

ISSN 1390-7719



REVISTA
**PU
CE**⁹⁸

PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL ECUADOR

FACULTAD DE
ARQUITECTURA
DISEÑO Y ARTES

3 DE MAYO - 3 DE NOVIEMBRE DE 2014
QUITO, ECUADOR



**CENTRO DE
PUBLICACIONES**
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL ECUADOR

Centro de Publicaciones
Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes
Revista PUCE
Quito-Ecuador

Rector

Dr. Manuel Corrales Pascual, S.J. (Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito-Ecuador)

Vicerrector

Ing. Pablo Iturralde Ponce (Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito-Ecuador)

Director General Académico

Dr. Carlos Acurio Velasco (Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito-Ecuador)

Director del Centro de Publicaciones

César Eduardo Carrión (Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito-Ecuador)

Decano de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes

Alexis Mosquera Rivera

Miembros del Comité Ejecutivo del Centro de Publicaciones (Comité Editorial):

Presidente (Editor en Jefe)

César Eduardo Carrión (Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito-Ecuador)

Secretario (Coordinador del Comité Editorial)

Lcdo. Walter Jiménez Sarabia (Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito-Ecuador)

Miembros del Comité Editorial de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes:

Francisco Ursúa C.
Shayarina Monard
Ruth Ruiz
María Fernanda Novoa

Secretaria abogada:

Pilar Olmos Pacheco

Autores:

Francisco Ramírez C.
Eugenio Mangia G.

Mayra Estévez T.
Francisco Ursúa C.
Alex Schlenker
Gisela Calderón Z.
Sylvia Jiménez R.
Santiago del Hierro K.

Corrector de estilo y ortografía

Alfonso Sánchez (Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito-Ecuador)

Colección n.º 98

3 de mayo de 2014

Publicación Semestral

ISSN n.º 1390-7719

Registro de Derecho Autoral n.º 010645

Ingresada en Catálogo Latindex Folio 21880

La Revista de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador es una publicación semestral (mayo y noviembre) de su Centro de Publicaciones, que difunde trabajos académicos y científicos, estrictamente originales en español, en la áreas de Leyes, Pedagogía, Ingeniería, Economía, Biología, Química, Historia, Geografía, Antropología, Sociología, Filosofía, Teología, Comunicación, Lingüística, Literatura, Medicina, Administración, Arquitectura, Gestión Social, Psicología y Diseño, y es arbitrada por especialistas de indiscutible valor, cuyos nombres se mantienen en absoluta confidencialidad, recibe trabajos todo el año; el propósito de la Revista PUCE es difundir conocimientos, intercambiar experiencias e incentivar la producción del pensamiento especializado. El contenido de esta revista está dirigido a docentes, investigadores, estudiantes universitarios y público en general.

Los artículos son de responsabilidad exclusiva de sus autores

Los derechos de autor son exclusivos de la PUCE

Se prohíbe la reimpresión parcial o total con cualquier finalidad



LA FOTOGRAFÍA:
BLANCO - NEGRO Y A COLOR
LA EVOLUCIÓN DE UN NUEVO
MEDIO DE PERCEPCIÓN

THE PHOTOGRAPHY
WHITE - BLACK AND TO COLOR
THE EVOLUTION OF A NEW
WAY OF PERCEPTION

EUGENIO MANGIA G.

Recibido 18 diciembre de 2013

Aceptado 6 de enero de 2014

LA FOTOGRAFÍA: BLANCO - NEGRO Y A COLOR LA EVOLUCIÓN DE UN NUEVO MEDIO DE PERCEPCIÓN

Eugenio Mangia G. ¹

PALABRAS CLAVES: fotografía, reproductibilidad técnica, cine, daguerrotipo, panoramas, digitalización

KEY WORDS: photography, mechanical reproduction, film, daguerreotype, panoramas, digitalization

RESUMEN

Este ensayo tiene la intención de auscultar ciertos cambios culturales y técnicos en la percepción humana moderna a partir de la invención de la cámara fotográfica en el siglo XIX. El presente trabajo recorre el desarrollo de la tecnología relacionada con la imagen fotográfica desde su inicio hasta la actualidad. Para cumplir este propósito se ha recurrido en gran parte a lecturas y observaciones del crítico teórico alemán Walter Benjamin.

ABSTRACT:

This essay has the intention to uncover certain technical and cultural changes in modern human perception brought about by the invention of the photographic camera in the 19th century. The present work covers the development of the technology related to the photographic image since its inception and up to the present day. To advance this proposition the work relays largely on readings and observations of the German critic and theoretician Walter Benjamin.

¹ Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes, Quito, Ecuador
evmanga@puce.edu.ec

I. INTRODUCCIÓN

El ensayo de Walter Benjamin titulado "La obra de Arte en la época de su Reproductibilidad Técnica" (Benjamin, 2008, [1936]) es una serie de hipótesis entrelazadas que conciernen la redefinición del arte en un período prerevolucionario. Es un conjunto frágil y frustrante de observaciones sobre las tendencias desarrolladas por el arte en un período en el cual las condiciones de producción estuvieron en un estado acelerado de evolución. La reproductibilidad tecnológica (primera mecánica y después electrónica) implica la idea de repetición, entendida como réplica. La capacidad para producir series de copias idénticas de una obra mediante procesos tecnológicos tiene im-

plicaciones de enorme profundidad, las cuales fueron poderosamente analizadas por primera vez por el teórico crítico Walter Benjamin.

Y ya en el caso de la fotografía, en el proceso de reproducción plástica, la mano se verá por vez primera descargada de las obligaciones artísticas esenciales, las cuales, en adelante, recaerán tan solo sobre el ojo. Y como el ojo capta con mayor rapidez que dibuja la mano, el proceso de reproducción plástica se aceleró tan enormemente que ya podía marchar al paso del habla. Si la litografía contenía virtualmente el diario ilustrado, la fotografía contenía virtualmente a su vez el cine sonoro (Benjamin, 2008, p.12).

II. "LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA"

El ensayo de Benjamin es dedicado en gran parte a la discusión de los estándares como ejemplares que se ocupan en determinar el tipo de cosas y relaciones que tienen un reclamo legítimo sobre lo que se puede llamar "real". Los estándares que se utilizan para discernir que es real y el "medio" en el cual se construye nuestras percepciones de la realidad están, según Benjamin, en un estado de constante evolución. Benjamin insiste que la mera posibilidad de aceptar una cierta especie

de fotografías como representaciones precisas del mundo, implica que un nuevo estándar ha sido alcanzado para establecer estas determinaciones y que esto también demuestra que los anteriores estándares han sido, o están en un proceso de ser superados. El observa un continuo ajuste entre la percepción humana y obras de arte y comunicación visual, una que encuentra una relación recíproca entre un modo evolutivo de percepción y la nueva modalidad de representación. Tanto la

fotografía como el cine representan una nueva visión de la realidad, pero solo una conciencia revolucionaria podrá reconocer y apreciar esta visión como algo precisa y sin precedente según él.

A pesar de su enorme importancia y contribución como obra cultural, su ensayo sobre la reproductibilidad técnica tuvo un antecedente más modesto pero no menos importante en otro ensayo titulado "Pequeña Historia de la Fotografía" (2007, [1931]), en el cual ya se anticipaba mucho de la posterior obra de mayor difusión y desarrollo. En la primera se explora e informa sobre los orígenes tempranos de la fotografía

e incluso sus antecedentes primitivos en la cámara oscura que remontaba hasta el renacimiento Florentino y artistas como Leonardo Da Vinci para su invención.

La niebla que cubre los primeros tiempos de la fotografía no es por cierto tan densa como la que cubre los primeros tiempos de la imprenta. Pero en el caso de la fotografía tal vez resulte aún más evidente que había llegado la hora de inventarla y que más de uno se había dado cuenta; varios hombres, con independencia unos de otros, buscaban obtener la misma meta: fijar las imágenes de la cámara oscura, que se conocían como mínimo desde Leonardo (Benjamin, 2007, p.377).



Figura 1. "Boulevard du Temple" por Louis Daguerre, 1838
Fuente: Internet <http://fotorollo.wordpress.com>. Acceso: 5 abril 2013

La Daguerrotipia como invento, puede ser considerada como el inicio de una transformación radical e imaginativa de no solo el arte, pero también de la misma vida, debido a sus enormes futuras repercusiones. Fue la primera aplicación de un proceso fotográfico. Originalmente patentado por el francés, Louis-Jacques Mandé Daguerre, quien pudo mejorarla sobre los descubrimientos de su socio Nicéphore Niépce, quien en el año 1826 alcanzó a tomar la primera fotografía exitosa jamás (Colbeck, Martin, 1989).



Figura 2. "Pasajes de los Panoramas", París
Fuente: Internet www.pasajesdelciclón.wordpress.com. Acceso: 5 abril 2013

Daguerre fue un diseñador de escenarios teatrales y cofundador de los panoramas, los cuales fueron un espectáculo popular en donde pinturas fueron plasmadas sobre grandes lienzos e iluminadas por medio de luces directas o reflejadas indirectamente. Tal como la arquitectura comienza a superar el arte con el uso de la construcción en hierro, también lo hace la pintura con los panoramas. Según Benjamin (1978), el apogeo de la preparación de los panoramas coincide con la aparición de los pasajes. Hubo esfuerzos incansables de destrezas técnicas para hacer de los panoramas los escenarios de la imitación perfecta de la naturaleza. El intento fue hecho de reproducir el cambiante tiempo del día en el paisaje, el tránsito de la luna, la caída estrepitosa de una cascada.

En tiempos de la Revolución Francesa, Jacques-Louis David aconsejaba a sus discípulos que se inspiran en la naturaleza para pintar sus panoramas. Es tentador considerar, Las Sabinas de David, dentro del contexto de su inauguración algunos meses antes en París, de la primera panorama que fue una enorme vista aérea pintada de la ciudad expuesta de manera espectacular por un precio de admisión de 1,50F. La proliferación internacional de los panoramas, un formato de exhibición que se apropiaba del carácter y estrategias tanto sensacionales como lucrativas. Como los panoramas, las Sabinas fueron con-

sideradas durante este periodo como una novelería, tanto por su enorme tamaño (4.5 x 6.40m), como también por su ilusionismo llamativo de la perspectiva atmosférica. Los espectadores utilizaban lentes de ópera para observar las Sabinas tal como hacían para las visitas a los enormes panoramas envolventes (Carroll, 1990). "En intentar producir cambios tan engañosamente reales en sus representaciones de la naturaleza, los panoramas apuntan hacia delante, más allá de la fotografía, al cine y el cine sonoro (Benjamin, 1978, p.149)."

Por lo tanto, los panoramas no fueron solo un nuevo y poderoso medio

de expresión pictórica, también fueron un fenómeno espacial y arquitectónico, fueron los precursores directos de la fotografía, de comunicación visual y cine. Es curioso notar que la primera fotografía tomada fue en 1826, un año después de la muerte de David. Los panoramas, que declaran una revolución en las relaciones entre arte y tecnología, son al mismo tiempo una expresión de un nuevo sentir sobre la vida. Daguerre fue discípulo del pintor de panoramas Prévost, cuyo establecimiento se ubicaba en los Passage des Panoramas. En 1839 el panorama de Daguerre es destruido por un incendio. En el mismo año él anuncia la invención del Daguerrotipo.



Figura 3. "El Rapto de las Sabinas" J.L. David

Fuente: Internet <http://culturalclasicavillademostoles>. Acceso: 5 abril 2013

El 19 de agosto de 1839, el día considerado el nacimiento oficial de la fotografía; el desarrollo del daguerrotipo fue anunciado por el gobierno Francés a una vasta y emocionada audiencia. Francois Arago, fue instrumental en la adquisición del nuevo invento por parte del Estado Francés. Arago presenta la fotografía en su discurso oficial. Él indica su lugar dentro de la historia de la tecnología. Él pronostica su aplicación científica. "Niépce y Daguerre lo consiguieron de modo simultáneo, los problemas jurídicos con que los inventores se encontraron en relación con los patentes permitieron al Estado adquirir el invento y convertirlo así en propiedad pública (Benjamin, 2008, p. 377)."

El deseo de imágenes fotográficas a color siguió casi enseguida al advenimiento de la fotografía misma, cuando la magia de ver una imagen realista cedió al desencanto de que los tempranos procesos fotográficos fueron incapaces de reproducir colores. Esto fue satisfecho en los días previos al desarrollo de procesos fotográficos a color por medio de la tinte a color pintadas a mano sobre imágenes en blanco y negro (Colbeck, Martin, 1989, p.7, traducción del autor).

Pronto después que la noticia se difundió sobre la invención de Daguerre, el trabajo de otros inventores quienes también estaban trabajando en el área

de la fotografía, se llegó a conocer. Tal es el caso de W.H. Fox Talbot quien patentó un proceso que él llamó el Calotipo en 1841. Este proceso en particular hizo uso del papel como medio (Colbeck, Martin, 1989).

Los artistas comenzaron a debatir sobre el valor artístico de la fotografía. Ella lleva a la aniquilación de la gran profesión del retratista en miniatura. En 1841, Richard Beard abre el primer estudio público de fotografía en Inglaterra usando el daguerrotipo. "En 1842 Beard, siempre pendiente de los caprichos de sus clientes, patentó un método de colorear daguerrotipos. Irónicamente, fueron los retratistas de miniaturas, quienes se encontraron progresivamente sin empleo por razones de la popularidad del daguerrotipo, quienes encontraron empleo alternativo en pintar a mano los daguerrotipos (Colbeck, Martin, 1989, p10)."

Esto sucede por razones económicas. Artísticamente, las tempranas fotografías fueron superiores a los retratos en miniatura. La razón técnica reposa en el tiempo de exposición, que demandaba óptima concentración de parte de quien estaba siendo retratado. Las razones sociales reposaban en las circunstancias que las primeras fotografías pertenecían a las vanguardias y derivaban su clientela, en gran parte de ella.



Figura 4. "Henry Fox Talbot".

Fuente: Internet http://en.wikipedia.org/wiki/henry_fox_talbot. Acceso: 5 abril 2013

Desde el punto de vista de Benjamin, la fotografía destruye la relación tradicional de la imagen del mundo tal como es percibido. Se puede afirmar que la modalidad tradicional de representación aseguraba al mundo en sí, representación y la percepción que expresaba fueron mutuamente reforzadas. Pero, la fotografía cuestionaba mucho esta seguridad "mutuamente" establecida. Levanta una duda sobre la percepción "natural". Con la vieja modalidad de representación, el mundo tal como fue percibido proveyó las constricciones

como también los estándares para su representación. La fotografía cuestiona la primacía ontológica, la autoridad del original. Este es el objeto de la imitación. Con la fotografía, el mundo tal como es percibido, está amenazado. La fotografía puede revelar, desenmascarar, descubrir el mundo real y la visión "natural" o sin "asistencia" no puede combatir la amenaza. A su vez la ruina romántica evoca el desplazamiento de formas culturales llevada adelante por este régimen de producción mecánica y de consumo de mercadería, no solo formas feudales y

LA FOTOGRAFÍA: BLANCO - NEGRO Y A COLOR
LA EVOLUCIÓN DE UN NUEVO MEDIO DE PERCEPCIÓN

arcaicas, sino también formas capitalistas ya superadas. Benjamin, con respecto a los surrealistas, opinaba que fueron "los primeros en percibir las energías revolucionarias que aparecen en lo "antiguado",

en las primeras construcciones de hierro, las primeras fábricas, las fotografías más tempranas, los objetos que empezaron a extinguirse (Benjamin, 1978, P. 47)."

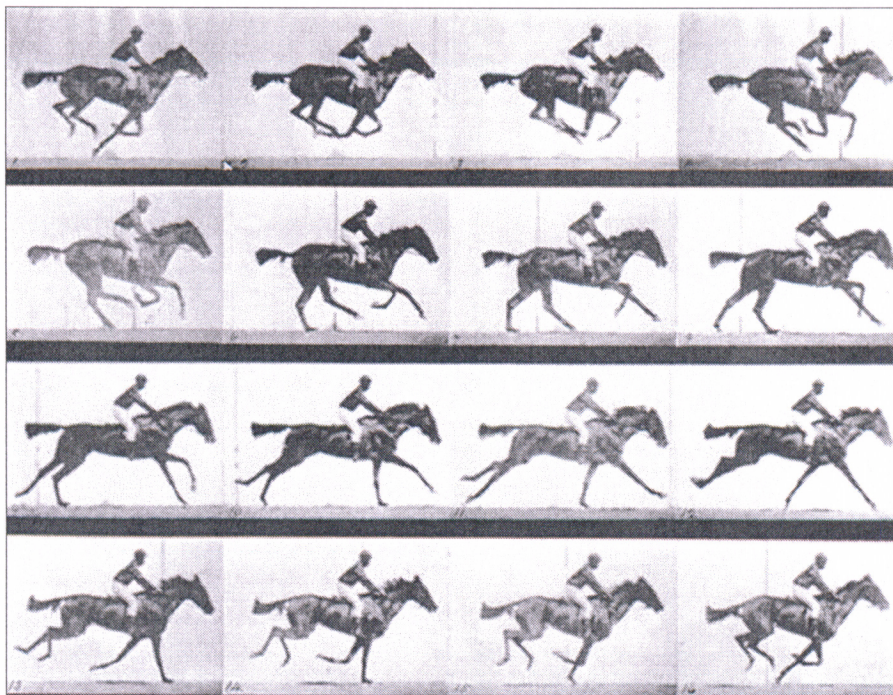


Figura 5. Horse galloping by Eadweard Muybridge"

Fuente: Internet <http://blog.voxphotographs.com>. Acceso: 5 abril 2013

Algo muy particular en Benjamin es su capacidad, de no dar soluciones a ciertas preguntas, de no negociar ciertos conflictos y contradicciones, sino de transformar y reformular radicalmente las preguntas. Al inicio de este ensayo

se comentó sobre la observación de Benjamin en cuanto al establecimiento de nuevos estándares por parte de la fotografía. Su manera de escribir sobre "estándares" y la relación de la percepción con la representación tienen un

tono característicamente vago y poco específico y Benjamin típicamente falla en dar ejemplos específicos y concretos de lo que él pensaba cuando comentó de esta manera. Sería útil encontrar un ejemplo del tipo de problema que él pudiera haber tenido en mente para poder seguir las implicaciones de este ejemplo. No obstante, en el siglo 19 con el advenimiento de la fotografía y, tal como Arago anteriormente pronosticó, hubo una aplicación a la ciencia por parte de la fotografía. El caso fue del fotógrafo Eadweard Muybridge y su estudio conocido como *Galloping Horses in motion* de 1872; una secuencia fotográfica de una carrera de caballos que resaltó el problema sobre la representación correcta y precisa (científica) sobre como corre un caballo. El historiador de arte Ernst Gombrich (1996) en su ensayo "On Art and Artists", comenta lo siguiente sobre aquel caso:

Aproximadamente cincuenta años después, cuando la cámara fotográfica fue lo suficientemente perfeccionada para tomar fotos de caballos en rápido movimiento, estas fotos comprobaron que ambos pintores como su público estuvieron equivocados todo el tiempo. Ningún caballo a galope jamás se ha movido de la manera en la cual nos parece tan 'natural'. Mientras las patas dejan el suelo son colocadas en turno para la siguiente patada (Gombrich, 1996, p.69, traducción del autor).

En vista de esta demostración, lo que está preguntando Benjamin es lo siguiente: ¿En virtud de que estándar (o principio) podemos aceptar esta fotografía como una representación real y precisa del mundo? Esta es una pregunta difícil. El estándar de la precisión representacional no podrá ser la visión "natural"; si fuera así, tendríamos que decir que la imagen no es precisa no podríamos haber visto algo similar como lo que fue demostrado aquí. ¿Cuál estándar posible entonces, invocamos cuando juzgamos una imagen que representa el mundo con precisión? El único medio obtenible para verificar la fotografía sería por medio de producir otra fotografía del mismo caballo bajo las mismas condiciones, o ingeniándose otro tipo de aparato técnico que podrá analizar el paso del caballo. Pero lo que esto significa es lo que pudiéramos haber visto en la carrera no podrá servir como el estándar de precisión representacional para la fotografía. La visión que no es informada técnicamente no puede ponerse de acuerdo con este tipo de imagen. Debe rechazar la imagen. Y de hecho, varios críticos y artistas del siglo 19 sí rechazaron este tipo de fotografía como algo "que no era veraz con nuestra experiencia del mundo". Pero es precisamente esta manera de pensar sobre imágenes y el mundo que Benjamin opina está en un proceso de ser socavado por la fotografía. El estándar invocado por

estos críticos de la fotografía parece ser estable y universal "nuestra experiencia del mundo", pero Benjamin quiere demostrar que estándares perceptuales no son estables ni fijados para todo los tiempos. El estándar "natural" o tradicional para imágenes no podrá endosar estas fotografías.

Pero, ¿qué podrá significar posiblemente decir que una imagen que nos demuestra algo invisible, algo que solo podrá ser visto por medio de un proceso técnico es, sin embargo, preciso? Sí la fotografía falla en demostrarnos "la manera en que se ven las cosas" ¿Si lograra una veracidad demostrándonos "la manera en cómo son las cosas?" ¿Cómo podemos caracterizar la relación de fotografías con el mundo?

Nos quedamos con un predicamento muy inusual de mantener de una y a la misma vez que fotografías nos demuestran hechos sobre "el mundo visible" que no tienen ninguna contraparte en nuestro mundo fuera de su ocurrencia en fotografías. Por lo tanto, la fotografía desafía nuestras nociones tradicionales de lo que constituye nuestro mundo, nuestra realidad. Y de hacer esto, la fotografía interrumpe el balance delicado entre modalidades tradicionales de representación y percepción. Sí la fotografía se vuelve el árbitro de lo que es real, y Benjamin pensó que eso mismo hizo la fotografía, la concep-

ción anterior de la realidad que encontraba su expresión en la pintura, estará cuestionada. Y lo que pasa en el proceso de levantar cuestiones sobre la manera en que el mundo ha sido percibido es esto, la autoridad de una percepción no técnica y los objetos de esta percepción son derrumbados. No obstante, las fotografías en serie tomadas por Muybridge y otros abrieron el camino para el cine, con la producción de un espacio sensacional de cuerpos en movimiento desde su punto de fuga histórico-mediático, listos para la generación de ilusiones y de objetos fantásticos.

La primera exhibición mundial de 1855 en Londres presenta por primera vez una muestra especial de fotografía. En ese mismo año Wiertz publica su artículo mayor sobre la fotografía, en la cual él asigna a la fotografía la tarea de ilustrar filosóficamente a la pintura. Él entendía esta ilustración, como su propia pintura demostraba, en un sentido político. Él por lo tanto, puede ser considerado el primero en anticipar el montaje fotográfico como una aplicación propagandística de la fotografía. Con el alcance incremental de los sistemas de comunicaciones y en particular de comunicaciones visuales, la importancia de la pintura de impartir información fue enormemente reducida como medio. La pintura comienza, como una reacción en contra de la fotografía, a enfatizar los elementos coloristi-

cos de un cuadro. Cuando el Impresionismo cede su paso al Cubismo, la pintura creyó para sí misma un dominio más en

la cual la fotografía, por lo pronto, no pudo seguir (Benjamin, 1978).



Figura 6. "1851: The Crystal Palace – London, England"

Fuente: Internet <http://aehistory.wordpress.com>. Acceso: 5 abril 2013

La fotografía por su parte, desde la mitad del siglo 19, expandió enormemente el alcance de la mercancía de bienes de consumo por medio de poner en el mercado una cantidad ilimitada de figuras, paisajes, eventos que no han sido posibles vender para nada o que han sido accesibles como imágenes solo para compradores individuales. Para incrementar la demanda, renovaba sus objetos por medio de cambios de moda

en la técnica fotográfica que luego a su vez determinó la historia posterior de la fotografía.

Con el cambio del siglo la "Belle Epoque" probó ser el apogeo del comercio expandido en bienes de consumo, como también, el punto culminante del "bonhuere" burgués en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial. Existió un comercio pujante en el uso

e intercambio de las tarjetas postales, como estas se volvieron un nuevo pasatiempo favorito para la clase media:

Imágenes fotográficas pintadas a mano pasaron al dominio público en la edad de oro de la tarjeta postal, lo cual cubrió casi dos décadas antes de la Primera Guerra Mundial. Una coincidencia de factores, no de menos, la estandarización del tamaño de correo postal y la tarifa de medio penique para el envío de tarjetas postales, motivo a los Edwardianos enviar tarjetas postales por cualquier razón. Muchas de las imágenes fotográficas que aparecían en estas tarjetas fueron coloreadas y, en los tempranos días, la única manera de hacer esto era a mano (Colbeck, Martin, 1989, p.18).

Más tarde, este problema, a pesar de ser mano de obra intensiva, fue sujeto a un proceso de producción altamente estandarizada que involucró teñir a mano por medio de un proceso de 'stencil'. Estas plantillas maestras fueron elaboradas para cada color y diferentes equipos fueron encargados de aplicar cada color en sucesión, hasta que cada tarjeta quedaba completamente teñida a mano. En la década de los treinta, hubo un resurgimiento de interés en la tarjeta postal fotográfica, pero en esta ocasión, en vez de políticos o la familia real, los sujetos fueron estrellas del cine de Hollywood. Estos fueron usados como imágenes promocionales que fueron cuidadosamente

teñidas a mano y reproducidas bajo el sello particular de algún estudio de cine (Colbeck, Martin, 1989).

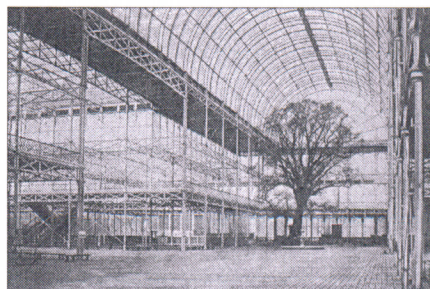


Figura 7. The Crystal Palace- interior"

Fuente: Internet <http://adm-crisblogspot.com>.

Acceso: 5 abril 2013

Hasta el advenimiento de la reproducción técnica, imágenes tuvieron que ser elaboradas a mano y Benjamin sugiere que hay un paralelo aquí con la manera en que bienes manufacturados tuvieron que ser producidos antes del desarrollo de maquinaria industrial. El nuevo método de manufactura-producción técnica estaban en el proceso de cambiar el entorno y la manera en que la gente "organiza su percepción." La reproducción técnica expresará este cambio y asistirá en su desarrollo. Un artista manual debe ser educado en su arte, debe aprender la tradición de obras ejemplares y la manera también de asentar líneas y aplicar tinta o pintura. La educación dentro de la tradición es una formación de la mano y el ojo pero también de la percepción.

Además, para representar el mundo desde la tradición, uno debe tener los medios (la educación, y los materiales). Un artista debe poder ver el mundo en la forma en que debe ser demostrado y también verlo como algo digno de ser representado. No necesariamente porque las maquinas de visión se hacen cada vez más sofisticadas, vamos a conseguir ver lo que antes no se veía. Aquí el ver está ligado a problemas de tipo cultural y a limitaciones de tipo cognitivo-interpretativo o ideológico, y no tanto al desarrollo de la técnica.

La transformación del capitalismo clásico en capitalismo informacional, primero, dando así origen a la sociedad de la información (Castells, 1999),

y posteriormente el surgimiento de la era del conocimiento, han hecho que en general los temas y problemas del conocimiento adquieran una relevancia y una importancia cada vez más agudas. Así mismo, el trabajo de Benjamin se basa en una noción de capitalismo clásico que en este momento está superado. El capitalismo posindustrial contemporáneo aportará elementos muy novedosos que podrían hacer jugar de nuevo los términos del debate. La nueva tecnología informática y la producción de imágenes por computadora están suministrando maneras de potenciar tanto las formas intertextuales como las miméticas, combinándolas cada vez en mayor medida en el seno de un mismo texto.



Figura 8. "Edwardian hand tinted postcards".

Fuente: Internet <http://aboutcards.blogspot.com>. Acceso: 5 abril 2013

La idea de repetición resulta de enorme importancia para entender la peculiaridad de la cultura visual del siglo XX. Unida a la consolidación y al extraordinario desarrollo de la reproductibilidad tecnológica dentro de la producción cultural visual, la repetición, junto con la serie de conceptos interrelacionados que contribuyen a generar y mantener, resulta un rasgo ineludible de la práctica cultural de masas. No obstante, los tipos y niveles de repetición existentes dentro de la cultura contemporánea son, en ciertos aspectos, notablemente diferentes de los que existían en culturas y períodos anteriores. La reproductibilidad mecánica, en el sentido en que interesaba a Benjamin, supone la noción de repetición en cuanto copia o duplicación, la cual, tal y como Benjamin se encarga de subrayar, tiende, por consiguiente, a trastornar una concepción del arte basada en las ideas de unicidad, de original, de obra individual. Así, el hecho que podamos realizar muchas reproducciones de una película concreta, significa no solo que más gente puede verla, sino que, como obra, pierde algo de su valor único. Efectivamente, Benjamin aguardaba con ansia lo que para él eran las potencialidades democratizadoras inherentes a estos avances.

En consecuencia, uno de los efectos de la reproductibilidad mecánica basada en la repetición tiene que ver con el desarrollo de formas seriales dentro del ámbito cultural que se ha producido en el siglo XX (Calabrese, 1992). La serialidad constituye un concepto semejante al de género y al mismo tiempo resulta sutilmente distinto a él. El modo serial parece funcionar y organizarse, al menos en primera instancia, en un plano más general o aglutinador que el genérico, y es al mismo tiempo más preciso o perceptivo en términos de los procesos que define.

Omar Calabrese explica la estrecha afinidad estructural entre las formas seriales de la cultura de masas y la producción de artículos materiales de consumo mediante el ejemplo del automóvil.

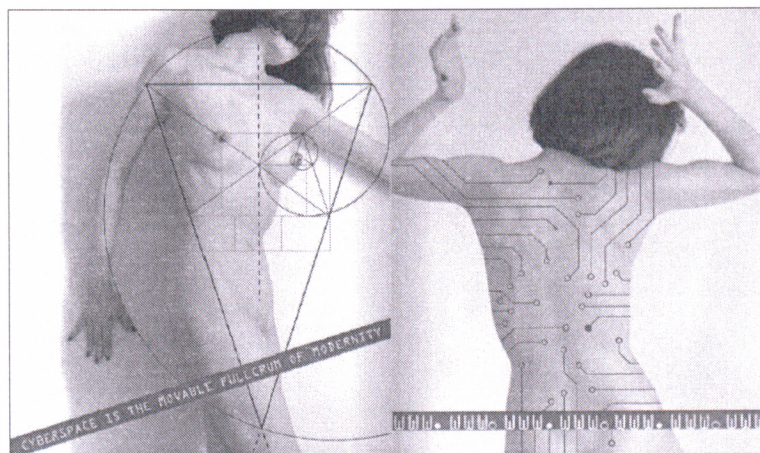
Solo tenemos que pensar en los nuevos métodos de producción de automóviles: un pequeño número de invariables estructurales, conocidos como "modelos básicos"; un gran número de invariables formales, un muy elevado número de variables regladas, finalmente, un elevadísimo número de los llamados opcionales, esos pequeños detalles que personalizan el vehículo (Calabrese, 1992, p. 45).

III. CONCLUSIONES

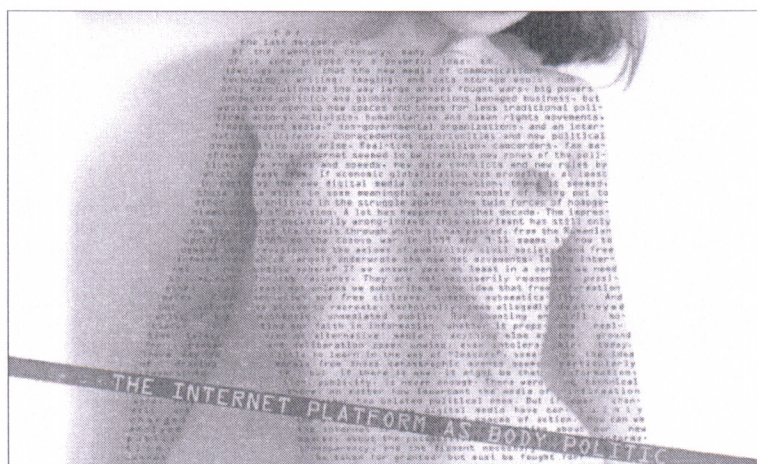
El problema del original y de la copia, que fue el problema medular en el texto de Benjamin, dentro de la era digital pierde sentido o, por lo menos, el sentido se desplaza, ya que aquí no hay diferencia entre original y copia. Toda reproducción es idéntica, no hay pérdida con respecto al original y, en ese sentido, lo que Benjamin llamaba "la pérdida de aura" es algo que, a través de este proceso de copiado, hay que reconsiderar.

Una vez más, la nueva técnica de la digitalización permite la distorsión y la modificación de imágenes que pone al descubierto estas posibilidades de interferencia, aunque resulta igual de sencillo producir cambios y alteraciones indetectables en imágenes fotográficas, de video y cinematográficas ya existentes.

Si a eso se le añade la capacidad de la computadora para generar y sintetizar imágenes tanto fijas como en movimiento –desde dibujos simulados a lo completamente 'fotográfico'– parece obvio que nos hallamos ante una nueva y formidable tecnología de fabricación de imágenes. El realismo (la mimesis) no solo cumple una importante función aquí, sino bien puede estar transformándose en un fenómeno completamente diferente, que supone la manipulación indetectable (superposición, combinación, alteración) de imágenes ya existentes, y la generación y reproducción de imágenes fotográficas sintéticas. Estos constituyen ejemplos destacados de simulación, entendida como copia realizada por otros medios y como (re) producción de copias carentes de original.



LA FOTOGRAFÍA: BLANCO - NEGRO Y A COLOR
 LA EVOLUCIÓN DE UN NUEVO MEDIO DE PERCEPCIÓN



Figuras 9 y 10. "Revolutionart - International Magazine" issue nº26. Sept. - oct. 2010
 Fuente: Internet

Según Paul Virilio (1986, 1989, 1991, 2004), los sistemas audiovisuales avanzados de la cultura de masas de finales del siglo XX (la radio, la televisión y, en la actualidad, los sistemas de simulación digitales), están sustituyendo la experiencia tradicional de tiempo extenso, vinculada a modalidades automotrices de transporte, por experiencias de tiempo intenso, vinculadas a las telecomunicaciones ya la 'inercia doméstica'. El viaje físico o dinámico (en automóvil o en avión), y la modalidad estática de viaje que generan los vehículos audiovisuales, comienzan a adquirir rasgos similares, a fundirse en el plano de la experiencia, aunque no hay duda de donde cree Virilio que conduce este proceso. Cuando triunfen los sistemas

de simulación electrónica, la vida se convertirá literalmente en una película.

La exploración de la historia de ciertas formas de entretenimiento del pasado, ¿Qué es lo que puede revelarnos acerca de formas tan recientes como cine digital, los juegos de computador y las atracciones en salas especiales, así como sobre los géneros a los cuales han dado lugar? La cinematografía parecer ser la culminación y el símbolo de todas las formas de representación visual estética basadas en las nuevas tecnologías que surgieron durante el período de modernización industrial. No solo resultó la más avanzada en términos de sofisticación tecnológica, sino que también constituyó la síntesis de dos siglos de

intervención puestos al servicio de la representación visual. La aparición, al final de ese proceso, del cine como institución cultural, determinó que, en el futuro, la modalidad característica de representación visual sería la imagen en movimiento. Es posible que el cine haya perdido parte de su poder hegemónico entre las formas de entretenimiento popular, desafiado por la televisión, el video y ahora, naturalmente, por las últimas formas digitales; pero su presencia

todavía parece perceptible en todas ellas. No obstante, la pregunta que se plantea es la del tipo de cine que aparece en las mismas y la de las maneras en las cuales esa persistencia acontece. Desde ahora en adelante la pregunta será, ¿Qué pasara con nuestra percepción colectiva cuando nuestra realidad podrá ser 'virtual'? Es decir, ¿Qué impacto tendrá la "Realidad Virtual" sobre la manera que percibimos y desarrollamos nuestro entorno?

LITERATURA CITADA

- Benjamin, W. (1978). *Reflections*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
- Benjamin, W. (2007). Walter Benjamin- *Obras* libro II/vol.1. Madrid: Abada Editores, S.I.
- Benjamin, W. (2008). Walter Benjamin- *Obras* libro I/vol.2. Madrid: Abada Editores, S.I.
- Calabrese, O. (1992). *Neo Baroque: A sign of the Times*. Princeton: Princeton University Press.
- Carrol, S. (1990, May). "Reciprocal Representacions: David & Theater". *Art in America*. 5,198-207.
- Castells, M. (1999). *La Era de la Información: economía, sociedad y cultura*. Madrid: Alianza.
- Colbeck, A., Martin, J. (1989). *Handtinting Photography*. London: Amanuens Books Limited.
- Gombrich, E. (1996). *The Essential Gombrich*. London: Phaidon Press Limited.
- Redhead, S. Ed. (2004). *The Paul Virilio Reader*. New York: Columbia University Press.