la pena distinguir los dos principales procedimientos para la conformación de la imagen digital; por una parte, la *digitalización* que se refiere a la traducción a códigos binarios de una imagen creada con técnicas y soportes tradicionales, utilizando una cámara o un escáner; y por otra, la construcción de la imagen únicamente con elementos computacionales. En esta categoría se distinguen varios tipos de imágenes como las algorítmicas, en 3D, dibujadas y fotografías digitales. Es importante mencionar que si bien el medio digital unifica cualquier contenido que introduzcamos en él, cada imagen tiene cualidades

---

<sup>12</sup> José Luis Brea, *Cultura\_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, Barcelona, GEDISA, 2007, p. 69.

específicas determinadas por su origen y los recursos expresivos con los que fue creada.

Charles S. Rhyne menciona que algunas de las ventajas que ofrecen las imágenes computarizadas para la investigación, la enseñanza y la publicación, así como, para el arte, la historia del arte y las disciplinas con ella relacionadas son: un número inmenso de nuevas imágenes, una mayor calidad y fidelidad de reproducción, disponibilidad para un mayor número de personas, más fácil y rápido acceso, abaratamiento, mayor permanencia, permite el modelado y la modificación de imágenes a través del 3D.<sup>13</sup>

Con las posibilidades de producción que permiten estas tecnologías, se abren nuevos caminos a la creatividad, la tecnología digital hace una invitación constante a la apropiación y a la transformación de la imagen, nos permite jugar con sus elementos y acomodarlos de distintas maneras para expresar nuevas realidades.

## 1.2. La digitalización de la cultura

La imagen digital se ubica dentro de un amplio sistema de codificación y significación que establece ciertas dinámicas en el observador, pues la tecnología digital afecta a prácticamente todos los medios culturales, desde los textos, imágenes fijas y en movimiento, hasta sonidos o construcciones espaciales. Lev Manovich menciona que desde mediados de los años 90 con el desarrollo de Internet, el ordenador y lo digital dejaron de ser un mero instrumento tecnológico para convertirse en el filtro de toda cultura.

De acuerdo con este autor, los medios digitales son producto de dos tradiciones que evolucionaron paralelamente durante el siglo XIX y XX. Por un lado se encuentran las tecnologías de captura y reproducción mecánica de imágenes y sonidos; y por otro, las tecnologías informáticas. Ambas surgieron en

---

<sup>13</sup> Charls S. Rhyne, *Computer Images for Research, Teaching and Publication in Art History and Related Disciplines*, Cit en Arturo Colorado Castellary, *Hipercultura visual. El reto hipermedia en el arte y la educación*, Madrid, Complutense, 1997, p.53.



la década de 1830 con el daguerrotipo de Daguerre y la primitiva computadora de Babbage. Posteriormente a mediados del siglo XX se desarrolló un moderno ordenador digital que efectuaba cálculos complejos basándose en un código binario, mientras que en el otro ámbito se encontraba el auge de las modernas tecnologías mediáticas que permitían guardar imágenes, secuencias de imágenes, sonido y texto en diferentes soportes como: placas fotográficas, películas y discos, entre otros.<sup>14</sup>

La fusión de ambas trayectorias se produjo en el momento en el que los datos almacenados y reproducidos en los medios analógicos fueron traducibles a dígitos legibles por los ordenadores. Esta fusión alteró radicalmente la trayectoria de ambos campos dando lugar a algo totalmente nuevo, cuyos límites aun seguimos explorando.

Timothy Druckery menciona que el paso de la cultura de la máquina a la cultura del ordenador no es simplemente un paso más dentro del progreso tecnológico que tiene sus raíces en la revolución científica, la Ilustración y la industrialización. La cultura del ordenador no sólo genera nuevas técnicas y nuevas mediaciones, sino que se infiltra en los resquicios más íntimos de la cultura dando lugar a una transformación de las categorías de lo humano, de la máquina y de lo real, y de las posiciones relativas entre tales términos.<sup>15</sup> De alguna manera, la lógica particular sobre la cual basamos nuestra interpretación del mundo se ha vuelto expresable en sistemas, programas y mecanismos relacionales. *La teoría de sistemas se ha convertido en un lugar común en la formulación de nuestras ideas actuales acerca de la naturaleza –la noción de ecosistema deriva en gran medida de esta lógica–, la economía o el funcionamiento de nuestro mismo cuerpo.*<sup>16</sup>

Por otra parte, el lenguaje digital ha cambiado la lógica de representación mediática al traducir, relacionar y permitir la interacción directa con todos aquellos procesos culturales que antes se encontraban en soportes y espacios

---

<sup>14</sup> Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 64.

<sup>15</sup> Timothy Druckery, *Electronic culture. Technology and visual representation*, Cit. en Jesús Carrillo, *Arte en la red*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 56.

<sup>16</sup> Jesús Carrillo, *Arte en la red*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 59.

diferentes. El espacio en el que los productos culturales digitales conviven y encuentran un ambiente idóneo para su proliferación y difusión, es en el denominado *ciberespacio*<sup>17</sup>, concebido como el conjunto de informaciones que transitan en los servidores y en las terminales conectadas a Internet.

El *ciberespacio* subsiste principalmente gracias a su traducción visual, pues de ello depende que el usuario pueda conformarse un espacio ilusorio de transitoriedad e interacción que permite el flujo de información, de lo contrario requeriría un alto nivel de especialización en la lectura de los códigos que hay detrás de cada elemento digital que restringirían su uso y construcción social.

Así pues, la digitalización de la cultura ha permitido interactuar en un nuevo entorno social en el que es posible llevar a cabo prácticamente cualquier actividad política, social, cultural o artística. A través del *ciberespacio*, se pone a nuestro alcance una infinidad de información sin tener que desplazarnos físicamente, haciendo que las distancias ahora sean recorridas tanto conceptual como visualmente. El desarrollo de este sistema ha hecho que la interrelación del usuario sea cada vez más ágil, simulando un tiempo acelerado de movilidad y convivencia. Es importante remarcar que el pensamiento y el comportamiento humano es indispensable en la creación del *ciberespacio* pues la experiencia espacial que determinamos con su uso es una construcción colectiva permanente.

Finalmente, vale la pena mencionar que el impacto social del uso de Internet y de los medios digitales, no solamente se ve reflejado en los usuarios sino en la propia reconfiguración mundial para llevar a cabo la política, la economía, la comunicación, el arte y la cultura. Es importante tomar en cuenta que así como los medios digitales se han utilizado para fortalecer un sistema económico e ideológico, también se han retomado como respuesta y resistencia social ante las políticas y problemáticas locales e internacionales. Gracias a la utilización

---

<sup>17</sup> En 1984 William Gibson utilizó por primera vez la palabra *ciberespacio* para definir una alucinación consensuada, que no es realmente un lugar o espacio determinado, sino que es un espacio conceptual, es decir, un paradójico lugar y un espacio sin extensión, un espacio figurativo inmaterial, mental, que permite el efecto de penetración ilusoria en unde que se está dentro de tal imagen, y viajar así en la inmovilidad.

inquietante y absorbente de sus usuarios, el ciberespacio y la cultura digital están en constante crecimiento.

### 1.3. El ordenador y lo visual

La imagen es un elemento determinante para interactuar en las redes informáticas, pero ¿son la imagen y la vista los mecanismos hegemónicos en la experiencia estética producida por el ordenador? Si bien es cierto que a través del ordenador *nos comunicamos en imágenes con un mundo que no es accesible a nuestros órganos sensoriales sin algún tipo de intermediación*,<sup>18</sup> también hay que tener presente que siempre ha existido una relación dialéctica entre el cuerpo y la imagen, que se va modificando de acuerdo a las resignificaciones que se hacen mediante los usos y costumbres de cada época.

En *Antropología de la imagen*, Hans Belting señala que cualquier cambio en la experiencia con la imagen está íntimamente relacionada a un cambio en la experiencia del cuerpo, pues incluso en los medios digitales la percepción de la imagen sigue ligada al cuerpo.<sup>19</sup> De acuerdo con este autor, la imagen sólo se convierte en imagen cuando es animada por su espectador, que es cuando la separamos idealmente de su medio portador, para corporeizarla en nosotros e interiorizarla de acuerdo a un significado y censura personal, pues *las imágenes a las que atribuimos un significado simbólico en nuestra memoria corporal son distintas de aquellas que consumimos y olvidamos*.<sup>20</sup>

Así como en el siglo XIX la experiencia novedosa de la velocidad y el movimiento de las máquinas revelaron diversos aspectos de la imagen y modificaron la forma de percibir la realidad, ahora los nuevos medios digitales exponen una relación de telepresencia, transportación virtual instantánea, que ha provocado que el ritmo de la sociedad se incremente en tanto que ha asumido la realización de actividades y acciones inmediatas a su propia condición

---

<sup>18</sup> Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz, 2010, p. 36.

<sup>19</sup> *Ídem*, p. 39.

<sup>20</sup> *Ídem*, p. 42.

humana. Nuestra percepción se ha adaptado a percibir el mundo de manera fragmentada, en un montaje de sensaciones y despliegue de varias ventanas como en la pantalla del ordenador.

Lev Manovich propone que desde sus orígenes, la cibernética, de donde se deriva el lenguaje digital, lleva implícita la idea de espacio navegable pues el propio término proviene de la palabra griega *kybernetikos* que significa el arte de guiar una nave, y sobre todo, porque responde a dicha praxis.<sup>21</sup> Desde su concepción hasta sus desarrollos más recientes, la exploración del espacio en los medios digitales ha agudizado la relación de mirar y actuar, pues aquello que mira el cibernauta frente al ordenador, lo invita a realizar alguna acción, ya sea para explorar el espacio virtual, interactuar con alguien o cambiar de ventana.

Por otra parte, podemos considerar que la sensación de tangibilidad inmersa en las imágenes digitales, el ciberespacio y los videojuegos, tiene ciertas particularidades que se han desarrollado desde los dispositivos ópticos del siglo XIX. Jonathan Crary menciona que el estereoscopio proporcionaba una imagen tridimensional como efecto de la conjunción de dos imágenes con diferentes ejes ópticos. Lo que se perseguía no era sólo la semejanza, sino una aparente tangibilidad inmediata, *pero se trata de una tangibilidad que ha sido transformada en experiencia puramente visual*.<sup>22</sup> El estereoscopio buscó la cercanía del espectador hacia el objeto hasta el punto de creer poseerlo.

La vinculación de lo tangible y lo visual en el ordenador y en el ciberespacio ha llegado al punto de permitir al espectador introducirse en la imagen y en el espacio a través de una extensión mecánica de la mano. Lo tangible en los medios digitales es una experiencia que si bien requiere necesariamente de la participación corporal del individuo, también requiere que cedamos la experiencia sensorial del tacto a una asimilación conceptual de lo tangible a través la imagen para poder interactuar en él.

La imagen en Internet nos invita a explorarla a través de una extensión no sólo corporal sino conceptualmente, la percepción de la imagen en este sentido

---

<sup>21</sup> Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 319.

<sup>22</sup> Jonathan Crary, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, Cendeac, 2008, p. 162.

está emparentada con la ilusión táctil. Por ejemplo, a través del zoom, visualmente nos introducimos en la imagen y hacemos un recorrido por sus detalles. De tal forma, las imágenes también se han vuelto una *interfaz*<sup>23</sup> en tanto que son utilizadas como un puente que posibilita interactuar o transportar al usuario de un espacio a otro dentro de la Red.

En este sentido, también habría que destacar una característica que se ha hecho posible con la imagen en Internet, que es la *telepresencia*, la cual en su sentido más aceptado es la capacidad de ver y actuar a distancia. Para Lev Manovich la *telepresencia* es un ejemplo de las tecnologías de la representación que se utilizan para hacer posible la acción; es decir, para permitir al espectador que manipule la realidad por medio de representaciones.

A diferencia de la *realidad virtual* que proporciona al sujeto la ilusión de estar presente en un mundo simulado en el que tiene libertad para modificarlo pero sólo al interior del ordenador, la *telepresencia* permite al sujeto controlar no sólo la simulación sino la propia realidad. Brinda la posibilidad de manipular a distancia una realidad física por medio de su imagen. *El cuerpo del teleoperador es transferido, en tiempo real, a otro lugar donde puede actuar en representación del sujeto, ya sea reparando una estación espacial, haciendo excavaciones submarinas o bombardeando una base militar.*<sup>24</sup> La imagen se vuelve un instrumento para afectar la realidad en tiempo real, y a su vez, crear realidades de la ficción que alejan al individuo de la percepción directa del mundo.

Las imágenes en sus diversas formas, son las que tienen, hasta ahora, un mayor peso en la construcción de este espacio paralelo que propicia el ordenador, puesto que la forma en que el usuario puede transitar en él, es principalmente a través de lo visual. En este sentido, la imagen no es la ilusión de una realidad dada sino la creación de una realidad diferente que coexiste con cualquier otra realidad posible.

---

<sup>23</sup> Siegfried Zielinski define la palabra "*interfaz*" como la simultánea separación y conexión entre dos entidades distintas: el uno y lo otro. Por lo tanto, la noción de interfaz derivaría, en principio, de la concepción cartesiana y moderna del conocimiento basada en la separación y delimitación entre sujetos y objetos, y de la necesidad de la producción de dispositivos intermediarios, interfaces, que permitieran y regularan la relación de ambos términos haciéndolos mutuamente comprensibles y reconocibles.

<sup>24</sup> Lev Manovich, *El lenguaje e los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 226.

Jean-Jacques Wunenberger menciona que las nuevas imágenes parecen mucho más activas porque requieren planteamientos voluntarios, toma de decisiones en las selecciones visuales y en la manipulación de las máquinas<sup>25</sup>, no obstante, también hay que tomar en cuenta que aunque tengamos la sensación de libertad y espacio ilimitado dentro del ciberespacio y de los nuevos medios digitales, existe una dependencia a las variaciones del sistema y a las determinaciones del programador. Ciertamente es que con los conocimientos y herramientas adecuadas el cibernauta se puede convertir en programador de sus propios contenidos, sin embargo, la gran mayoría de programas y aplicaciones que utilizamos están previamente determinados. Es de recordar la preocupación de Vilém Flusser sobre la necesidad de tener una postura crítica con respecto a la determinación que ejerce el programa del aparato en la creación artística y las limitantes de la libertad creativa.<sup>26</sup>

#### 1.4. La producción visual a través del ordenador

La tecnología digital cuenta con importantes mecanismos para generar, albergar, descargar y reproducir productos culturales que hoy en día asimilamos a nuestra vida diaria en ámbitos como el del entretenimiento, la recreación y la comunicación. Estamos inmersos en una cultura visual basada en la inflación de pantallas con las que no sólo visualizamos el mundo sino que también lo vivimos, un fenómeno que caracteriza la época contemporánea.

El impacto que la tecnología digital ha tenido en la construcción de nuevas formas de visualización y representación de la realidad, se puede comprender mejor si ubicamos algunos de los procesos por los cuales ha pasado la producción de imágenes digitales desde los años sesenta, época en la que el ordenador se consolidó como un medio dentro de la vida social y se inició una

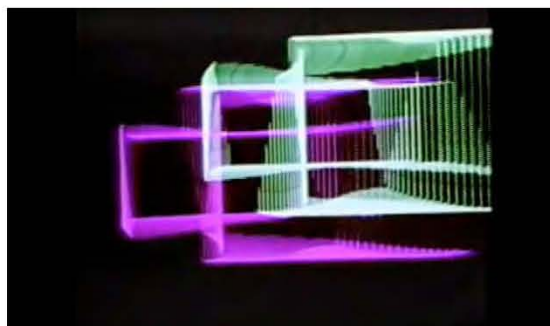
---

<sup>25</sup> Jean-Jacques Wunenberger, *Promesses et risques des nouveaux médias*, Cit en Bernard Deloche, *El museo virtual*, España, TREA, 2002, p. 197.

<sup>26</sup> Véase Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, 1990.

vertiente de experimentación con algoritmos destinados a la producción y a la multiplicación de imágenes.

Uno de los primeros campos donde se realizaron importantes trabajos de creación de imágenes por ordenador fue en el cine experimental de la segunda mitad del siglo XX, como ejemplo de ello están las producciones de John Whitney, James Whitney, Stan



John Whitney, *Catalog*,  
Video 7 min, 1961.

Vanderbeek, Lillian Schwartz, Charles Csuri y John Stehura, en donde expresan su inquietud por el movimiento, la percepción, la transformación visual y conceptual en la creación artística a través del ordenador. Los avances alcanzados por estos artistas posteriormente fueron adoptados y desarrollados por la industria cinematográfica destinada al entretenimiento popular.

La estética instaurada por la fotografía analógica propició una búsqueda de la similitud de las imágenes digitales hacia su referente, pasando de la visualización de vectores al proceso de producción y visualización de valores «píxel». Con los avances de los gráficos digitales, la búsqueda de la perfección fotorrealista se amplió principalmente hacia el ámbito del entretenimiento. En la década de los setenta los juegos de video creados por ordenador instauraron una industria clave para las futuras generaciones y una parte determinante en la cultura visual.

Los trabajos en torno al desarrollo del software (programas) y del hardware (máquinas) estaban enfocados hacia las técnicas de animación, de manipulación y de procesamiento de imágenes, de fusión de imágenes, de movimiento controlado por ordenador y de generación de imágenes tridimensionales (fijas y en movimiento).<sup>27</sup>

A finales de los años ochenta y principios de los noventa en el cine de Hollywood ya existía un tipo predominante de películas que hacían uso de los

---

<sup>27</sup> *Ídem*, p.39

recursos digitales para la creación de efectos visuales especiales dentro de géneros tradicionales como el de aventuras, la ciencia ficción, el fantástico y similares, en los cuales se hacía una exhibición de un ilusionismo extravagante y espectacular encaminado a la fascinación sensorial del espectador.<sup>28</sup> Entre estas películas se encuentra: *Alien, el octavo pasajero* (Ridley Scott, Estados Unidos, 1979); *Blade Runner* (Ridley Scott, Estados Unidos, 1982); *Back to the Future* (Robert Zemeckis, Estados Unidos, 1985); y *Jurassic Park* (Steven Spielberg, Estados Unidos, 1993).

La producción de imágenes digitales propició nuevos géneros estéticos y culturales como el videojuego e imprimió un nuevo carácter creativo en ámbitos como la animación y la publicidad. El uso de estas tecnologías fue cada vez más determinante para la creación de ilusiones y efectos especiales, encontrando en su punto más álgido la realidad virtual.

Los inmensos territorios de lo fantástico, lo maravilloso, lo monstruoso, lo mágico son invadidos por películas que llevan cada vez un poco más lejos el tiempo y el espacio de la ciencia ficción... La conjugación de las tecnologías permite aquí dar cuerpo a los sueños más absurdos, a los fantasmas más inverosímiles, a las invenciones más delirantes, y los efectos especiales funcionan como estímulos. Estamos aquí en un cine que estremece no tanto por lo que cuenta como por el efecto de sus colores, sus sonidos, sus formas, sus ritmos, un cine que se dirige a lo que se ha llamado «nuevo espectador». Exploración en todas direcciones de los extremos sensitivos que se vincula con ese presentismo actual caracterizado por el deseo de vibrar con la velocidad, de vivir la intensidad del momento discontinuo, de probar sensaciones directas e inmediatas.<sup>29</sup>

Al respecto, Scott Lash observa que la producción de imágenes sensoriales se corresponde con una generalización social de la *seducción* en un entorno cultural que gira alrededor de las prácticas de producción en masa y del consumo en un

---

<sup>28</sup> *Ídem*, p.45.

<sup>29</sup> Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La pantalla global, cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 52.



mercado que prolifera en variedad, diversidad y cambio.<sup>30</sup> Así como los parques de entretenimiento, el ciberespacio y los *nuevos medios*<sup>31</sup>, tratan de magnificar la experiencia sensorial mediante el acercamiento constante con lo ilusorio, lo espectacular y lo ficcional. Estamos a la expectativa de nuevas formas de espectacularización de la imagen tanto en la fotografía, el cine, la televisión y el video.

Es así como, la concordancia y similitud con la realidad a través de la imagen digital cada vez encuentra mayores mecanismos de perfeccionamiento, por lo que ahora el reto es buscar una renovación de las formas visuales comúnmente establecidas, sin dejar de lado, los impulsos neoespectaculares que intentan satisfacer las necesidades narcisistas de los individuos.

## 1.5. El hombre contemporáneo en un mundo globalizado

En este apartado se destacan algunas características de la cultura contemporánea que pueden ayudar a contextualizar la producción de la imagen fotográfica digital, pero sobre todo, son importantes para introducir el aspecto temático y conceptual que se desarrolla en la propuesta plástica que acompaña a esta investigación, y que versa sobre la relación del hombre actual con el devenir de la naturaleza.

### 1.5.1. El individuo y su identidad

Desde finales del siglo XX diferentes autores han planteado un cambio estructural en las sociedades de la era del consumo, encaminado hacia la multiplicación de los flujos de información y significación, que se ajustan cada

---

<sup>30</sup> Scott Lash y John Urry, *Economías de signos y espacio. Sobre el capitalismo de la posorganización*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998, p. 393.

<sup>31</sup> Lev Manovich considera cinco principios fundamentales de los nuevos medios: representación numérica, modularidad, automatización, variabilidad y trascodificación cultural.



Aziz + Cucher, *Rick*, 1995.

vez más a una existencia virtual en la que ya no es necesario un referente objetual de las realidades representadas, sino que *depende exclusivamente de la capacidad del signo en sí mismo para diseminarse a través de las autopistas de la información: marcas, logotipos, imágenes fetichizadas, vehículos perfectos.*<sup>32</sup> Arjun Appadurai menciona que el mundo en el que vivimos *reclama nuevas teorías sobre el desarraigo, la alienación y la distancia psicológica entre individuos y grupos, y, por otro, fantasías (o pesadillas) de proximidad electrónica.*<sup>33</sup>

En un contexto en el que la identidad se desvanece sin la mirada del otro, las nuevas tecnologías y las

redes de comunicación proporcionan a los sujetos nuevas formas de reafirmar su individualidad a través de los constantes mensajes que reciben, producen y ponen en circulación. Surgen rostros y cuerpos desdibujados, indefinidos, transformados a merced de la tecnología, como los representados en la obra de Aziz + Cucher o los alemanes Lawick/Müller.

Paradójicamente, en el nuevo contexto, las identidades individuales y grupales son más visibles y afirmativas a la vez que más frágiles, transitorias y desechables. La identidad del sujeto del espacio virtualizado es fundamentalmente performativa y extrovertida, volcada hacia el proceso comunicacional del que deriva todo valor. El rostro y el cuerpo, la imagen personal o sus múltiples traducciones discursivas toman un valor axial en un escenario en el que el sujeto se concibe a sí mismo como vehículo

<sup>32</sup> Jesús Carrillo, *Arte en la red*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 35.

<sup>33</sup> Arjun Appadurai, *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*, Montevideo, Trilce, 2001, p. 42.

de apariencias, como portador y transmisor de valor simbólico. La identidad personal pasa de ser una posesión patrimonial, que se hereda y se transmite genéticamente, a ser una inversión en la que el sujeto tiene una participación activa y constante.<sup>34</sup>

De modo que, la experiencia individual y colectiva del devenir social ha marcado una tendencia por la búsqueda y reafirmación asidua de la identidad. Después de las grandes fracturas idealistas, la atención se ha volcado hacia el individuo y el reencuentro consigo mismo, es un proceso que no sólo se encuentra en los modos de vida y la cultura, sino también en las instituciones y el poder.

Este narcisismo contemporáneo no debe confundirse con la idea de la admiración por uno mismo, sino como lo menciona Sennett, es una preocupación por el yo que impide al individuo establecer límites válidos entre el yo y los mundos externos. *El narcisismo relaciona los sucesos exteriores con las necesidades y deseos del yo, preguntándose sólo «qué significa eso para mí». El narcisismo supone una búsqueda constante de la identidad del yo, pero dicha búsqueda se frustra debido a que la averiguación inquieta del «quien soy», más que una indagación alcanzable es una expresión de obsesión narcisista.*<sup>35</sup> Es decir que más que una preocupación existencial, en el narcisismo actual el individuo intenta dar sentido a lo que le rodea a través de si mismo dejándolo en una inagotable necesidad de definirse y diferenciarse del otro.

El individuo construye diversas relaciones con él mismo, con su cuerpo, con los demás, el mundo y el tiempo. Requiere una reinvenición constante de su subjetividad, de su capacidad de elegir en un entorno que pone a su disposición un mundo de apariencias y de bienestar en el que se inserta la incertidumbre de la vida contemporánea y los constantes factores de decepción. Por otra parte, la configuración de la identidad del sujeto se ubica, cada vez más, en un proceso mediado por las pantallas en donde se identifica con el otro y con elementos codificados culturalmente a partir de los cuales expresa su imaginario, como lo menciona Lipovetsky, *vivir es de manera creciente, estar pegado a la pantalla y*

---

<sup>34</sup> Jesús Carrillo, *Arte en la red*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 37.

<sup>35</sup> Cit en Anthony Giddens, *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, Barcelona, Península, 1995, p. 216.

*conectado a la red.*<sup>36</sup> De tal forma, el sujeto busca desdoblarse incesantemente para verse a sí mismo a través de imágenes, para ser su propio productor y espectador. Es un espectáculo que nos entretiene y emociona como un espejo del mundo que juega y festeja las apariencias.

### 1.5.2. La naturaleza y el entorno

Es indiscutible la importancia global que desde hace algunas décadas se le confiere a la problemática del medio ambiente y a la relación del hombre con la naturaleza, sin embargo, también habría que ubicar las características de estas preocupaciones, y la idea de la naturaleza sobre la cual se sustentan.

En primera instancia hay que señalar que nuestra forma de asimilar la naturaleza está determinada por un momento histórico y geográfico que cambia paulatinamente con el paso del tiempo. En este sentido, se entendería que a lo largo de la historia hayan existido diversas maneras de relacionarnos con la naturaleza, sin embargo, es precisamente la ambivalencia con la cual tratamos de dar sentido a un mundo que nos parece ajeno, en donde se hace explícita la fractura y el extrañamiento que tenemos con ella.

Desde el proceso de modernización iniciado en el siglo XVII, se configuró una clara distinción entre la naturaleza como algo fuera de la sociedad. En este periodo la naturaleza apareció cada vez más a disposición de las necesidades humanas, hasta que en el siglo XIX se tenía una idea consolidada sobre la naturaleza como *un reino hostil, obstructivo, que se debía someter y gobernar. La modernidad mandaba creer que el progreso humano se mediría y evaluaría por la dominación humana de la naturaleza*<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La pantalla global, cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 271.

<sup>37</sup> Scott Lash y John Urry, *Economías de signos y espacio. Sobre el capitalismo de la posorganización*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998, p. 390.

Esta idea de una naturaleza por dominar presuponía la doctrina de la excepcionalidad del hombre: los seres humanos son radicalmente diferentes de las demás especies, y superiores; las personas pueden determinar su destino y aprender lo indispensable para consumarlo; el mundo es ancho y ofrece oportunidades ilimitadas; y la historia de la sociedad humana es la de un progreso definido. Esta dominación de la «naturaleza» no sólo resultó de la industrialización capitalista, sino también de una intensa competencia interestatal y del afán de conseguir un crecimiento económico máximo, contrapuesto a una administración del ambiente.<sup>38</sup>

Como resultado de esta división, el ser humano logró estudiar, analizar y medir tanto los efectos de la actividad humana sobre el ambiente natural, como las consecuencias de ciertos cambios ambientales sobre la actividad humana. Poco a poco las investigaciones sobrepasaron los parámetros locales, inscribiéndose en procesos globalizados<sup>39</sup>, de tal forma que lo que antes era un problema local ahora tiene alcances mundiales y necesita ser enfrentado con la participación activa de las naciones.

Aunque los mayores problemas ecológicos a nivel mundial se hayan generado por la voraz producción de mercancías y servicios, las propias empresas también han puesto atención a la degradación ecológica y a lo que esto puede representar no sólo para la sociedad sino principalmente para ellas mismas, pues aun con los avances tecnológicos y las grandes posibilidades de financiamiento para la producción, los daños y alteraciones causadas en el ambiente traen consigo reacciones devastadoras que repercuten en las sociedades a todos los niveles.

Dentro de la dinámica del consumismo occidental *la naturaleza parece rebajada a la condición de mero artefacto a elección del que consume.*<sup>40</sup> Es decir, que la principal solución a los problemas ambientales está determinada por el propio sistema de consumo y por las innovaciones de una economía ecológica. Así el consumo se reorienta hacia los productos biodegradables, reciclables y

---

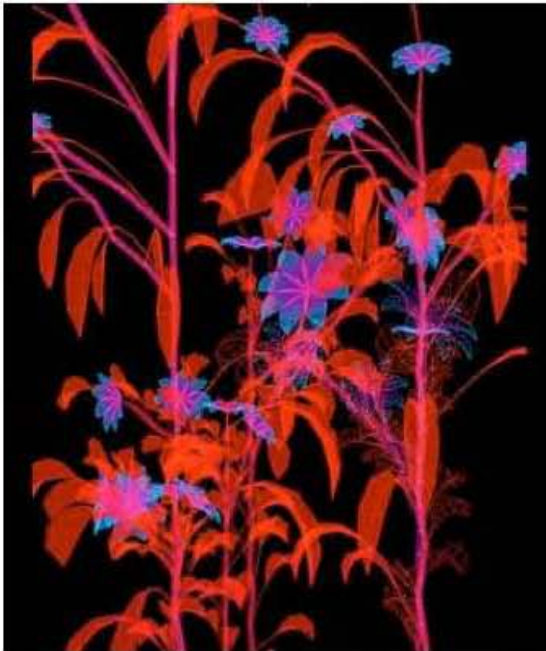
<sup>38</sup> *Ibidem.*

<sup>39</sup> Anthony Giddens define la globalización como *la intensificación de las relaciones sociales a escala mundial, tal que eslabona lugares distantes y hace que los sucesos locales se vean configurados por sucesos geográficamente remotos, y a la inversa.* Cit en Scott Lash y John Urry, *Economías de signos y espacio. Sobre el capitalismo de la posorganización*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998, p. 399.

<sup>40</sup> *Ídem*, p. 394.

amigables con el ambiente. En tal sentido, las políticas ecológicas, de conscientización y sustentabilidad, son reabsorvidas por el sistema económico capitalista.

De acuerdo con Scott Lash y John Urry se pueden distinguir tres niveles de política ambiental. Primero, *preservar* de los cambios, en particular de los que pueden considerar excrecencias de la «modernidad». Aquí lo protegido tal vez se caracterice como «natural» o «tradicional», pero en parte es el producto de rondas anteriores de intervención humana. Segundo, los intentos de *reformar* clases particulares de actividades sociales que se consideran perjudiciales para el ambiente, por vía de la legislación, régimen impositivo o cambios en las pautas de consumo. Y tercero, la propuesta *ecológica* de transformación de las sociedades industriales: la ética del trabajo, la índole del consumismo occidental y el maltrato global del planeta.<sup>41</sup>



Miguel Chevalier, *Herbier virtuel Sur-Nature, n°1*, 2005.

Paulatinamente, se ha introducido a la naturaleza en un proceso de personalización donde se le ubica como un sujeto digno de ser respetado, y ya no como un objeto al que se le debe conquistar o saquear, como ejemplo de ello se pueden ubicar múltiples organizaciones civiles en defensa y resguardo de la naturaleza. No obstante, cabe destacar que el ser humano prefiere sentirse excluido de la naturaleza para encontrar un espacio confortable y asimilable sobre las grandes interrogantes, emociones violentas y abismos que representa la naturaleza, logrando sobrellevar su existencia de manera coherente a las estructuras sociales que lo conforman y

<sup>41</sup> *Ídem*, p. 397.

le rodean.

Actualmente existe una mayor apertura hacia otras formas de asimilar la naturaleza sin divisiones tajantes y más relacionadas a modelos o estructuras, como las posturas holísticas, en las que se hace cada vez más difícil considerar al ser humano aparte de la naturaleza. Incluso se ha puesto a la naturaleza dentro del devenir tecnológico, que muestra desde otras instancias nuestra inseparabilidad con lo fluido y cambiante, como lo sugiere la obra de Miguel Chavalier o Christa Sommerer y Laurent Mignonneau.

En *Naturaleza, hombre y mujer*, Alan Watts señala que para tener una comprensión de la naturaleza en la que el ser humano es algo más que un forastero frustrado, una de las más valiosas fuentes y enseñanzas se encuentra en la filosofía oriental. A partir de ello, este autor plantea que la naturaleza no está por necesidad dispuesta de acuerdo con el sistema de alternativas mutuamente excluyentes que caracteriza nuestro lenguaje y nuestra lógica.

La filosofía taoísta de la naturaleza es una manera de vivir en la que se restablece el sentido original de la unidad sin fisuras de la naturaleza, sin pérdida de la capacidad de conciencia individual. [...] La naturaleza en su totalidad y en sus partes se considera como no movida por ningún agente. Cada movimiento del nudo sin fin es un movimiento del nudo, que actúa como un organismo total, aunque las partes, o vueltas, del nudo no se consideren como entidades pasivas movidas por el conjunto.<sup>42</sup>

Lo que la filosofía oriental sugiere es que las cosas son inseparables en la naturaleza, y aunque nos consideremos aislados de ella, en nosotros se expresa el movimiento del organismo total del universo. En este sentido, la actitud occidental del hombre contemporáneo frente a la naturaleza se inclina cada vez más aun proceso de orientalización en donde el devenir se expresa en su completa magnitud y nos hace partícipes de ello. Es quizá lo que sugieren las imágenes de Tokihiro Sato, en donde el espacio, el tiempo y el ser expresan su transitoriedad a través de luces y reflejos de un todo cósmico.

---

<sup>42</sup> Alan Watts, *Naturaleza, hombre y mujer*, Barcelona, Kairós, 2005, p. 21.



Tokihiro Sato, #272 *Koto-ku Aomi*, 1996.



## II. DEL REGISTRO A LA FOTOGRAFÍA MANIPULADA

En el capítulo anterior abordamos la imagen digital dentro de un contexto marcado por las dinámicas contemporáneas, así como los nuevos procesos de percepción y síntesis que demandan del observador. Ahora es momento de introducirnos en el ámbito de la fotografía digital y las tendencias culturales que en ella se ven reflejadas, con la finalidad de esclarecer las inquietudes que dan origen al proyecto plástico que acompaña a esta investigación.

Desde su nacimiento en el siglo XIX, la imagen fotográfica ha pasado por procesos de significación que han originado diversas posturas sobre sus mecanismos de creación, consumo y circulación. La importancia de la fotografía no sólo está determinada por sus implicaciones dentro de la historia de la representación, sino también por los valores socialmente asignados en diferentes momentos históricos.

El inicio formal de la fotografía en 1839 representó la síntesis de un largo proceso de experimentación que desencadenó nuevas expectativas sobre las formas convencionales de representación. Si bien en sus primeros años la fotografía no fue lo que se esperaba, el rápido mejoramiento técnico para la obtención de la imagen fotográfica determinó un cambio radical en su uso, pues los largos tiempos de exposición que sólo podían obtener imágenes de paisaje y edificaciones, fueron disminuidos notablemente al punto de poder fotografiar personas, dando inicio a una nueva clasificación del retrato y la fotografía de estudio.

Los cambios suscitados por la creación fotográfica generaron una ambivalencia en su utilización y aceptación como expresión artística, no obstante, cabe recalcar que la fotografía siempre ha mantenido una estrecha relación con el arte. En este apartado trataremos de abordar algunos de los cambios que se han dado en la concepción de la fotografía dentro del ámbito artístico, social y cultural.

### 2.1. La imagen fotográfica como ventana al mundo

En *Hacia una filosofía de la fotografía*, Vilém Flusser sostiene que la imagen fotográfica está determinada por conceptos programados dentro de la cámara y no por la libertad y autoridad del fotógrafo, puesto que el aparato siempre reclama su automatización. Esta cualidad automática de la cámara fue un punto clave para disociarla de la visión ocular y adjudicarle una serie de valores culturales y científicos que determinaron en gran medida su permanencia histórica y proliferación.

Podemos notar que una imagen fotográfica no representa el mundo de acuerdo a cómo lo vemos, el ojo tiene un sin fin de características fisiológicas que junto con la construcción psicológica del individuo hacen de la visión un acto subjetivo. Por ejemplo, sabemos que el ojo humano no enfoca nítidamente todo su campo de visión, ni tampoco alcanza a percibir los detalles en los objetos como lo hace la fotografía. Asimismo, las tonalidades en la coloración de la imagen fotográfica es sustancialmente diferente a como lo percibimos directamente. De alguna manera, se adoptó la fotografía para contrarrestar las limitantes del ojo, otorgándole un grado de objetividad que hasta el siglo XIX era inusitado.

El mecanismo de la cámara que hace aparecer las imágenes automáticamente como si fuesen una huella del mundo, *hace que el observador las mire como si no fueran realmente imágenes, sino una especie de ventana del mundo.*<sup>43</sup> Sin embargo, es una ventana estática que para poder apreciarla se le ha detenido y

---

<sup>43</sup> Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, 1990, p.18.

separado del flujo vital. En este sentido, consideramos objetiva a la fotografía porque separa la realidad de la mirada del sujeto, siempre incorporada a los acontecimientos, de tal suerte que lo que vemos se convierte en espectáculo, incluso nosotros mismos. La cámara interviene directamente en la forma en como nos vemos y somos vistos, puesto que establece social y psíquicamente una forma de mirar y mirarse en el otro. La imagen técnica en términos de Flusser, *se pone en lugar del mundo, hasta el punto de que el hombre vive en función de las imágenes que ha producido*<sup>44</sup>, al respecto Kaja Silverman comenta que:

Lo que esto significa no es que las fotografías literales bloqueen nuestro acceso a los objetos y los paisajes, sino que la mayoría de las veces esas cosas las miramos a través de un visor imaginario. Este visor organiza lo que vemos en relación con la diversidad y la lógica formal de las representaciones fotográficas culturalmente disponibles, en relación con lo que Flusser llamaría el «programa» de la «caja negra».<sup>45</sup>

De este modo, la fotografía se vuelve parte de un complejo sistema de relaciones tecnológicas, sociales y culturales, en las que se determina la forma de mirar y significar el mundo, así las imágenes fotográficas se convierten en referente y memoria histórica. En ello radica el poder social que representan y del cual, constantemente se está en pugna, pues se convierte en una fuente homogenizadora de valores y deseos. Walter Benjamin veía en la imagen fotográfica y el cine una revolución cultural que democratizaría el arte a cambio de la pérdida del aura. Sin embargo, la reproductibilidad fue tal que a partir de la época moderna, la fotografía se identificó con la visión capitalista de industrialización y producción en serie. La fotografía, como menciona Jonathan Crary se convirtió en un elemento de *un nuevo y homogéneo terreno de consumo y circulación en el cual queda alojado el observador*.<sup>46</sup> En este contexto la fotografía se hizo indispensable como mercancía, definiéndola en su puro valor de cambio.

---

<sup>44</sup> *Ídem*, p.13.

<sup>45</sup> Kaja Silverman, *El umbral del mundo visible*, Madrid, Akal, 2009, p. 205.

<sup>46</sup> Jonathan Crary, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac, 2008, p. 31.

En *e-ck [capitalismo\_cultural\_electrónico]* José Luis Brea señala que la estetización generalizada del sistema de los objetos –bajo la eficacia de las industrias del diseño, la publicidad y la iconósfera que maquila al mundo de apariencia estetizada, es sólo un primer paso que precede al condicionamiento de nuestro modo de experimentar la existencia (la propia experiencia que tenemos del mundo), pues las formas estetizadas de la cultura se generalizan y se adentran incluso en la forma en como nos re-presentamos hacia los demás y hacia nosotros mismos, pues se involucran en la subjetivación del individuo.<sup>47</sup> Es por ello que se considera a la fotografía un referente ideológico determinante en la cultura de masas desde finales del siglo XIX.

## 2.2. La imagen fotográfica y la representación

El paso de la cámara oscura a la cámara fotográfica implicó mucho más que un desarrollo tecnológico, fue la consecución de un cambio en la visión que, de acuerdo con Jonathan Crary, se dio décadas antes a la aparición de la fotografía con una serie de transformaciones en las prácticas sociales y ramas del conocimiento. Aunque la incorporación de la fotografía en la cultura visual del siglo XIX se dio gracias a su cercanía con la representación estéticamente aceptada de la perspectiva geométrica lineal desarrollada por Leon Battista Alberti, la visión del observador, de la cual partía este modelo renacentista, cambió radicalmente en el siglo XIX con la concepción de la *visión subjetiva*<sup>48</sup> y el cuerpo sistémico que emergía en las investigaciones científicas y tecnológicas, dejando en crisis la supremacía de la visión humana y configurando una nueva valoración de la experiencia visual.

En *Las técnicas del observador*, Jonathan Crary expone de manera detallada esta ruptura epistemológica de la visión que, de acuerdo con este autor, se puede apreciar a través de la incorporación de diversos dispositivos ópticos surgidos

---

<sup>47</sup> José Luis Brea, *e-ck [capitalismo\_cultural\_electrónico]*, Barcelona, Gedisa, 2007, p. 23.

<sup>48</sup> Siguiendo a Jonathan Crary, se podría decir, en términos generales, que la *visión subjetiva* es cuando el cuerpo humano se convierte en productor activo de la experiencia óptica.

entre 1820 y 1830, como el fenaquistoscopio, el caleidoscopio y el estereoscopio; con los cuales se obtuvieron nuevos conocimientos empíricos sobre el estatuto fisiológico del observador y la visión desarraigados de las relaciones estables y fijas de una objetividad visual exaltadas en la cámara oscura. El estudio de los fenómenos de la visión devino en el establecimiento de normas y parámetros de cuantificación que fueron utilizados para generar nuevas tecnologías para imponer una visión normativa sobre el espectador.<sup>49</sup> Por tanto, se podría argumentar que la continuación del modelo geométrico en la fotografía se dio de manera parcial, pues una vez exploradas las características de la percepción visual, el regreso a las estructuras que habían marcado la norma occidental de visión y de representación aceptada de la «realidad», no pudo ser bajo la misma premisa de supremacía de la verdad objetiva de la visión, sino por el contrario se hizo suplantando al ojo por un aparato que tomó el lugar dominante de la visión.<sup>50</sup> Cabe señalar que la propia visión del observador a lo largo del siglo XIX cambió radicalmente sus parámetros de percepción, atención y objetividad, pues *el observador tuvo que operar cada vez más en el interior de espacios urbanos escindidos y desfamiliarizados, de las dislocaciones perceptivas y temporales de los viajes en tren, el telégrafo, la producción industrial y los flujos de la información tipográfica y visual.*<sup>51</sup> Así pues, con la fotografía se recuperó la consolidación estética de la perspectiva trazada en épocas anteriores, a costa de ceder el control de la representación del mundo al aparato. Pierre Bourdieu en *Un art moyen* apunta que:

La fotografía es un sistema convencional que expresa el espacio según las leyes de la perspectiva (habría que decir, de una perspectiva) y los volúmenes y los colores por medio de degradados del negro y del blanco. Si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es porque se le ha asignado (desde el origen) unos usos sociales considerados «relistas» y «objetivos». Y si se ha presentado inmediatamente con las apariencias de un «lenguaje sin código ni

---

<sup>49</sup> Jonathan Crary, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac, 2008, p. 35.

<sup>50</sup> Kaja Silverman, *El umbral del mundo visible*, Madrid, Akal, 2009, p. 138.

<sup>51</sup> Jonathan Crary, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac, 2008, p. 28.

sintaxis», en resumen de un «lenguaje natural», es ante todo porque la selección que opera en el mundo visible es totalmente apropiado a su lógica, a la representación del mundo que se impuso en Europa desde el Quattrocento.<sup>52</sup>

Actualmente, la lógica de la representación se ha reformulado en gran parte mediante la tendencia humanista y psicologista, en donde la objetividad parece cada vez más un concepto idealizado del conocimiento. La fotografía en tanto, parece rescatar la primacía de la subjetividad y la ilusoriedad de la representación en la que el observador es un agente activo de la constitución y experiencia visual. Es probable que la ilusoriedad de la imagen digital conjuntamente con la reconfiguración de nuestros parámetros de aceptación de la ilusión y la ficción, sean un factor clave para la producción y consumo visual contemporáneo, pues los medios en donde actualmente se articula la producción simbólica de la realidad, como el cine, la televisión, la fotografía, la publicidad y la Internet, están determinados por la fascinación y espectacularización de la transformación de la realidad.

En consecuencia, como señala Hans Belting, aquello que tan sólo resplandece por sus efectos pierde pronto nuestro respeto, así *la confianza que se depositaba en la imagen se ha reemplazado por la fascinación de una escenificación medial que muestra sus efectos de manera abierta y genera una realidad de imágenes propia*.<sup>53</sup> Detengámonos un poco en esta valoración cultural de la fotografía como documento verídico que se ha visto trastocado por los cambios ideológicos y tecnológicos de las últimas décadas.

### 2.2.1. La imagen fotográfica y su veracidad

Para la fotografía han sido determinantes sus posibilidades técnicas para representar la «realidad» o generar imágenes «realistas», de ello ha dependido su asimilación social en los diferentes momentos de su historia. Desde finales del

---

<sup>52</sup> Pierre Bourdieu, *La fotografía, un arte intermedio*, México, Nueva imagen, 1979, p.108.

<sup>53</sup> Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz, 2010, p. 53.

siglo XVIII se experimentó incansablemente para que la cámara oscura se acercara a un proceso mecánico en el que ya no fuera necesaria la mano del dibujante para poder fijar la imagen. Al lograr esta automatización, el cuerpo quedó supeditado al aparato y la mirada quedó aislada de la cámara atribuyéndole una cualidad de «veracidad» a la fotografía.<sup>54</sup> Esta visión positivista quedó profundamente marcada en la sociedad por más de un siglo, al grado de que incluso en la *Encyclopedie Francaise* se exponía que *toda obra de arte refleja la personalidad de su autor. En cambio, la placa fotográfica no interpreta. Registra. Su exactitud y su fidelidad no pueden ser cuestionables.*<sup>55</sup>

Los primeros discursos sobre la fotografía hacían referencia a su condición automática y a su capacidad para imitar o ser un reflejo «fiel» de la realidad, aunque fuera por todos sabido que se recurría a la mano del dibujante o del fotógrafo, ya fuera para retocar la imagen, agregar figuras, darle color o enriquecer los tonos de acuerdo a las reglas estéticas de la época dictadas por el realismo. Posteriormente, toda intervención a la imagen fotográfica fue criticada desde una perspectiva purista que promulgaba la toma y trabajo directo. Esto también era fundamental para quienes la fotografía directa no sólo implicaba una determinación estética basada en el medio, sino que la convertía en un documento de identidad social que permitía un conocimiento de la vida cotidiana.<sup>56</sup> En 1917, Paul Strand escribió:

El problema del fotógrafo es ver claramente las limitaciones de su medio, y al mismo tiempo sus cualidades potenciales, porque es precisamente aquí que la honestidad – no menos que la intensidad de la visión– constituye un requisito previo de una expresión viva. Esto supone un verdadero respeto por el objeto que está frente a él, expresado en términos de claroscuro... mediante una gama de valores tonales casi infinitos que está más allá de la habilidad de una mano humana. La más plena realización de ello se obtiene sin trucos de procesos de manipulación, y gracias al uso de los métodos de la fotografía directa.<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Kaja Silverman, *El umbral del mundo visible*, Madrid, Akal, 2009, p. 140.

<sup>55</sup> Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 29.

<sup>56</sup> José Gomez Isla, *Fotografía de creación*, San Sebastian, Nerea, 2005, p.14.

<sup>57</sup> Cit. en Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*, Barcelona, G. Gili, 2002, p. 174.

## II. DEL REGISTRO A LA FOTOGRAFÍA MANIPULADA

El concepto tradicional de la fotografía como «imagen de lo real» se consolidó en la fotografía documental y los géneros relacionados a ella, como el fotoperiodismo o la fotografía científica. Para estos géneros es esencial creer que existe una mimesis entre el referente y la imagen puesto que su finalidad es documentar la realidad, y se basan en la premisa de la imagen objetiva como documento fiable.

Durante el siglo XX, la fotografía se bifurcó en múltiples corrientes y tendencias pues mientras la fotografía tenía una importante presencia en la práctica artística de la década de los sesenta, en la que se unía al espíritu revolucionario de ruptura hacia las convenciones sociales y artísticas. Paralelamente, los acontecimientos mundiales y la dinámica de la información aceleraron la proliferación de la prensa gráfica hasta constituirse socialmente como la principal tendencia en la creación fotográfica, tomando como principio el documentalismo que declaraba una actitud neutral, de no intervención y de obediencia a las convenciones de representación.



Nan Goldin, *Misty y Jimmy Paulette en un taxi*, Nueva York, 1991.



## II. DEL REGISTRO A LA FOTOGRAFÍA MANIPULADA

Conforme el género documental fue evolucionando, muchos fotógrafos desplazaron su interés de la realidad aséptica hacia un interés por su propia experiencia de la realidad y se empezó a construir un documentalismo subjetivo. Las series de Nan Goldin son una muestra de las inquietudes sociales que han resignificado al género documental para proponer un discurso propio. En este sentido también podemos mencionar los trabajos de Martin Parr, Wolfgang Tillmans, Philip-Lorca diCorcia, Beat Streuli, Hiroshi Sugimoto y Warren Neidich.

Por otra parte, con la masificación de la fotografía digital y la facilidad para utilizar las herramientas de manipulación de la imagen digital, nos enfrentamos ante una cultura visual en la que para mantener una estabilidad dentro de los parámetros establecidos de representación de la «realidad», debemos otorgar como en un acto de fe, cierta veracidad a la imagen aunque con la duda latente que ahora lleva intrínseca cualquier imagen. De tal forma, ya no nos preocupamos de la «verdad de la representación» sino de una «verosimilitud de la representación».

Lo que ocurre en la práctica es que la verdad se ha vuelto una categoría escasamente operativa; de alguna manera, no podemos sino mentir. El viejo debate entre lo verdadero y lo falso ha sido sustituido por otro entre «mentir bien» y «mentir mal». Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera.<sup>58</sup>

La confianza en la imagen es cada vez menor, pero a cambio de ello hemos otorgado a la imagen el poder de satisfacer nuestra necesidad de utopías cada vez más ficcionales. Más aun, estamos adoptando nuevos mecanismos y reglas de representación dictados en su mayoría por los medios de comunicación, que asimilan procesos de intervención para obtener una imagen idealizada que la sociedad reconoce como parte de sus referentes visuales de la «realidad».

Hoy ya nada es evidente; por el contrario, navegamos a través de la nebulosa de la ambigüedad, de espacios virtuales que sustituyen la experiencia. En el contexto de la cultura de los media, los conceptos de verdad y falsedad han perdido cualquier

---

<sup>58</sup> Joan Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, G. Gili, 1997, p. 15.

validez. Todo es verdadero y falso a la vez. Lo cual impone un nuevo protocolo de relación con la imagen y los sistemas de transmisión de conocimiento, que tiende tanto a repositionar las funciones sociales de las tecnologías productoras de imágenes como a redefinir la noción de lo real.<sup>59</sup>

Si anteriormente la veracidad de la imagen fotográfica la situaba como el principal referente cultural de la memoria personal y colectiva ¿Cómo se estructura la memoria histórica en la actualidad cuando parece tambalearse esta función y significación colectiva? En *Cultura\_RAM*, José Luis Brea puntualiza que *la energía simbólica que moviliza la cultura está empezando a dejar de tener un carácter primordialmente rememorante, recuperador, para derivarse a una dirección productiva, relacional. [...] Que ella, la cultura, está empezando a dejar de comportarse como, principalmente, una memoria de archivo para hacerlo en cambio como una memoria de procesamiento, de interconexión de datos –y sujetos– de conocimiento.*<sup>60</sup> En este sentido, la memoria enfatiza el presente y su constante actualización, no obstante, aun con ello, seguimos teniendo la necesidad de rescatar, acumular y archivar imágenes fotográficas a las que les atribuimos un significado personal.

Así pues, las nuevas condiciones de representación visual de los productos culturales y las nuevas modalidades de la rememoración están definiendo las líneas en las que la fotografía se desarrolla, a partir de ello diversos teóricos y artistas, reflexionan sobre la relación que tenemos con la imagen y cómo la incorporamos a nuestra realidad más allá de su veracidad o falsedad.

### 2.3. La fotografía en el arte

En el ensayo *Marcel Duchamp o el campo imaginario* del libro *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*, Rosalind Krauss menciona que durante varios

---

<sup>59</sup> *Ídem*, p. 175.

<sup>60</sup> José Luis Brea, *Cultura\_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, Barcelona, GEDISA, 2007, p. 5.

siglos la práctica artística ha estado dividida por dos estrategias estéticas, que aunque expresadas con diferentes matices históricos, se han mantenido polarizadas entre: un arte de concepción o de reflexión y un arte de la percepción sensible inmediata. Es de resaltar que a lo largo de la historia de la fotografía ha estado presente una división similar, pues durante mucho tiempo la fotografía se separó entre aquella realizada conscientemente bajo la intervención directa del fotógrafo en busca de una realidad transfigurada y expresiva; y otra enfocada a retratar el mundo mediante una postura neutral y objetiva, con la intención de obtener una constancia fiel de la realidad. Ambas plantean su artisticidad de forma diferente, por ejemplo dentro de la primer estrategia se puede ubicar a la fotografía *pictorialista*<sup>61</sup> desarrollada a finales del siglo XIX, en la que se buscó reafirmar las posibilidades creativas y artísticas del medio, con la idea de *la supremacía de los resultados por encima de los métodos observados*<sup>62</sup>. Se utilizaron diversos mecanismos técnicos que en la mayoría de los casos trataban de emparentar la imagen fotográfica con la pintura, tomando incluso los mismos motivos y escenas representadas. Un autor representativo de este movimiento fue Henry Peach Robinson quien defendía el efecto pictórico en la fotografía a través de la composición y acomodo de los elementos. Señalaba que las mismas leyes de balance, contraste, unidad, repetición, reposo y armonía actuaban sobre todas las buenas obras sin importar el tema, y que la disposición de las formas se debía basar en una línea diagonal y en una pirámide.<sup>63</sup> Una técnica muy trabajada por este artista era el positivado combinado, que consistía en dividir la fotografía en partes para tomarlas separadamente y después unir las en un solo papel, lo importante en este procedimiento era que la unión de los negativos fuera imperceptible y que se mantuviera la proporción y concordancia con la realidad, tal como ahora se hace en el fotomontaje digital.

---

<sup>61</sup> En la introducción del libro *Estética fotográfica. Una selección de textos*, Fontcuberta hace la aclaración de que *etimológicamente, el término «pictorialismo» se emparenta con la voz inglesa «picture», que tiene una pluralidad de significados: imagen, cuadro, pintura, fotografía, película; «pictorial» se traduciría por tanto como icónico, gráfico, plástico o creativo-visual, según los contextos. El hecho de que en muchas ocasiones los autores pictorialistas tuvieran una voluntad claramente mimética de la pintura –pictoricista–, no condena el verdadero espíritu del movimiento: la supremacía de los resultados por encima de los métodos observados.*

<sup>62</sup> Joan Fontcuberta, *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona, G.Gili, 2003, p.28.

<sup>63</sup> Henry Peach Robinson, “Propósito pictorial en fotografía (1869)”, en Joan Fontcuberta, *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona, G.Gili, 2003, p.58.

La segunda estrategia puede verse reflejada en el trabajo de Henry Fox Talbot y en movimientos fotográficos como: *la nueva objetividad* promulgada por los fotógrafos Albert Rengar-Patzsch y Kart Blossfeldt (que tuvo su corriente contestataria en la *fotografía subjetiva* impulsada por Otto Steinert); el documentalismo americano representado por Walker Evans, Berenice Abbott, Robert Frank, Eugene Smith; o la *fotografía humanista* de Henri Cartier-Bresson y Robert Doisneau. Habría que decir que estos movimientos fueron fruto de una crítica generalizada al *pictorialismo*, en la que se cuestionó que la imitación de otras artes había dejado de lado las propias cualidades y potencialidades de la fotografía. En 1932 el *Group f/64* creado por Ansel Adams, Imogen Cunningham, John Paul Edwards, Sonya Noskowiak, Henry Swift, Willard Van Dyke y Edward Weston, consolidó esta postura con un método que determinaba estrictas especificaciones técnicas para obtener una fotografía pura. Por su parte, Ansel Adams promovió un dominio total sobre la interrelación de cuatro principales variables: la sensibilidad del negativo, el tiempo de exposición, la luminosidad del tema y el revelado.

La división en la concepción y clasificación de la fotografía continuó hasta principios del siglo XX cuando se dio una crisis generalizada sobre el modo tradicional de concebir el arte y la representación visual heredada del Renacimiento. Los artistas de todos los campos profundizaron en un cuestionamiento ontológico sobre el arte y los medios de creación bajo la característica de la originalidad, a la que Rosalind Krauss destaca como la búsqueda de un origen literal, un comienzo desde cero, un nacimiento.<sup>64</sup>

Cuando la fotografía se plantea una renovación discursiva a través de la experimentación e hibridación con otros medios impulsada por la búsqueda de la autorreflexión y la novedad del espíritu vanguardista, la división tajante de la fotografía se comenzó a diluir. Martha Rosler menciona que cuando la fotografía se hizo partícipe un segundo movimiento de protesta y de transformación social de los años sesenta y setenta como el antibelicista, antirracista y feminista, fue

---

<sup>64</sup> Rosalind Krauss, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 2006, p. 171.

cuando ingresó plenamente como disciplina en el mundo del arte.<sup>65</sup> Por otra parte, la fotografía también facilitó la asimilación del artista como operario, desarrollada por Duchamp, en la que el artista ya no crea sino realiza operaciones, convirtiendo el arte en una práctica de significación.

Lo que Duchamp, por encima de todo, pretendía demostrar con sus ready-mades es que la categoría del arte es enteramente arbitraria y contingente, una función del discurso y no una revelación. [...] Duchamp afirmaba que la identidad, el significado y el valor de la obra de arte están activa y dinámicamente construidas –lo que supone un rechazo radical de la estética idealista moderna.<sup>66</sup>

Después del periodo de vanguardias este cambio fue determinante para movimientos como el arte pop, el minimalismo, el arte conceptual, el *body art*, la instalación y el *land art*, en los que se tenía la preocupación por la recuperación y la reflexión crítica del discurso creativo a través del regreso a la concepción metalingüística y autorreferencial en las obras de arte. Para muchos de estos movimientos, la fotografía representó un medio clave de consolidación, expresión y determinación estética, tal como fue para acciones u obras destinadas a no perdurar en el tiempo en las que el uso de la fotografía y el video significaba, más allá de un registro, la forma en como las obras serían posteriormente conocidas y difundidas. De ahí que, muchos artistas realizaran sistemáticamente el registro fotográfico desde donde querían que su proyecto fuese contemplado para poder ser entendido. José Gómez Isla señala que lo que animaba a ciertos autores a documentar sus intervenciones no era la necesidad de tener un registro perdurable de sus obras sino la de realizar a través de la imagen fotográfica un acto de reducción espacio-temporal del proceso de la obra que se condensara en un punto-síntesis, es decir, en la experiencia del «señalamiento» del lugar a través de la instantánea.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Martha Rosler, “Espectadores, compradores, marchantes y creadores: reflexiones sobre el público”, en Brian Wallis, *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, p. 328.

<sup>66</sup> Abigail Solomon-Gadeau, “La fotografía tras la fotografía artística” en Brian Wallis, *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, p. 76.

<sup>67</sup> José Gomez Isla, *Fotografía de creación*, San Sebastian, Nerea, 2005, p. 25.



Christo and Jeanne-Claude, *Costa envuelta*, Sydney, Australia, 1969.

Por otra parte, la fotografía como principal expresión del sistema político, cultural e ideológico dominante que se generaba a través de los medios masivos de comunicación, también fue ideal como recurso crítico y de denuncia a los estereotipos, los iconos mediáticos y los vicios adquiridos por el arte y por la misma cultura de masas. Podemos encontrar importantes ejemplos de ello en las obras de Barbara Kruger, como *Sin título (No somos lo que parecemos)*; la serie *Instantáneas filmicas sin título*, de Cindy Sherman; o las series de Nancy Burson.

La fotografía se expandió no sólo hacia otras disciplinas sino hacia una gran diversidad de temas sociales y culturales. Es notorio que desde los años ochenta hubo un gran interés por crear fotografías a partir de la reinterpretación y la reafirmación de la identidad, así como las problemáticas de la corporalidad en un mundo globalizado y cibernético que trastoca todos los niveles de la vida social.

En su ensayo *La fotografía tras la fotografía artística*, Abigail Solomon-Gadeau señala que la fotografía es una instancia crucial en la posmodernidad puesto que las cuestiones críticas y teóricas en torno a la autoría, la subjetividad y la unicidad que preocupan al arte posmoderno se encuentran expresadas en la naturaleza del proceso fotográfico. La fotografía se convirtió en un recurso que resalta los principales dispositivos que emplean los artistas posmodernos como la



Nancy Burson, *Primera y segunda composición de belleza*, 1982.

Primera composición: Bette Davis, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Sophia Loren y Marilyn Monroe.

Segunda composición: Jane Fonda, Jacqueline Bisset, Diane Keaton, Brooke Shields y Meryl Streep).

serialidad y la repetición, la apropiación, la intertextualidad, la simulación o el pastiche.<sup>48</sup> Así pues, el arte posmoderno utilizó la disonancia entre la forma y el contenido para saciar todas las posibilidades del montaje y la yuxtaposición de elementos como estrategias que daban la posibilidad de representar una heterogeneidad de fragmentos.

Es posible que los principales remanentes de estas categorías y dispositivos del arte posmoderno, sean los que actualmente determinan la cultura visual y los flujos de significación intermediales actuales. Es de resaltar que existe una tendencia en la fotografía digital impulsada por la publicidad, que ha encontrado un punto de encuentro con la ideología y las técnicas surrealistas del collage y el fotomontaje. En el siguiente apartado trataremos de asociar algunos aspectos relevantes que se dieron a partir del surrealismo y que se han retomado en la fotografía publicitaria y de consumo popular.

Finalmente, vale la pena mencionar que frente al desplazamiento del capitalismo sobre las prácticas culturales, el ejercicio del arte se encuentra inmerso en estados ambivalentes entre su papel diferencial para ejercer una

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 80.

resistencia y los límites del espectáculo y el entretenimiento, sin embargo, ha sido una constante en el arte actual un interés por una mirada al pasado, superando su pretensión nostálgica o melancólica de la historia, para hacer una crítica y reflexión social que encuentra eco en una relación dialéctica con la memoria, el presente y el futuro. En ello, la fotografía como mecanismo discursivo dentro del arte tiene una importante presencia y participación.

### 2.3.1. Fotografía y surrealismo

La incorporación de la fotografía en el movimiento surrealista es un punto de partida clave que dejó importantes repercusiones en la construcción visual contemporánea, para abordar este proceso vale la pena mencionar algunas premisas de este movimiento. En el *Primer manifiesto del surrealismo*, su precursor André Bretón, lo definió como: *automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral*<sup>69</sup>. El surrealismo intentó transformar la manera de pensar de la gente, cambiar la estructura rígida que separa el mundo interior del exterior y cambiar la manera en que se percibía la realidad. *El surrealismo quería liberar el subconsciente, reconciliarlo con la conciencia y liberar a la humanidad de los grilletes de la lógica y la razón, los cuales sólo la habían llevado a la guerra y la dominación.*<sup>70</sup>

Siguiendo el análisis de Rosalind Krauss sobre los *Fundamentos fotográficos del surrealismo* resalta que entre las técnicas fotográficas utilizadas por los surrealistas, el fotomontaje fue el menos recurrente, incluso hay que destacar que muchos surrealistas utilizaron fotografías tradicionales de objetos cotidianos en las que se buscaba la exteriorización de las figuras ocultas que proyectamos inconscientemente. No obstante, existen elementos importantes en la forma en

---

<sup>69</sup> André Bretón, "Primer manifiesto del surrealismo" en Ángel González García, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Istmo, 2009, p. 399.

<sup>70</sup> Amy Dempsey, *Estilos, escuelas y movimientos*, Singapur, Blume, 2008, p. 153.

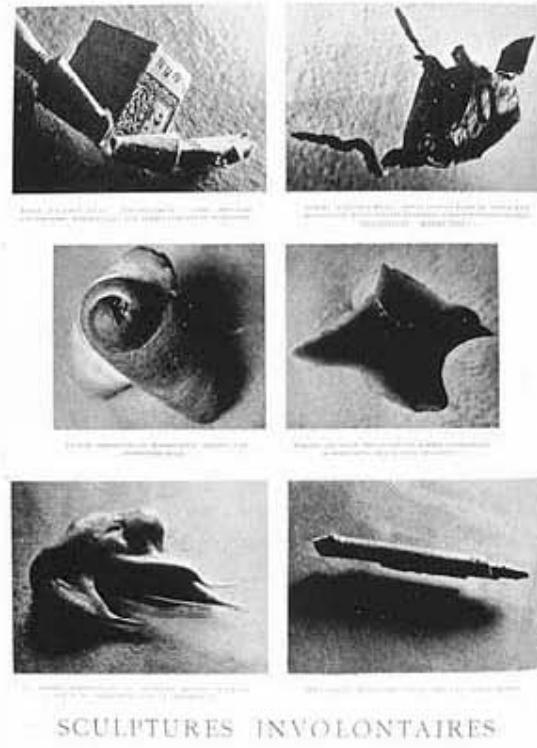


como fue empleado el fotomontaje en el dadaísmo y la concepción fotográfica surrealista que se conjugaron posteriormente en nuevas construcciones sintácticas.

De acuerdo con Rosalind Krauss, cuando nos referimos al fotomontaje desde su carácter sintáctico estamos haciendo referencia a una progresión de dos unidades signíicas separadas por un espacio vacío, a partir del cual proclaman su unidad elemental, y a su vez compuestas cada una por dos partes irremediamente disociadas, el significado y el significante. Es así como el espacio divisorio es la precondition del significado, aquello liminal que permite la constitución de una unidad.<sup>71</sup>

En el montaje dadá la percepción de los espacios divisorios es muy intensa. La página en blanco se reafirma como el medio que combina y al mismo tiempo separa las siluetas de las formas fotografiadas. [...] La imagen fotográfica, “espaciada” de este modo, es privada de una de las más poderosas ilusiones de la fotografía: la sensación de presencia.<sup>72</sup>

Los dadaístas hacían una notoria y reiterada fragmentación del espacio y de los elementos visuales, secuestraban su significado y lo potencializaban, al mismo tiempo que transgredían todos los cánones artísticos con la pretensión de hacerlos irrisorios. En los fotomontajes de Hanna Höch, Raoul Hausmann, John Heartfield, Johannes Baader y George Grosz vemos la espontaneidad dadista, la

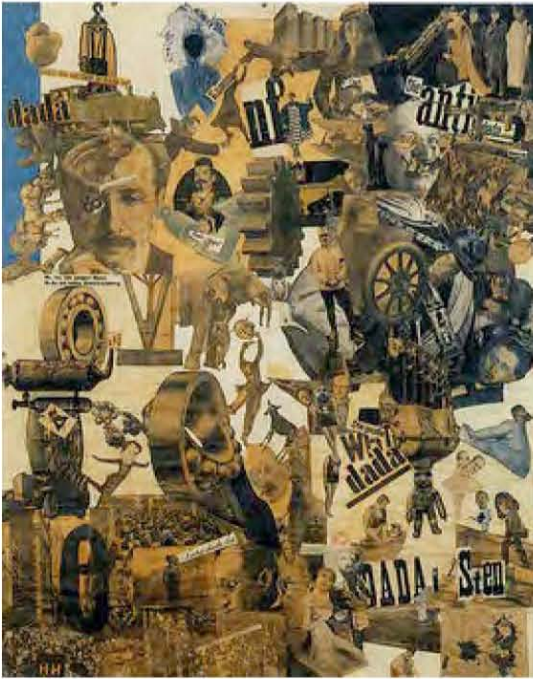


Brassai, *Fotografías para Sculptures Involontaires*, 1933.

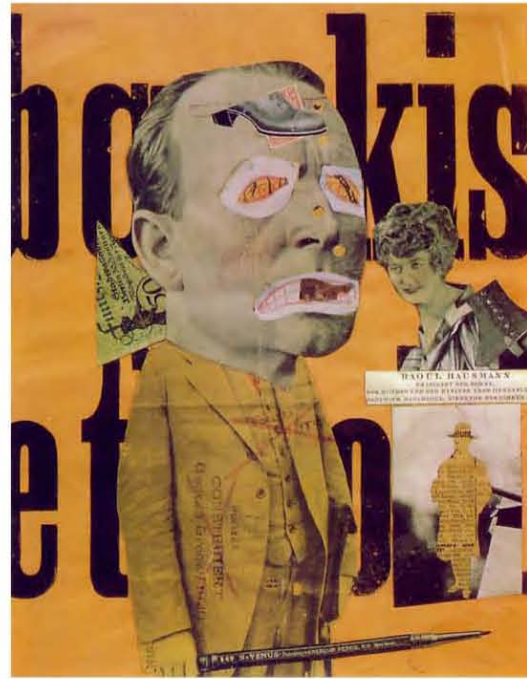
<sup>71</sup> Rosalind Krauss, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 2006, p. 120.

<sup>72</sup> *Ídem*, p. 121.

## II. DEL REGISTRO A LA FOTOGRAFÍA MANIPULADA



Hannah Höch, *Corte con el cuchillo del pastel*, collage, 1919.



Raoul Hausmann, *El crítico de arte*, 1919-20.

simplicidad activa del libre pensamiento, y sobre todo, la consciencia del mundo determinado por la interpretación y significación.

A diferencia de ello, el interés surrealista en la fotografía surgió a partir de su cualidad unitaria, sin la intrusión de la página en blanco, con lo cual *podían hacer que se leyera fotográficamente, es decir, en contacto directo con la realidad. Sin embargo, todos los fotógrafos surrealistas, sin excepción, infiltraron el espacio divisorio al cuerpo de la impresión, de esta página singular.*<sup>73</sup> Si bien los surrealistas recurrieron a varias técnicas de intervención de la imagen fotográfica, Rosalind Krauss señala que en la duplicación es en donde se encuentra una mayor percepción de lo real como signo, pues *ella produce el ritmo formal del espacio divisorio –el compás binario que destierra la condición unitaria del momento, que crea una experiencia de fisión en el interior del momento.*<sup>74</sup> En este sentido, el espacio divisorio se produce dentro de la propia unidad, que se

<sup>73</sup> *Ídem*, p. 123.

<sup>74</sup> *Ídem*, p. 124.

convierte directamente en una sintaxis deliberada para significar algo como en las fotografías de Hans Bellmer.

El procedimiento fotográfico se utiliza por tanto para producir una paradoja: la paradoja de la realidad convertida en signo, de la presencia transformada en ausencia, en representación, en espacio vacío, en escritura.<sup>75</sup>

Así pues, el movimiento surrealista convertía lo real en el propio significante, es decir, que hacía de lo real una categoría de significación construida, un conjunto de significantes más que de referentes. *La surrealidad es, podríamos decir, la naturaleza convulsivamente transformada en una forma escrita.*<sup>76</sup> En este sentido, Rosalind Krauss señala que cuando los surrealista experimentaron la realidad como representación o signo, *la realidad fue al mismo tiempo ampliada y reemplazada o suplantada por ese suplemento rector que es la escritura: la escritura paradójica del fotógrafo.*<sup>77</sup>

La importancia del funcionamiento de lo real como significante también se verá expuesto desde la presencia de la alegoría en las estrategias surrealistas.<sup>78</sup> Así, se puede señalar que en los posteriores fotomontajes existe una tendencia por retomar el recurso surrealista de presentar la realidad como una construcción subjetiva que queda en evidencia, ya no con el espacio divisorio de sus elementos sino con una rotura interna de la imagen expresados técnicamente mediante el proceso de su construcción e impresión, y visualmente mediante la falta de concordancia con la forma comúnmente aceptada de representación de la



Hans Bellmer, Lámina 9 de *Los juegos de la muñeca*, 1949.

<sup>75</sup> *Ídem*, p. 126.

<sup>76</sup> *Ídem*, p. 129.

<sup>77</sup> *Ídem*, p. 132.

<sup>78</sup> Craig Owens señala que *la alegoría surrealista se funda en la reunión de dos realidades más o menos distantes que forman un conjunto basado en afinidades electivas.*

## II. DEL REGISTRO A LA FOTOGRAFÍA MANIPULADA



Jerry N. Uelsmann, *Sin título*, 1997.

realidad, ejemplo de ello son los trabajos de Jacques Brunius, Richard Hamilton, Penny Slinger o Jerry N. Uelsmann.

Gran parte de la cultura visual contemporánea ha recuperado como principal estrategia el fotomontaje, ya no desde la propuesta dadaísta de evidenciar la construcción dividida, sino desde la perspectiva surrealista en donde se busca una ampliación y multiplicación de la realidad, mediante una unicidad de la imagen, pues el acto imaginativo de distorsionar y construir realidades es algo que en la vida contemporánea nos atrae y fascina.

Esto se ha dado en gran medida con la ayuda de la tecnología digital que posibilita el desvanecimiento de las costuras en una imagen construida, dejando que el espacio divisorio se exprese más que en una relación espaciada de sus elementos, en una realidad fracturada dentro de una imagen unificada.

Cabe añadir que un gran número de fotomontajes actuales también parten de una problematización de lo real que desencadena una liberación imaginativa para jugar con la ambivalencia de la realidad en tanto que creación incorporada cada vez más a la ficcionalidad y la fantasía. En este sentido, podría pensarse que como la duplicación en las imágenes surrealistas, la incorporación o modificación de elementos en la fotografía digital operan como un señalamiento de la intervención o construcción semántica, así como también señalan el carácter intencional de deconstruir la realidad, en un proceso de «surrealización» del mundo.

## 2.4. Fotografía digital

Hasta ahora, hemos abordado algunas características mediales, sociales, artísticas y culturales en torno a la imagen fotográfica y la cultura digital, en este apartado trataremos de abordar algunas de las principales cualidades técnicas de la fotografía digital. Como punto de partida es importante tomar en cuenta que el origen de la fotografía digital se encuentra más relacionado con el desarrollo de la informática, la televisión y el video que con el de la fotografía analógica. Una breve genealogía nos permitirá ubicar esta relación y situar las complejidades del proceso de creación de la imagen fotográfica digital.

Con los avances en las telecomunicaciones durante el siglo XIX se realizaron numerosas investigaciones para idear la manera de transmitir imágenes a distancia. El primer gran avance al respecto fue en 1875, cuando el americano George R. Carey creó un sistema compuesto por una placa provista de un gran número de células de selenio, cada una de las cuales representaba un elemento unitario de la imagen. Se trataba del precedente del sensor CCD (dispositivos de carga acoplada) que hasta 1970 fue presentado formalmente con todas sus características por W.S. Boyle y G.E. Smith.

Así mismo, el descubrimiento que el francés Constantin Senlecq obtuvo en 1878 con el telectoscopio, que realizaba un análisis secuencial por «barrido», desplazando una célula de selenio sobre un documento, también motivó las investigaciones sobre la transmisión de fotografías, lo que condujo a la invención del belinógrafo en 1907 por Édouard Belin. El belinógrafo permitía transmitir imágenes de un continente a otro mediante la línea telefónica, el procedimiento consistía en colocar la fotografía en un cilindro móvil, que giraba y analizaba las líneas de imagen por medio de una célula fotoelectrónica, los niveles de gris se convertían en frecuencias sonoras (agudos para el blanco, negro para los graves). El sistema receptor de las frecuencias las convertía línea por línea en una imagen analógica que se iba imprimiendo en un papel fotográfico. Las agencias internacionales de noticias utilizaron ampliamente esta tecnología.

Posteriormente, la investigación se orientó a la exploración mecánica de las imágenes en movimiento, de tal forma que se pasó de la electricidad a la

electrónica. En 1884, el ingeniero alemán Paul Gottlieb Nipkow formuló un sistema de exploración de imágenes mediante un disco rotativo con perforaciones cuadradas en espiral, una por cada línea en que dividía la imagen. Numerosas investigaciones y avances en torno a la transmisión de sonido e imágenes en movimiento se dieron en esta época, de tal forma que se constituyeron importantes componentes electrónicos como las células fotoeléctricas, el tubo de rayos catódico (TCR), la válvula de Fleming, o el tubo triodo, que fueron la base para la constitución de la radio y la televisión. La televisión fue el primer sistema que no utilizó la fotosensibilidad de los haluros de plata para capturar imágenes. En tanto que las imágenes sólo pueden ser utilizadas si han sido grabadas en el momento de su creación, la grabación de las imágenes electrónicas mediante la cinta magnética lograda en 1980 aproximadamente junto con el desarrollo del sensor CCD para las cámaras de video, representó un avance fundamental para la posterior grabación y reproducción digital.

En apartados anteriores hemos abordado el desarrollo de la cibernética y el proceso de digitalización de mediados del siglo XX, pero cuando esta tecnología es incorporada a la constitución de imágenes fijas y en movimiento relacionadas a otros medios, se dio un cambio significativo en sus características elementales pues todas las variaciones de luminancia y color de la imagen se convirtieron en largas secuencias de códigos binarios que ya no tienen forma, sino que conformaban una sucesión de “valores” 0 y 1. La conformación de las fotografías digitales requiere de un procedimiento de codificación de todas sus características, incluyendo sus parámetros de exposición como la velocidad, el diafragma y la sensibilidad que tienen que ser procesados mediante logaritmos binarios complejos. Tales valores pueden crearse y guardarse de varias maneras: mediante las señales grabadas en un soporte magnético; por los picos y valles de un disco óptico; o también mediante una descarga eléctrica en las células de una tarjeta de memoria «flash».

El antecesor de la cámara digital fue la cámara electrónica Mavica (Magnetic Video Camera) creada por Sony en 1981 la cual utilizó por primera vez un sensor de imagen CCD que grababa imágenes de video sobre un soporte magnético. Se podían grabar 25 ó 50 imágenes por disco, a las cuales se podía acceder y borrar

de manera independiente. La resolución de las imágenes era aceptable para la televisión pero insuficiente para la calidad que hasta entonces se obtenía con la película fotográfica. Tuvieron que pasar más de diez años para que la fotografía digital se comenzara a ver como una alternativa viable en la creación de imágenes.

Las Mavica ofrecían imágenes en color implementando un patrón de lectura que Kodak desarrolló para los sensores, el filtro Bayer (1976), que determina, aún hoy, la forma en que se recoge la información de la imagen, así, cada píxel obtiene información de un único canal R (rojo), G (verde) o B (azul). Durante la primera mitad de los años 80, Canon, Fujifilm, Panasonic y algunas otras marcas se interesaron en la nueva tecnología fotográfica y presentaron prototipos con características similares a la Mavica pero fue hasta 1986 que este tipo de cámaras incursionó en el mercado.

En 1990 aparecieron cámaras similares pero con el importante avance de grabar las imágenes digitalmente en tarjetas de memoria tipo PCM-CIA (también llamada PC-Card). Paralelamente, el método establecido por el Joint Photographic Experts Group (JPEG) para almacenar imágenes con compresión a través de DCT (transformación discreta de coseno), necesario para transferir imágenes a través de Internet o de línea telefónica; y el desarrollo que el Moving Picture Experts Group (MPEG) estableció como norma para archivos de video, ayudaron a estandarizar los formatos de la imagen fotográfica digital. Actualmente se cuenta con una gran variedad de formatos de almacenamiento estandarizados que responden a las características que se requieren en cada imagen.

A finales de los años 90 los principales fabricantes fotográficos y tecnológicos impulsaron importantes avances, como la tarjeta de memoria compacta, el monitor LCD y mayor resolución en la imagen, de tal forma que la fotografía digital comenzó a evolucionar rápidamente hasta conocer su mayor auge en estas últimas décadas.

Con todo esto podríamos decir que la fotografía digital consiste en la captación, almacenamiento y posterior recuperación de imágenes mediante una cámara con un sistema de codificación electrónico. En la fotografía digital las imágenes son capturadas por un sensor electrónico que dispone de múltiples

unidades fotosensibles y posteriormente son archivadas en otro elemento electrónico que constituye la memoria. La unidad elemental de toda fotografía digital es el píxel, así pues, una fotografía digital es un archivo que memoriza informaciones de color y de luminosidad de los píxeles gracias a un código binario de combinaciones de uno y cero. La resolución de la imagen digital depende del número de píxeles que la forman, no obstante la resolución de la imagen final, ya sea, digital o impresa también depende de otros factores como: la resolución del monitor de visualización, el tamaño de la imagen a imprimir, el proceso de impresión que se realice o el tipo de compresión que se le haga a la imagen.

El desarrollo de la fotografía digital ha significado importantes cambios en la estructura íntima de la fotografía que ha sustituido el grano químico por los bits de información, inscribiéndola en una serie de procesos, dinámicas, posibilidades y relaciones distintas a las de la fotografía analógica. La primer consecuencia directa es el paso de un principio de la semejanza de la imagen física hacia su referente a una categoría de la correspondencia de la imagen digital hacia un algoritmo que es traducido visualmente y que puede o no mantener una relación directa con su referente dada su flexibilidad constitutiva.<sup>79</sup>

Simón Marchán Fiz comenta que en la fotografía digital, el medio y el material sensible (líneas, colores, formas, etc) se separan, pues ahora el material artístico está codificado en una secuencia de números que no es en si misma perceptible sino hasta ser interpretada por un sistema digital, lo que a su vez permite transformarla. Asimismo, la imagen digital es independiente de la pantalla, necesita de este soporte pero no se limita a un solo dispositivo y tampoco está determinada por él. Para este autor, en la imagen digital *se desvanece la ontología de una imagen adherida al concepto estático del ser, pues no es una entidad física sino un estado dinámico que puede ser alterado en cualquier momento en virtud de la serie binaria numérica que rige el proceso de su organización y aparición. ¡Del objeto al proceso!*<sup>80</sup> Quizá podríamos encontrar una similitud con lo que para

---

<sup>79</sup> Simón Marchán Fiz, *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 44.

<sup>80</sup> *Ídem*, p. 46.



## II. DEL REGISTRO A LA FOTOGRAFÍA MANIPULADA

Blanchot esta detrás de toda imagen, el reencuentro con la esencia del todo que es siempre recomienzo y devenir.

En *La era postmedia*, José Luis Brea subraya que un aspecto importante en la redefinición global de los modos de organización y articulación de la experiencia estética en torno a la «industria» e institución del arte, es el cambio de una representación fija a una representación narrativa de la fotografía. *Es el desarrollo de un campo postfotográfico en la multiplicación exponencial de los potenciales del 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.*<sup>81</sup>



Jeff Wall, *La tumba inundada*, 1998-2000.

<sup>81</sup> Brea José Luis, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca, CASA, 2002, p. 19.

El tiempo expandido interno pertenece a lo que ha sido descrito como el inconsciente óptico de la fotografía –el dispositivo que permite al tiempo de la obturación desarrollarse y recorrerse como tiempo expandido, no instantáneo. De Muybridge a Jeff Wall, este expandido «tiempo interno» de la fotografía capacita a la imagen técnica para albergar narración, ficción, en su propia superficie significativa: para ostentar dinamicidad cinematográfica en su misma presentación estética.<sup>82</sup>

La postfotografía ya no se origina bajo el principio de copia o mimesis sino de creación de analogías que sólo existen en imágenes, donde no se muestra como somos sino como deseamos ser.<sup>83</sup> El carácter estático, mortuorio, de la imagen fotográfica analógica se trastoca con el dinamismo y la vitalidad del proceso que el fotógrafo le transfiere a través de su manipulación quirúrgica digital. En este sentido, la narratividad de la postfotografía incluye necesariamente la subjetividad del fotógrafo creador, de tal forma, que bajo los nuevos parámetros de producción y representación, la fotografía sigue ampliando y enriqueciendo nuestra percepción del mundo, así como la forma de representarlo.

### 2.5. La fotografía artística manipulada digitalmente

Fontcuberta señala que si bien etimológicamente el término «manipular» significa operar con las manos, existe una acepción que la relaciona con *intervenir con medios hábiles y, a veces, arteros, en la política, en el mercado, en la información, etc., con distorsión de la verdad o la justicia, y al servicio de intereses particulares*<sup>84</sup>. Esta acepción se generalizó desde mediados del siglo XX, sobre todo a causa del ambiente político. Así, la acción de manipular se ha visto como una práctica reprobatoria o peyorativa.

Es indispensable partir de que la manipulación se encuentra de manera inherente al proceso fotográfico, ya sea desde la simple determinación del punto

---

<sup>82</sup> *Ídem*, p. 144.

<sup>83</sup> Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz, 2010, p. 31.

<sup>84</sup> Joan Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, G. Gili, 1997, p. 122.

de vista y el encuadre a retratar, hasta la intervención directa en la imagen. Para Fontcuberta, *el atributo fundamental de la fotografía es la ilusión*.<sup>85</sup> Podríamos situar a la fotografía dentro del ámbito de la ficción si partimos de que en latín el verbo *finjo* [ *fingere*] significa «modelar», «formar», «representar», y de ahí «preparar», «imaginar», «disfrazar», «suponer», etc. Las cosas pueden ser arregladas, modeladas, disfrazadas, y con ello se convierten en *ficta*.<sup>86</sup> La *fictio* es para Hans Vaihinger «*producto de la facultad imaginativa*». Para este autor *las ficciones (o expresiones en las cuales puede emplearse la locución «como si») aparecen no sólo en las obras de la fantasía y de la imaginación, sino también en el pensamiento de «realidades» de las cuales no puede propiamente decirse que «son», pero tampoco puede decirse que «no son». Estas «realidades» –o «ficciones»– se expresan anteponiendo al nombre que las designa la partícula quasi. [...] En rigor, se llama «ficciones» a los cuasi-conceptos que denotan cuasi-cosas. [...] Vaihinger pone en relieve que para que un concepto sea una ficción en el sentido del «ficcionalismo» es menester que sea usado con conciencia de su «falsedad» o de su (por lo menos relativa) inadecuación, y a la vez con conciencia de su fecundidad, de su utilidad. [...] Ninguna construcción conceptual es válida si no corresponde de algún modo a un «sistema natural». Por lo tanto, las ficciones no son meras ensoñaciones. Una característica muy destacada de las ficciones es que, a diferencia de las hipótesis, no necesitan ser confirmadas o refutadas por los hechos. Ello se debe a que las ficciones «describen» los «hechos» bajo la forma del «como si», del quasi o sicut.*<sup>87</sup>

Como se mencionó en los apartados anteriores, a lo largo de la historia de la fotografía diversas corrientes han definido su postura abierta y libre hacia la manipulación consciente de la imagen fotográfica, no obstante prácticamente desde finales del siglo XX se ha hecho palpable y definitoria la condición ficcional de la fotografía. Así pues, nos hemos hecho más tolerantes a la asimilación de una incesante metamorfosis de las formas que representan nuestra realidad.

<sup>85</sup> *Ídem*, p. 167.

<sup>86</sup> José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Ariel, 2001, p. 1254.

<sup>87</sup> *Ídem*, p. 1256.

## II. DEL REGISTRO A LA FOTOGRAFÍA MANIPULADA

Con la naturaleza abierta de los códigos digitales y la posibilidad de ser transferidos de un medio a otro, se ha hecho más explícita la disposición de la fotografía digital de ser modificada. Cabe destacar que, los procedimientos clásicos para variar el contenido original de la imagen fotográfica como el retoque, el reencuadramiento y el fotomontaje, así como los principales efectos recopilados a través de la experimentación fotográfica, han sido adoptados por la tecnología digital, haciéndolos más accesibles. Por otra parte, también se han rescatado técnicas olvidadas como el sistema de zonas propuesto por Ansel Adams y que ahora es la base del High Dynamic Range.

La manipulación digital permite trabajar o alterar de múltiples maneras la imagen, ya sea desde el enfoque/desenfoque general o por zonas, sustracción de una parte de la imagen, el realce o modificación del color, la deformación de la imagen o la fusión de alguna de sus partes. También puede ser combinada con otras imágenes, inclusive con imágenes creadas en el ordenador, en una hibridación de técnicas y motivos.



Mariko Mori, *Última salida*, 1996.

## II. DEL REGISTRO A LA FOTOGRAFÍA MANIPULADA

Con la potencialidad específica del medio técnico y su capacidad de desenvolver la técnica alegórica de recomposición y collage disimulando las «costuras», los intersticios de la disonancia vanguardista, da como resultado la reconstrucción efectiva de un espacio de pictorialidad –impensable incluso en el propio campo pictórico– entendida como organicidad y compleción estructural del espacio de la representación.<sup>88</sup>

La fotografía se ha vuelto un proceso abierto de creación que tiene la capacidad de construir ficticios, es decir, simulacros que suplantando otros objetos o escenas más sofisticadas. Es así, *una producción de sentido que se altera sin cesar, una metamorfosis del mundo que reelabora de continuo la información almacenada y obtenida por diferentes medios.*<sup>89</sup> Entre la incertidumbre y la invención, las imágenes electrónicas menciona Fontcuberta *propician para el*



Thomas Wrede, *Dari King* de la serie *Paisajes reales*, 2007.

---

<sup>88</sup> José Luis Brea, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomedios*, Salamanca, CASA, 2002, p. 20.

<sup>89</sup> Simón Marchán Fiz, *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 44.

## II. DEL REGISTRO A LA FOTOGRAFÍA MANIPULADA

*artista responsable el rol de demiurgo y le alienta a sembrar dudas, destruir certezas, aniquilar convicciones para, a partir del caos, edificar una sensibilidad y un pensamiento nuevos.*<sup>90</sup>

En la medida en que la imagen digital se vuelve una posibilidad abierta a su modificación y su carácter objetual desaparece, logra adentrarse como una visión imaginal que posibilita cualquier coexistencia, de tal forma que en un momento dado la desdiferenciación de lo real y lo ficcional puede no sólo acrecentar un deseo por lo real, sino también impulsar una reflexión acerca del ser y de la esencia de las cosas en el mundo contemporáneo.

---

<sup>90</sup> Joan Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, G. Gili, 1997, p. 161.

### III. PROPUESTA PLÁSTICA MEDIANTE LA FOTOGRAFÍA MANIPULADA DIGITALMENTE

En los capítulos anteriores, se expusieron algunas características de la imagen fotográfica digital y su ineludible vinculación a un contexto histórico, social, cultural y artístico que se ha definido desde la segunda mitad del siglo XX. Tomando esto como referencia, quisiera reflexionar plásticamente sobre la construcción de realidades ficcionadas a través de la manipulación de la imagen fotográfica digital y sobre el tema de la disposición del hombre actual hacia el principio de devenir de los flujos vitales y tecnológicos.

En principio, vale la pena señalar que la conformación de la imagen digital corresponde, como se ha señalado en el primer capítulo, a una cultura de los flujos electrónicos globalizados en la que se hace una atomización del ser humano y se plantea su acción mediante interconexiones electrónicas globales desde un espacio individual e íntimo. Con ello, se han logrado mayores posibilidades de visualidad, diversidad y expansión de la mirada intercultural, no obstante, también ha implicado una completa mediatización de nuestro estar y actuar en el mundo.

Una consecuencia de esta mediatización ha sido la reconfiguración de nuestra percepción del espacio-tiempo que habitamos, puesto que las máquinas están definiendo lo temporal y asincrónico en las sociedades industrializadas, como menciona Christine Buci-Glucksmann en su libro *Estética de lo efímero, el desarrollo mundial de todas las culturas de los flujos, los de la información, los*

*medios, las nuevas tecnologías y lo virtual, ha dado lugar a un tiempo cada vez más estallado, no lineal y no unificado, incluso no direccional. [...] El estallamiento es de tipo maquínico, o proviene de efectos maquínicos que deconstruyen lo social, las identidades y los territorios de lo imaginario y de la creación, en un doble movimiento de desterritorialización-reterritorialización propia de una globalización que lleva consigo todos los integristas y los conservatismos.*<sup>91</sup>

Es necesario distinguir que el tiempo fluido y globalizado que hemos adoptado está determinado por un proceso fragmentado de mecanismos técnicos que generan un presente cada vez más acelerado que apenas nos permite su asimilación. La compresión del tiempo en el «eterno presente» generado por los flujos tecnológicos, ha producido una cultura flexible con *una conciencia efímera y frágil de su relación con el mundo, [...] que celebra por doquier el presente y las apariencias para hacer desaparecer las realidades.*<sup>92</sup>

Si bien nos hemos supeditado al tiempo ultrarrápido de las máquinas y de los flujos electrónicos, proyectado en la economía, la política, la moda, la publicidad, el entretenimiento, el juego y el trabajo, también hemos asimilado los principios del devenir, el vacío y lo impermanente en nuestra vida. Hemos sustraído y potencializado la cualidad fundamental de la naturaleza que es el devenir, a través de procesos tecnológicos que exponen a plena vista la desmaterialización de lo tangible hacia su constitución energética, fluida y unificada en un principio de ingravidez.

Nos encontramos en un momento en el que la existencia estable y estática pierde fundamento al enfrentarse a una experiencia de lo efímero, de lo móvil y cambiante que ha adoptado la vida contemporánea. De alguna manera, nuestra forma acelerada de visualizar, conformar y vivir la realidad ha dejado importantes repercusiones en la constitución psicológica del sujeto que lo deja en una constante vulnerabilidad y permeabilidad. Es quizá en la búsqueda por resignificar la vida que se diluye en el tiempo maquínico, que nos acercamos a formas distintas de concebir el mundo.

---

<sup>91</sup> Christine Buci-Glucksmann, *Estética de lo efímero*, Madrid, Arena, 2006, p. 47.

<sup>92</sup> *Ídem*, p. 48.



La serie *Ficciones de lo impermanente* surge a partir de la curiosidad por conocer un proceso de la cultura contemporánea que se expresa en el constante flujo y fragmentación del mundo, y que paradójicamente nos acerca a una reedificación del ser humano como una expresión del impulso vital unida a todos los seres y elementos de la naturaleza, es decir, a una búsqueda de la unidad universal.

Así pues, para la construcción de la serie fotográfica se ha recurrido a la tecnología digital como una forma de experimentar un posible desplazamiento de nuestra forma de concebir el devenir del mundo y de nosotros mismos. Si bien, la idea de sabernos dentro del devenir natural, cultural y tecnológico ha sido aprovechado por la lógica capitalista que se adapta cada vez más a lo impermanente y desmaterializado, este fluir globalizado también nos permite ir más allá de la «urgencia simulacro» del mercado para abordar lo efímero como afirmación, que integra, acepta y transforma la «fluidez» de los flujos electrónicos,<sup>93</sup> desviando sus efectos de una ideología tecnicista para provocar una escisión más profunda de nuestros parámetros de realidad y de nuestros dualismos, proponiendo nuevos espacios para la imaginación y los discursos alternativos.

En esta serie fotográfica se ha querido destacar, por una parte, los procesos constitutivos de la fotografía digital y de los recursos informáticos como principios fundamentales de un segundo alejamiento de desmaterialización del objeto que denuncia el carácter inaprensible de la presencia, y por tanto, convierte al objeto en puro devenir sin una imagen fija de sí mismo; y por otra, la asimilación del devenir de la naturaleza como principio para la constitución fluida e impermanente del devenir tecnológico.

En tal sentido, me pareció importante partir de la fotografía digital para plantear un proceso de construcción visual que implica una serie de mecanismos automatizados que dependen tanto de la estructuración lógica de la «caja negra» del aparato, como de su manipulación por parte del operador. Con lo cual, se afirma una multiplicidad fragmentada de la imagen que metamorfosea sin cesar

---

<sup>93</sup> *Ídem*, p. 63.

las formas. La imagen digital es repetidamente modificada mediante el uso de un programa o *software* que brinda soluciones dadas para el tratamiento visual de la imagen. De tal forma, nos supeditamos a las determinaciones impuestas por el aparato para ser partícipes de la reconfiguración de la apariencia de los objetos y las formas.

Así pues, para la conformación de esta serie fotográfica se recurrió al fotomontaje digital y a la sobreposición de imágenes con la intención de hacer un desplazamiento de las características de la forma, el color, la textura y la iluminación que presenten una realidad ficcionada que haga evidente su construcción, a través de escenarios y motivos simples. Así pues, se intentó señalar aquello que está implícito en la propia constitución de la fotografía digital, el carácter impermanente de la forma.

Por otra parte, la serie *Ficciones de lo impermanente* intenta proyectar estados ambivalentes de relación con el mundo, donde se expresa el vacío y la imposibilidad de lo estático a través del fluir de lo que nos rodea y de nosotros mismos. Para ello, he recurrido teóricamente a algunas fuentes filosóficas taoístas y budistas que me han permitido complementar una visión particular de estar en el mundo. Así, se intenta exponer visualmente una concepción de los flujos vitales y tecnológicos que se asemeja a una visión oriental del devenir de la naturaleza, donde *lo que es estático es dinámico y viceversa. [...] Devenir significa moverse constantemente de ser así a no ser así. El cambio constante que vemos en este mundo es devenir y, al mismo tiempo, es nirvana.*<sup>94</sup> De tal manera, queda explícita la imposibilidad de capturar el mundo fluido.

Me gustaría señalar que la forma de concebir el vacío y la quietud interior en la cultura oriental y occidental tiene importantes diferencias, mientras en oriente prevalece una concepción del dinamismo interior, en la tradición occidental el movimiento suele concebirse como aquello que requiere un motor externo que lo produzca, puesto que de otro modo el reposo es el estado natural. De igual forma, podemos ubicar que en la tradición oriental no existe una distinción radical entre materia y vacío puesto que las cosas se describen según una escala de fluidez y

---

<sup>94</sup> Daisetz Teitaro Suzuki, *El ámbito del zen*, Barcelona, Kairós, 2005, p. 61.

de penetrabilidad. Así, el movimiento y el reposo son estados indisociables al devenir universal.

Es por todo ello, que la serie *Ficciones de lo impermanente* está conformada por tres apartados que se diferencian por sus cualidades de color y por la utilización reiterativa de un motivo específico que hace referencia a los aspectos de reposo, vacío y movimiento, así como a los diferentes estados de la materia como lo sólido, lo líquido y lo gaseoso. Los tres motivos utilizados son: una piedra, un hielo y el humo.

Finalmente, también se recurrió a diferentes espacios urbanos que hicieran referencia a la movilidad y transportación urbana como el metro, la parada de autobús, la calle y el puente, adoptándolos como evidencia *per se* del dinamismo del ser humano que lo habita y transita, de tal forma que se sugiriera la propia movilidad corporal y el vacío en torno a ello, como parte del principio de impermanencia. Así pues, se ha querido señalar que la esfera tecnológica y conceptual que hemos construido alrededor del devenir puede desencadenar tanto una pérdida de sentido frente a lo fluido y cambiante, como una resignificación de lo que nos mantiene unidos al todo, a la vida y a la naturaleza.

## «PIEDRA» lo pesado y lo ligero

En el cielo reina un constante movimiento y cambio; sobre la tierra pueden observarse estados fijos, aparentemente duraderos. Pero mirado con mayor detenimiento, esto es sólo un engaño [...] No existe nada sencillamente quieto; la quietud es, al contrario, tan sólo un estado de transición del movimiento, es por así decirlo movimiento latente.

I Ching

Ingrid L. González  
*Piedra II*  
Fotomontaje digital  
C-print  
9,5 x 13,8 “  
2009



Ingrid L. González  
*Espacio gravitacional*  
Fotomontaje digital  
C-print  
8,74" x 13"  
2009





Ingrid L. González  
*Piedra III*  
Fotomontaje digital  
C-print  
9,5 x 13,8 “  
2009





## «HIELO» dilución

Lo firme se transforma, en cierto modo se funde, y se convierte en lo blando; lo blando se modifica, se entrelaza y consolida en cierto modo, y se convierte en lo firme. [...] Pero lo mismo ocurre con todos los ciclos; también la vida forma parte de ellos. Lo que es día y noche, verano e invierno, es vida y muerte dentro del ciclo de la vida.

I Ching

Ingrid L. González  
*Imagen 01*  
Fotomontaje digital  
C-print  
9,5 x 13,7 ”  
2010



Ingrid L. González  
*Imagen 03*  
Fotomontaje digital  
C-print  
9,5 x 13,8 “  
2010





Ingrid L. González  
*Imagen 09*  
Fotomontaje digital  
C-print  
6,7 x 13,6 “  
2010





## «HUMO» devenir

Las fuerzas primarias no llegan a detenerse; antes bien el movimiento cíclico del devenir continúa en forma perpetua. Ello es causado por el hecho de que entre ambas fuerzas primarias vuelve siempre a surgir un estado de tensión, un declive que mantiene las fuerzas en movimiento y las impulsa a su unión, lo cual hace que se reengendren cada vez de nuevo.

I Ching

Ingrid L. González  
*Imagen 011*  
Fotomontaje digital  
C-print  
8,74 x 13 ”  
2010

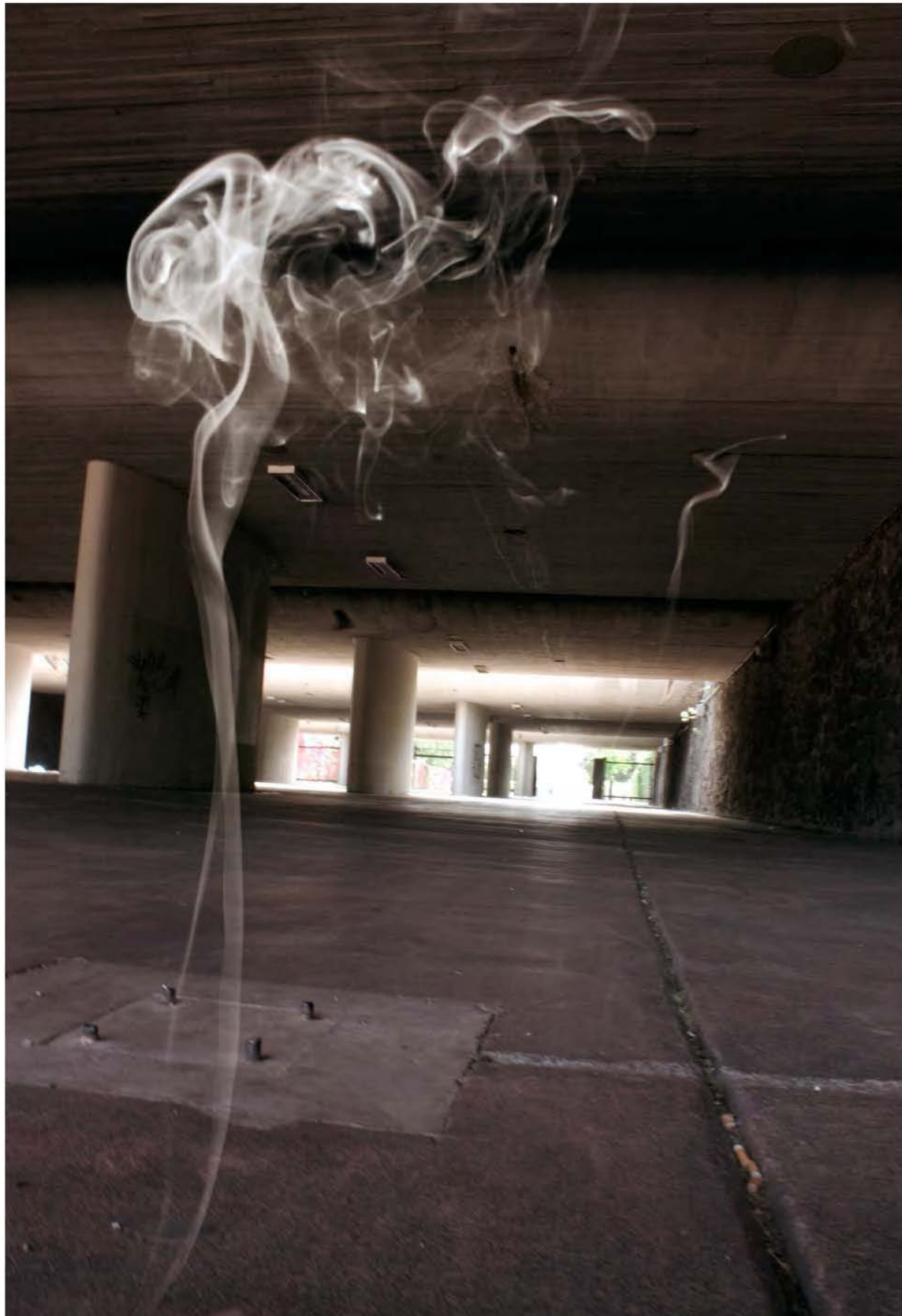


Ingrid L. González  
*Imagen 012*  
Fotomontaje digital  
C-print  
8,74 x 13 “  
2010





Ingrid L. González  
*Imagen 015*  
Fotomontaje digital  
8,6 x 13,6 “  
C-print  
2010





## CONCLUSIONES

El desarrollo de la presente investigación me permitió indagar sobre algunos de los posibles mecanismos de significación, creación y difusión de la fotografía digital, para ello fue imprescindible confrontar los cambios sociales y tecnológicos suscitados con el paso de la fotografía analógica a la digital. Como punto de partida se planteó un enfoque filosófico que permitiera abrir los márgenes sobre los que comúnmente concebimos la imagen, para tratar de asimilar de manera distinta las transformaciones de la imagen en la cultura digital. En consecuencia, también se hizo explícito que nuestra relación con la imagen digital implica una forma particular de entender el mundo dentro de un sistema de complejas relaciones sociales y culturales, por lo cual se abordaron algunas de sus características e implicaciones.

A partir de ello, se abordó la problemática planteada al inicio de esta investigación sobre la modificación de la imagen fotográfica y la construcción de realidades imaginarias a través del uso de la tecnología digital. Vale la pena hacer hincapié que el desplazamiento del valor social de autenticidad de la fotografía digital a causa de la facilidad para crear o modificar escenas sin que su manipulación sea percibida, es uno de los principales cambios en la concepción de la imagen fotográfica actual. En este sentido, un aspecto importante que se quiso subrayar a lo largo del texto, fue la asimilación de lo ilusorio y lo ficcional en la cultura visual contemporánea en la que vivimos una realidad idealizada que se nos insita a desear permanentemente. La fascinación con que aceptamos las

## CONCLUSIONES

representaciones ficcionales también está dada por una experiencia estética en la que, en la mayoría de los casos, se presenta un mundo encantado, lleno de magia, sensibilidad y espíritu, que el mundo ordinario parece adolecer. Es en el contraste con lo «real» de donde deviene la principal fuente de deseo de lo ficcional, pero tarde o temprano este último tendrá contacto con lo «real» de donde recibe su mayor potencial creativo.

A lo largo de la investigación se cuestionaron y enriquecieron las ideas rectoras que sobre las facilidades de la tecnología digital para la manipulación fotográfica a través de un tiempo ampliado que se da por la codificación y transformación de la imagen, y que implica tanto la asimilación de la imagen como del individuo a un espacio-tiempo tecnológico propio en el que se incorporan a los flujos electrónicos. En este sentido, se puntualizó que las imágenes digitales no sólo nos encaminan a insertarnos en entornos virtuales donde se requiere una continua interacción del individuo, sino que en este proceso, también hemos asumido las necesidades del medio como propias, supeditándonos a la actualización y animación de un complejo sistema de imágenes e información. A cambio de ello, hemos obtenido un sistema ampliado de conocimiento, acción, proyección y visualización, que nos permite ser productores de nuestros propios mensajes y nos inscribe en una perspectiva en donde todo parece estar dispuesto al cambio. Somos conscientes y partícipes de ello hasta el punto de adoptarlo como práctica y filosofía de vida.

En este sentido, los flujos electrónicos y las dinámicas de lo impermanente en la vida contemporánea, fueron aspectos clave para desarrollar la serie fotográfica que se presenta en este trabajo, pues se planteó que es posible que las nuevas fluideces de la imagen y la cultura, nos encaminen hacia una mayor atención y sensibilidad sobre la espacialidad, el devenir, el vacío y lo impermanente. Así mismo, se intentó exponer visualmente una concepción sobre los flujos vitales y tecnológicos relacionada a una visión oriental del devenir de la naturaleza, en donde todo está sujeto al cambio, y por tanto, no existe una forma fija a la cual se pueda señalar o captar el mundo. En este sentido, con el doble alejamiento del objeto matérico a través de su constitución informática, la imagen digital hace explícita la imposibilidad de capturar el mundo fluido, como si denunciara, y al

mismo tiempo, asumiera la ilusoriedad con la que construimos, medimos y dividimos el mundo.

Por otra parte, la crisis del ser humano en un mundo que se dibuja y se desdibuja en formas homogéneas, pasajeras y delimitadas por su carácter medial, también está generando una apertura hacia otras alternativas de comprensión y significación del mundo, en donde es posible ver la relación del hombre actual con el devenir de la naturaleza como un todo relacional interno y externo, en el que cada parte autónoma es inseparable a las demás de la naturaleza, incorporando un modo distinto en que el ser humano se identifica a si mismo como parte de una relación de cosas, sustancias y situaciones, en lugar de enfrentarse a un mundo de objetos ajenos a él.

De la aceptación de sabernos dentro de la espiral, depende nuestra posibilidad de convertirlo en un valor positivo que nos permita sintonizar nuestra existencia, y a partir de ello, crear, respetar y convivir con mayor consciencia de lo efímero e impermanente. Retomo el argumento de Christine Buci-Glucksmann sobre la importancia de encontrar una nueva relación con lo efímero que se sobreponga a la melancolía del tiempo fugaz, pues *la melancolía quiere alcanzar lo que la motiva y la atormenta, el tiempo del ego y del mundo. Un tiempo vivido como instancia y pasaje, como spleen y efímero, repitiendo sin fin una pérdida dolorosa que deshace el sentido, privándolo de todo fundamento estable.*<sup>95</sup> Una relación distinta con lo efímero implica, por tanto, incorporarnos a un tiempo cósmico en el que estamos siempre en la naturaleza y no ante ella. *Tal tiempo presuponen entonces identificarse con lo efímero cósmico, vivirlo como valor positivo, pre-ecológico, y sin duda ajeno a nuestras tradiciones monoteístas dominantes.*<sup>96</sup>

Así pues, en un mundo dinámico donde se están generando nuevas características en la relación del ser humano con la imagen y con los entornos que construye en su devenir diario, es importante reflexionar sobre los nuevos procesos y transiciones que vivimos en torno a la tecnología y la cultura visual. Vale la pena mencionar que la fotografía digital tiene la posibilidad de una doble existencia tanto virtual como material, que la ubica bajo parámetros diferentes de

---

<sup>95</sup> Christine Buci-Glucksmann, *Estética de lo efímero*, Madrid, Arena, 2006, p. 28.

<sup>96</sup> *Ídem*, p. 38.

## CONCLUSIONES

percepción que requieren ser tomados en cuenta. En tal sentido, el presente trabajo no intenta formular una interpretación definitiva sino por el contrario, plantear la necesidad de acercarse a los procesos artísticos y culturales actuales que están propiciando cambios importantes en la forma de crear, concebir y representar la imagen fotográfica.

Finalmente, quisiera señalar que a lo largo de esta investigación surgieron nuevos cuestionamientos e inquietudes que podrían darle continuidad a este trabajo. Una de ellas es la importancia de abordar con mayor detenimiento las nuevas conformaciones de la memoria y lo histórico en un contexto donde las imágenes, los datos y la información no tienen un espacio delimitado y definible sino que han formado parte de la dinámica de flujos e interconexiones no lineales.

# FUENTES DE CONSULTA

## Bibliográfica

ADES, Dawn, *Fotomontaje*, Barcelona, G.Gili, 2002.

APPADURAI, Arjun, *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*, Montevideo, Trilce, 2001.

BECKER, Udo, *Enciclopedia de los símbolos*, Barcelona, Robinbook, 1996.

BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz, 2010.

BENJAMÍN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.

BERENGUER, Xavier, *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*, Barcelona, Asociación de Cultura Contemporánea L'Angelot, 1997.

BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós, 1969.

BUCI-GLUCKSAMNN, Christine, *Estética de lo efímero*, Madrid, Arena, 2006.

BOUILLOT, René, *Curso de tratamiento digital de la imagen*, Barcelona, Omega, 2007.

\_\_\_\_\_, *Curso de fotografía digital. Fundamentos y aplicaciones*, Barcelona, Omega, 2005.

BOURDIEU, Pierre, *La fotografía, un arte intermedio*, México, Nueva imagen, 1979.

BOZAL, Valeriano, *Mimesis: las imágenes y las cosas*, España, Visor, 1987.

BREA, José Luis, *La era posmoderna. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca, CASA, 2002.



## FUENTES DE CONSULTA

- \_\_\_\_\_, *e-ck [capitalismo\_cultural\_electrónico]*, Barcelona, Gedisa, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Cultura\_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, Barcelona, GEDISA, 2007.
- CARRILLO, Jesús, *Arte en la red*, Madrid, Cátedra, 2004.
- CASTELLS, Manuel, *La era de la información: economía, sociedad y cultura*, Madrid, Alianza, 1997.
- CIRLOT, Jean-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1982.
- COLORADO CASTELLARY, Arturo, *Hipercultura visual. El reto hipermedia en el arte y la educación*, Madrid, Complutense, 1997.
- COSTA, Joan, *La fotografía creativa*, México, Trillas, 2008.
- CRARY, Jonathan, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac, 2008.
- CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.
- DARLEY, Andrew, *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2002.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI .F., *Rizoma*, Valencia, Pre-Textos, 1997.
- DELOCHE, Bernard, *El museo virtual*, España, TREA, 2002.
- DEMPSEY, Amy, *Estilos, escuelas y movimientos*, Singapur, Blume, 2008.
- DENEB, León, *Diccionario de símbolos. Selección temática de los símbolos más universales*, Madrid, Biblioteca nueva, 2001.
- DICCIONARIO REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Madrid, Espasa, 1981

## FUENTES DE CONSULTA

- DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía, Tomo 1*, Barcelona, Ariel, 2001.
- FLUSSER, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, México, UNAM, 2011.
- FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, G. Gili, 1997.
- \_\_\_\_\_, *La cámara de pandora, la fotografía@ después de la fotografía*, Barcelona, G.Gili, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona, G.Gili, 2003.
- FOSTER, Hal, *Diseño y delito, y otras diatribas*, Madrid, Akal, 2004.
- GARCÍA Serrano, Federico, *El museo imaginario: base de datos y Museo Virtual de la pintura española fuera de España*, Madrid, MUSIMA, 2000.
- GIBSON, William, *Neuromancer*, Barcelona, Minotauro, 1996.
- GIDDENS, Anthony, *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, Barcelona, Península, 1995.
- GOMEZ ISLA, José, *Fotografía de creación*, San Sebastian, Nerea, 2005.
- GONZÁLEZ FLORES, Laura, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, G.Gili, 2005.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Istmo, 2009.
- GÖTZ, Pochat, *Historia de la estética y la teoría del arte. De la antigüedad al siglo XIX*, Madrid, Akal, 2008.

## FUENTES DE CONSULTA

KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 2006.

\_\_\_\_\_, *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, G. Gili, 2002.

LASH, Scott, *Sociología del posmodernismo*, Buenos Aires, Amorrortu, 1990.

LASH, Scott y URRY, John, *Economías de signos y espacio. Sobre el capitalismo de la posorganización*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998.

LÉVY, Pierre, *¿Qué es lo virtual?*, Barcelona, Paidós, 1998.

LIBRERO STALS, José, *Tecnología y disidencia cultural*, España, Editado por el Departamento de Cultura Vasco, 1997.

LIPOVETSKY, Gilles, *La sociedad de la decepción*, Barcelona, Anagrama, 2008.

\_\_\_\_\_, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2009.

\_\_\_\_\_, y SERROY Jean, *La pantalla global, cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama, 2009.

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

MARCHÁN FIZ, Simón, *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós, 2006.

MIRZOEFF, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003.

MUNÁRRIZ, Jaime, *Imagen digital*, Madrid, Tursen, 2006.

NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona, G. Gili, 2002.

PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, México, Tusquets, 2010.

## FUENTES DE CONSULTA

- PÉREZ RIOJA ,J.A, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 1962.
- QUEAU, Philippe, *Lo virtual. Virtudes y vértigos*, Barcelona, Paidós Hipermedia, 1995.
- RIBAS MASSANA, Albert, *Biografía del vacío. Su historia filosófica y científica desde la Antigüedad a la Edad Moderna*, Barcelona, Destino, 1997.
- SENNETT, Richard, *The fall of public man*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- SILVERMAN, Kaja, *El umbral del mundo visible*, Madrid, Akal, 2009.
- SOULAGES, Francois, *Estética de la fotografía*, Buenos Aires, La marca, 2005.
- WATTS, Alan, *Naturaleza, hombre y mujer*, Barcelona, Cairós, 2005.
- \_\_\_\_\_, *El camino del zen*, Barcelona, Edhasa, 2006.
- WALLIS, Brian, *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.
- WILHELM, Hellmut, *I Ching, el libro de las mutaciones*, México, Sudamericana, 1983.
- YATES, Steve, *Poéticas del espacio, antología crítica sobre fotografía*, Barcelona, G. Gili, 2002.
- ZIELINSKI Siegfried, *Plea for a dramatics of diference in interface*, en Read mel, Amsterdam, Autonomedia, 1999.
- ZUNZUNEGUI, Santos, *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*, Sevilla, Alfar, 1990.

## Páginas Web

303 GALLERY

<http://www.303gallery.com/artists/>

ABDY GOLDSWORTHY DIGITAL CATALOGUE

<http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/>

ADOBE MUSEUM OF DIGITAL MEDIA.

<http://www.adobemuseum.com/>

BREA, José Luis

<http://joseluisbrea.net/>

BOLTER JAY, David, *Virtual Reality and the Redefinition of Self*, Cit en Suely Fragoso, *Espacio, ciberespacio, hiperespacio*, Número 22, Mayo-Julio 2001, Revista virtual Razón y Palabra. [http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n22/22\\_sfragoso.html](http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n22/22_sfragoso.html)

CAILLARD, Leo

<http://www.leocaillard.com/>

CLANG John

<http://www.johnclang.com/artwork/complete.html>

COMPUTER ARTS MAGAZINE.

<http://www.computerarts.co.uk/>

CHEVALIER, Miguel

<http://www.miguel-chevalier.com/fr/index.html>

DOU, Oleg

<http://www.olegdou.com/>

FRITH STREET GALLERY

<http://www.frithstreetgallery.com/artists/>

FUENTES DE CONSULTA

GAGOSIAN GALLERY

<http://www.gagosian.com/artists/>

GILL, Stephen

<http://www.stephengill.co.uk/portfolio/news>

GOODMAN, Aaron

<http://www.aarongoodmanphotography.com/>

LA COMUNIDAD ARTÍSTICA ONLINE

<http://w3art.es/>

LAURA BAIGORRI, *proyecto CO+MEDIA*

<http://www.interzona.org/baigorri/proyectos/co+media.htm>

LAURENT MIGNONNEAU & CHRISTA SOMMERER ART WORKS.

<http://www.interface.ufg.ac.at/christa-laurent/WORKS/FRAMES/FrameSet.html>

LEE, Ujin

<http://www.ujinlee.com/index2.html>

LESLIE SIMITCH LIMITED

<http://www.lslimited.com/cgi-local/welcome.cgi>

LESLIE TONKONOW ARTWORKS + PROJECTS.

[http://www.tonkonow.com/tokihirosato\\_trees4.html](http://www.tonkonow.com/tokihirosato_trees4.html)

MAGNUM PHOTOS

<http://www.magnumphotos.com/>

MUSEUM OF MODERN ART, *Jeff Wall, in his own words.*

<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/jeffwall/>

PARKEHARRISON, Robert and Shana

<http://www.parkeharrison.com/>

## FUENTES DE CONSULTA

RODRIGUEZ DE RIVERA, José, *Evolución histórica de las teorías y conceptos sobre "sistema"*, CEPADE – Univ. Politécnica de Madrid/ IDOE – Univ. de Alcalá de Henares.  
[http://sunwc.cepade.es/~jriviera/bases\\_teor/sys\\_teor/basic\\_concepts/evol\\_histor\\_sistem\\_theor.htm](http://sunwc.cepade.es/~jriviera/bases_teor/sys_teor/basic_concepts/evol_histor_sistem_theor.htm)

SEUNG WOO BACK  
<http://seungwooback.com/index.html>

SCHWARTZ, Lillian F.  
<http://lillian.com/>

THE COLLECTIVE SHIFT  
<http://www.thecollectiveshift.com/show/artists>

TOD KAPKE PROCESS  
<http://www.tkopix.com/photo.html>

UELSMANN, Jerry N.  
<http://www.uelsmann.com/>

VAN EMPEL, Ruud  
<http://web.ruudvanempel.nl/home.html>

VERVE GALLERY OF PHOTOGRAPHY  
[http://www.vervegallery.com/?p=represented\\_artists](http://www.vervegallery.com/?p=represented_artists)

WATSON, Albert  
<http://www.albertwatson.net/>

WREDE, Thomas  
<http://www.thomas-wrede.de/>

ZONE ZERO.  
<http://www.zonezero.com/zz/>