

LA POSCINEMATOGRAFÍA

Condiciones perceptivas, técnicas y éticas del trabajo del director de fotografía en el régimen audiovisual contemporáneo.

Por Alfonso Parra AEC

A la memoria de Tomás Pladevall AEC

Como director de fotografía, me pregunto a menudo por qué somos nosotros quienes, en general, reflexionamos menos sobre nuestro propio arte y oficio —la creación de imágenes en movimiento—, mientras esa tarea parece recaer con mayor frecuencia en críticos de cine, literatos o filósofos. Creo que a nadie se le escapa que la cinematografía ha cambiado de manera profunda desde la irrupción de la tecnología digital, y no solo desde un punto de vista técnico, sino también —y de forma decisiva— en su condición ontológica. Una transformación ontológica implica un cambio en el modo de ser de algo: no únicamente en sus formas externas, funciones o apariencias, sino en aquello que lo constituye como lo que es. No se trata de una variación técnica, estilística o histórica, sino de una alteración de las condiciones mismas de la existencia cinematográfica.

Una transformación ontológica se produce cuando un fenómeno deja de poder definirse mediante los criterios que antes garantizaban su identidad. En este sentido, la poscinematografía designa el conjunto de prácticas, estéticas y regímenes de producción audiovisual que emergen cuando el cine deja de estar definido por su soporte fotoquímico, su dispositivo clásico de proyección, su lógica industrial y sus procesos narrativos, y pasa a operar como un lenguaje desanclado —“líquido”—, transversal a múltiples medios, pantallas y temporalidades.

No alude a un “después del cine” entendido como desaparición, sino a un desplazamiento esencial del cine como medio de creación de imágenes expresivas. La poscinematografía nombra así el estado del cine cuando deja de ser un medio delimitado y se convierte en un lenguaje móvil, transmedia y procesual, definido más por sus operaciones que por su soporte o su dispositivo de exhibición. No es un formato ni una estética



concreta, sino un régimen de producción de sentido sin una trazabilidad clara.

Una de las claves de este desplazamiento es la tecnología digital y el marco de la sociedad de consumo ultraliberal en el que se sustenta. La inmediatez, la plasticidad y, en última instancia, la capacidad de prescindir de lo real hacen que el cine ya no dependa solo del celuloide, ni siquiera de la cámara o de la realidad que se sitúa delante de ella. Lo digital permite generar imágenes, remezclarlas o simular cualquier cosa mediante procedimientos algorítmicos y procesos automatizados. En este sentido, la imagen cinematográfica deja de ser índice del mundo para convertirse en operación. Antes se actuaba sobre la cámara cinematográfica –dar motor, enhebrar, cargar chasis de película–; ahora, con la cámara digital, se interactúa.

Los hacedores de imágenes digitales en movimiento en todo el mundo son millones. Comparten, en gran medida, las mismas herramientas y una ideología que las sustenta: la sociedad de lo pulido, lo pulcro y lo liso, que encarna una visión de lo positivo donde toda negatividad resulta eliminada ⁽¹⁾. La imagen digital representa y, a la vez, genera de forma uniforme esta manera de mirar. Se intuye la trampa que encierra esta tecnología cuando tantos DOP añaden ruido y tramas analógicas simuladas a las imágenes digitales: una operación que intenta restituir una *materialidad* perdida sin cuestionar el régimen perceptivo que la produce. La trampa conlleva así un vacío en las imágenes, sin otra otredad que la propia subjetividad del que mira. Nada detrás, nada al fondo. Se niega la negatividad del enfrentamiento, condición necesaria para que la imagen pueda conmovernos por la belleza. ¿Por qué no nos impacta la supuesta belleza que llenan las imágenes digitales? Impactar es sacar a uno fuera de sí y colocarlo en otro lugar, donde, por un instante, se conmociona por la suspensión del yo. La belleza no es la estética de algo grabado con gusto o elegancia, sino una forma de revelación.

Dicha revelación depende, entre otras cosas, de la atención y la duración, condiciones difícilmente compatibles con el régimen de inmediatez que estructura hoy buena parte de la experiencia digital: no del ver, sino de la mirada superficial; no de la contemplación, sino del gesto de dar un “me gusta” o deslizar imágenes con el dedo sobre la pantalla del móvil. En este sentido, la condición dominante de la tecnología digital resulta problemática para la posibilidad de revelar belleza en

nuestras imágenes. Así pues, el soporte de la cinematografía aparece fracturado en su continuidad histórica tal como se había constituido desde su nacimiento.

El dispositivo clásico, resuelto como sala oscura, proyector y espectador inmóvil en su butaca, ha sido sustituido por las multipantallas, el visionado fragmentado y la interacción constante con lo filmado, ya sea mediante su repetición, pausa o transformaciones creativas ajenas a los creadores iniciales. En este nuevo régimen, la imagen en movimiento deja de organizar la atención para limitarse a circular a velocidades que no permiten sostenerla, anulando así una condición necesaria no solo para la revelación estética, sino también para la adquisición de conocimiento a partir de la información. Los datos que constituyen la imagen digital, por sí mismos, carecen de espesor: producen información que circula a la velocidad de la luz. Esta condición implica una mutación profunda del tiempo cinematográfico, que abandona las duraciones cerradas y los montajes más o menos lineales de la narrativa clásica, sostenidos por un relato causal estable, para transformarse en una temporalidad abierta e infinita. Las obras devienen así mutables y versionables, articuladas sobre narrativas no jerarquizadas: la película deja de ser un objeto terminado para convertirse en un proceso sin dirección clara, sin principio ni final, destinado al consumo continuo en la red.

En este contexto, la noción de autor pierde vigencia. Ya no es necesariamente el director quien crea, del mismo modo que el espectador deja de ser pasivo y ya no ocupa la posición colectiva y fija que le otorgaba la sala de cine.

El espectador ya no ocupa una posición pasiva ni estable, sino que deviene una figura híbrida: usuario, operador, reeditor y testigo. Toda esta transformación esencial del cine redefine las herramientas de la narración y, por supuesto, el papel del director de fotografía. En este contexto, el plano —entendido clásicamente como una unidad estable y cerrada, con un inicio, un fin, una duración y una posición clara dentro de la estructura narrativa— deja de operar bajo los mismos principios. El plano nacía en el rodaje y moría en el montaje; es decir, coincidía con su acontecimiento y era responsable de sí mismo. Hoy, en cambio, el plano puede ser reencuadrado, alterado mediante algoritmos, reutilizado en otros contextos y fragmentado y re combinado de manera potencialmente infinita.

El plano deja así de ser un objeto cerrado para convertirse en una *reserva de datos visuales*. Y los datos, por su propia condición, solo pueden circular y sostener información visual, encontrando serias dificultades para operar en otros terrenos propios del arte y de la transformación estética.

El encuadre que define el plano ya no es definitivo: muchas de sus decisiones pueden tomarse posteriormente en la posproducción, sin necesidad de volver a filmar. De un mismo plano puede modificarse casi todo —su profundidad, su color, su luz o su ritmo—, lo que hace que deje de ser el tiempo de lo vivido o filmado para convertirse en una acumulación, en un síntoma de procesos, en muchos casos automáticos.

Un plano puede aparecer en otra película para la que no fue concebido, circular como un clip o ser editado por usuarios y espectadores, perdiendo su anclaje narrativo, su singularidad, su "aquí" y su "ahora". Puede ser troceado, ralentizado, acelerado, superpuesto o interpolado, desterrando toda garantía de continuidad temporal. El plano deviene así modulable y pierde su condición de acontecimiento.

En el cine clásico se trabaja con la imagen-acto; en la poscinematografía, con la imagen-dato. En la poscinematografía no hay acontecimiento, hay gestión. Bajo esta condición del plano, todo riesgo desaparece: el error se corrige, el tiempo se pervierte y la fragilidad, lo contingente, se simula —algo que lo digital hace muy bien—. Esta situación tiene una consecuencia ética importante: la imagen no puede fracasar, pero tampoco puede comprometerse.

Aunque esta condición no se manifieste de manera idéntica en todos los contextos de producción, estructura de forma decisiva el horizonte técnico, perceptivo y laboral de la imagen contemporánea.

No se trata aquí de una condena ontológica de lo digital, sino del análisis crítico del régimen de producción, circulación y control en el que estas imágenes operan.

No solo el plano ha cambiado de estatuto; la luz también lo ha hecho. De fenómeno físico, la luz pasa a registrarse como información: simulación, metadatos y parámetros. Ya no garantiza verdad, sino coherencias; ya no representa, sino que funciona y se somete a los procesos de producción. La luz había ocurrido siempre antes de la imagen, y esta era su consecuencia, garantizando una relación causal con el mundo.

La luz era el índice y la imagen la huella: algo había estado ahí.

Con la poscinematografía, la imagen digital ya no necesita una situación lumínica real para existir: la luz deja de ser causa para convertirse en una variable más dentro de un sistema. La luz es ahora discreta y calculable –vectores, capas, curvas, nodos, máscaras–, lo que implica su aislamiento tanto del espacio como del tiempo. La luz se arregla: las noches se iluminan gracias a sensores altamente sensibles y se ajustan después en posproducción; el día se oscurece y la coherencia lumínica se posterga, en muchos casos, para más adelante.

La decisión de qué ver y cómo ver se desplaza así del rodaje a la posproducción y, con ello, se pierde la dimensión ética de la luz. Ahora importa que la luz “funcione”, un término propio de la lógica del consumo, lo que hace que deje de responder a lo real para someterse a un régimen de legibilidad. Y la pregunta que, como DOP, me parece inevitable es: ¿qué significa filmar cuando la luz ya no responde prioritariamente al mundo, sino a un régimen de legibilidad que la precede, inscrito en un sistema propio de coherencias?

Esta transformación ontológica de la luz no solo afecta a su origen o a su tratamiento, sino también a las decisiones ópticas que estructuran la percepción del espacio. La sociedad que señala Byung-Chul Han –la de lo pulido, lo brillante y el cansancio– tiene también su reflejo en nuestras imágenes, aunque no siempre seamos conscientes de ello. Resulta sintomático, por ejemplo, que en los últimos años hayan proliferado lentes con los valores T más abiertos posibles –el T1.5 de Sigma, el T1.8 de Arri o el T0.95 de Leica–, aperturas que ya no serían necesarias con sensores digitales tan sensibles como los actuales. Este exceso de apertura se ha normalizado en buena parte del cine y las series contemporáneas: desde la insistencia en el primer plano desenraizado del espacio en *Euphoria*, hasta la intimidad aparentemente humanista pero ópticamente aislada de los rostros en *Nomadland*; pasando por el uso reiterado del desenfoque como forma de opacidad emocional en *The Son*, o por la disolución del espacio-tiempo como experiencia borrosa de la memoria en *Aftersun*. Así, si antes la utilización de los valores más abiertos del diafragma era una operación “defensiva”, destinada a resolver un problema técnico de falta de luz en la exposición –es decir, una carencia–, hoy esas aperturas máximas producen

un exceso. No se trata de un exceso cuantitativo, sino perceptivo: un exceso que borra literalmente la profundidad de campo, fragmenta el espacio y elimina el valor de la nitidez como construcción de espacio-tiempo.

El espacio deja entonces de organizar la imagen para convertirse en fondo: una superficie uniformizada y pulida por una textura "lisa" que pone en tela de juicio cualquier jerarquía espacial, debilita la composición y sustituye la claridad por una experiencia sensorial inmediata, ligada a un cierto narcisismo negativo. En este contexto, "el diafragma abierto elimina la hondura, la interioridad, la mirada" ⁽²⁾.

Las imágenes así concebidas hacen que los rostros no sean expresivos —en un sentido esencial—, sino que exhiban el vacío interior de los personajes: primeros planos ópticamente precisos, pero semánticamente opacos, donde la cercanía ya no produce comprensión y el rostro "pulido" se transforma en faz, en máscara hueca, sin trasfondo ni profundidad ⁽³⁾.

Esta deriva contrasta radicalmente con el cine clásico y moderno, donde la profundidad de campo no era un residuo técnico ni una limitación, sino una condición ontológica de la imagen. No porque ese cine estuviera exento de contradicciones, determinaciones industriales o decisiones normativas, sino porque en él la imagen aún se definía por su vínculo causal con el mundo filmado. En Dreyer, el rostro solo adquiere densidad porque habita un espacio continuo que lo sostiene; en Mizoguchi, el mundo se despliega en profundidad como campo moral; en Antonioni, la relación entre figura y fondo construye el tiempo mismo de la experiencia, y el espacio nunca se disuelve, sino que pesa.

No es casual que ciertas películas contemporáneas, como *First Cow* o *Portrait de la jeune fille en feu*, se inscriban conscientemente en esta genealogía: aun trabajando con sensibilidades bajas de luz y aperturas amplias, rehúsan borrar el espacio y preservan la distancia, la duración y la coexistencia entre cuerpos y entorno. Allí, el diafragma no se abre para aislar, sino para hacer coexistir; no para borrar el mundo, sino para sostenerlo como condición de sentido. En ese cine, ver mejor equivale a comprender mejor.

En la poscinematografía dominante, por el contrario, esta lógica se niega: el desenfoque radical deja de ser una decisión puntual y se convierte en la afirmación de un régimen perceptivo inestable que renuncia a organizar el mundo como

espacio legible y sustituye la comprensión por pura inmediatez sensorial. Esta mutación perceptiva no constituye un problema estilístico aislado, sino una condición estructural que redefine, necesariamente, el lugar del director de fotografía. Todo ello nos afecta en nuestro arte y oficio, y lo hace de formas diversas. En el cine clásico, el director de fotografía cumplía una función ontológica clara: garantizar que la imagen existiera como huella luminosa coherente del mundo filmado, como imagen-materia ⁽⁴⁾. En la poscinematografía, la transformación esencial se produce cuando la imagen deja de definirse por su origen físico y pasa a hacerlo por las operaciones que la producen, la modifican y la hacen circular. De este modo, el DOP ya no captura imágenes, sino que configura condiciones, diseña procesos y trabaja dentro de un ecosistema de múltiples ventanas de exposición. Traducir esta transformación en el rol específico del director de fotografía exige abandonar la definición heredada —"responsable de la imagen"— y formular otra más precisa, acorde con el estado actual de la creación audiovisual. En esta nueva condición de la cinematografía conviene huir de nostalgias y asumir que la cámara ya no es el origen soberano de la imagen, que la exposición adecuada ya no define por sí sola al DOP y que el rodaje ha dejado de ser el momento decisivo.

El DOP pasa así de preguntarse "cómo se ve y se construye el plano" a interrogarse por "bajo qué condiciones este conjunto de imágenes puede existir, transformarse y seguir siendo reconocible". Esto incluye, por supuesto, las decisiones propias de la captura, pero también aquellas que afectan a la posproducción, el visionado y la circulación.

El director de fotografía se convierte entonces en el responsable de que la imagen no se disuelva. No se trata de estilo, sino de una identidad visual operativa en sentido estricto. En este contexto, el DOP no "ilustra" la visión del director u otros, ni embellece el relato o le otorga una condición estética, sino que diseña las condiciones bajo las cuales las imágenes se dan, se transforman y siguen siendo reconocibles como tales.

Podríamos arropar al DOP con todo lo indicado más arriba, pero la realidad, como siempre, es terca y mucho más compleja. La visión unilateral y aplastante que impone la industria —la gran industria—, especialmente la norteamericana, sobre las periferias, ansiosas de emularla, establece unas condiciones

que limitan todo lo que un DOP de la poscinematografía puede realizar.

En la mayoría de estos contextos –series, plataformas, coproducciones y mercados periféricos– la estética de la imagen y su proceso de aparición vienen determinados por los productores ejecutivos y los *showrunners*, de modo que las cámaras, los flujos de trabajo y las LUTs creativas llegan ya predeterminados. En estas condiciones, el director de fotografía no puede elegir la cámara o las lentes que considera adecuadas, no define el flujo de trabajo y, en muchos casos, ni siquiera supervisa el color o el máster final.

Y esto no es una anomalía, sino una condición extendida en gran parte del mundo cinematográfico, con contadas excepciones que aparecen tanto en el seno de la gran industria –pese a que sus modelos de negocio se sostienen en la distribución de masas y el control de datos– como en aquellos contextos que, precisamente por no estar plenamente sometidos a una lógica industrial, permiten todavía un margen de decisión creativa.

En el régimen industrial contemporáneo, el director de fotografía no garantiza el “ser” de la imagen, sino que administra su viabilidad material dentro de un marco impuesto. Trabaja, en muchos casos, para imágenes ajenas, evitando su colapso y sosteniendo un mínimo de coherencia física, temporal y perceptiva. No diseña el sistema, pero impide su absoluta degradación.

El DOP se convierte así en un intérprete técnico, en un mediador de exigencias muchas veces contradictorias. Ya no define qué es la imagen, sino bajo qué restricciones puede todavía existir como cinematográfica.

Hoy, el director de fotografía es una figura estructuralmente subordinada que opera en el punto de máxima concreción de la imagen, asegurando su filmabilidad y su legibilidad dentro de ontologías visuales decididas por otros. Plantear la pérdida de autoría como una condición estructural implica abandonar definitivamente la nostalgia del autor y analizar la creación audiovisual desde sus relaciones materiales de poder, no desde sus mitologías profesionales.

Esta pérdida de autoría no se produce por accidente, sino que es activamente promovida por los sistemas de producción para garantizar la continuidad estética entre episodios y temporadas, permitir el intercambio de equipos y mantener una previsibilidad industrial junto a una estabilidad del producto

destinado al consumo. En este marco, una visión personal o un carácter individual no son un valor añadido, sino un obstáculo para esos objetivos.

Lo que existe en el modelo actual es una autoría distribuida: las decisiones se fragmentan en instancias que no dialogan entre sí —aunque se hablen—, organizadas por una jerarquía de poder que impone el acatamiento de toda tarea artística. La paradoja es que, en este contexto, se exige responsabilidad al DOP sobre la imagen, pero con un poder cada vez menor sobre ella, ya que no la controla. La autoría desaparece, pero la responsabilidad simbólica permanece.

Esta forma de ser director de fotografía resulta catastrófica y produce un efecto autodisciplinario: se reduce toda posibilidad de disenso estético, se neutraliza la crítica interna y se convierte el estilo en plantilla y la creatividad en cumplimiento. La pregunta ya no es “¿qué imagen quiero crear?”, sino “¿hasta dónde puedo llegar sin romper el marco impuesto?”.

Así, la imagen deja de responder a una intención para hacerlo a una lógica sistémica. Deja de ser la expresión de una mirada y pasa a ser el síntoma de una estructura.

La pérdida de autoría no es una crisis del creador contemporáneo, sino una condición estructural del régimen audiovisual actual, en el que las decisiones estéticas se fragmentan, se jerarquizan y se externalizan hasta que la obra deja de tener un autor identificable y pasa a ser la manifestación de un sistema. No se trata, por tanto, de preguntarse cómo recuperar la autoría, una cuestión que suele conducir a ficciones románticas.

La pregunta relevante es qué formas de pensamiento, ética y práctica son posibles cuando la autoría —la creación autoral— deja de ser el fundamento del trabajo creativo. No se trata de una ética orientada a la solución, sino de un modo de habitar críticamente una condición que no hemos elegido.

Lejos de ser solo una reflexión simbólica, esta forma de entender el proceso de creación de la imagen está plenamente incorporada a la organización del trabajo: contratos por episodio o por bloques, ausencia de control sobre el máster final, segmentación estricta de funciones y la sustitución posible —y prevista— de los DOP. La estructura laboral presupone que nadie debe ser imprescindible. El talento, la

creatividad y las miradas heterodoxas se convierten así en un obstáculo para la reproductividad del sistema.

El proceso de creación de la imagen se divide de manera extrema: el DOP filma y, en muchos casos, queda reducido a un gestor de equipos y tiempos en el set; un equipo distinto genera los *dailies*; otro ajusta el color; otro adapta formatos y entregables técnicos. Cada uno de estos eslabones trabaja con plazos cerrados, responde a un supervisor diferente y carece de una visión del conjunto. El resultado es que nadie tiene acceso a la obra en su totalidad.

Laboralmente, esta situación genera una fuerte tensión estructural y personal, ya que el DOP firma su función y su nombre queda asociado a la imagen, pero carece de poder real sobre el resultado final. Dejar de ser responsable de la imagen produce así una asimetría entre visibilidad y capacidad de decisión, y la imagen deja de ser una propuesta para convertirse en un cumplimiento.

Además, este sistema poscinematográfico, inscrito en un marco habitual de alta competencia, contratos más o menos breves y escasa protección laboral, conduce a una forma de censura estética. No porque los DOP carezcan de la capacidad de formular y defender sus propuestas, sino porque estas pueden implicar la pérdida del trabajo. En este contexto, la pregunta ya no es "¿qué imagen es necesaria?", sino "¿qué imagen no me pondrá en riesgo de perder el trabajo?".

El proceso mediante el cual los equipos no se consolidan, los directores y los DOP rotan y resultan intercambiables impide la acumulación de criterio, la evolución de una estética interior y la posibilidad de una creación autoral a largo plazo. En este contexto, la imagen no encarna una intención ni cristaliza una mirada, y deja de responder a una responsabilidad unificada en el DOP.

En síntesis, la pérdida de autoría en el audiovisual contemporáneo no constituye una crisis creativa, sino el efecto directo de un régimen laboral basado en la fragmentación del trabajo, la estandarización técnica y la sustitución planificada de los profesionales.

Esta forma industrial no es nueva; basta recordar el sistema de estudios de Hollywood de los años treinta, cuarenta y cincuenta del siglo pasado —Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros., Paramount Pictures, 20th Century Fox, entre otros—, que producía en cadena, con una estricta división del trabajo y

bajo un estilo impuesto por cada estudio, donde la autoría quedaba diluida en la marca. En ese contexto, el DOP no era autor, sino un obrero especializado.

Al igual que entonces —y como ocurre hoy—, la imagen no buscaba revelar, sino sostener un sistema narrativo orientado a la producción de beneficios. El autor no era el cineasta, sino el estudio; hoy, ese lugar lo ocupan las plataformas.

Sin embargo, existe una diferencia decisiva entre aquella forma de ser del DOP y la actual. La industria contemporánea no solo elimina la autoría, sino el acontecimiento mismo del gesto fotográfico. La época de los estudios respondía a una lógica disciplinaria, la del "deber"; el presente, en cambio, se rige por la lógica del rendimiento personal y la autoexplotación, donde se aparenta una autoría que no existe, pero se exige una implicación total cuando apenas se decide nada.

Se produce así una paradoja: mientras en el Hollywood clásico el sistema era autoritario, pero transparente en su jerarquía, el sistema actual es flexible, pero borra cualquier huella del gesto. Antes se sabía que se era un engranaje; hoy se construye un entorno en el que se demanda creatividad al mismo tiempo que el marco la neutraliza. Y esto nos afecta no solo como creadores de imágenes audiovisuales, sino como sujetos de una experiencia material con la luz, el tiempo y el cuerpo.

¿Es posible hoy un hacer fotográfico que asuma conscientemente esta herencia industrial sin caer ni en la nostalgia ni en la simulación de autoría?

La ética poscinematográfica no debería orientarse a recuperar la autoría. El DOP profesional no controla la obra, pero sí puede decidir cómo trabajar dentro de esa pérdida de control. La ética se desplaza así del *qué* al *cómo*. Una primera decisión, fruto de la honestidad con uno mismo, consiste en no fingir autoría allí donde no puede haberla: no apropiarse simbólicamente de decisiones ajenas, no presentar como estilo propio lo que no es más que una plantilla industrial y no confundir la ejecución "correcta" con ninguna forma de expresión personal.

Se trata de localizar no las zonas de control, sino las de responsabilidad: identificar qué depende de cada uno, asumirlo con rigor y no responder por aquello que queda fuera de esos márgenes. Esta ética se juega fundamentalmente en lo material: una exposición defendible, la preservación de la información y la toma de decisiones reversibles.

Esta posición pragmática de la ética profesional permite evitar tanto el cinismo como la obediencia total y sumisa. Cumplir el marco impuesto, pero señalar riesgos reales o documentar críticamente decisiones problemáticas, dejando constancia técnica cuando sea necesario, nos permite seguir valorando y cuidando nuestro propio oficio, lo que constituye una forma de resistencia –individual, eso sí–.

Esta valoración implica, por ejemplo, no banalizar decisiones técnicas, no aceptar estándares que destruyen el trabajo a largo plazo y no normalizar prácticas que degraden la imagen. Es también una responsabilidad –especialmente para los DOP de cierta generación– transmitir el saber de la fotografía desde el marco contemporáneo que aquí se ha desarrollado, sin perder la perspectiva histórica. No desde un conocimiento superficial y espectacular, ampliamente difundido en las redes, sino desde la puesta en común de criterios, la explicación de las decisiones y la asunción de sus consecuencias. Del mismo modo, resulta necesario no alimentar visiones románticas, retrógradas y miopes del mundo profesional en el que las generaciones más jóvenes desarrollan hoy su carrera.

NOTAS

- (1) Seguimos aquí, los ensayos de Byung-Chul Han: La salvación de lo bello y la sociedad del cansancio editados en español por Herder
- (2) (3) La salvación de lo bello de Byung-Chul Han pg.27
- (3) Término acuñado por José Luis Brea en Las tres eras de la imagen editado por Akal/Estudios visuales (2010).

OTRAS REFERENCIAS:

- El espectador emancipado de Jacques Rancière. Ed. BordesManantial
- El origen de la obra de arte de Martin Heidegger. Los caminos del bosque. Alianza editorial
- Analógico y digital de Otl Aicher. Ediciones GG
- Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo. Andrei Tarkosvski
- Imágenes latentes. La fotografía en transición. Joan Fontcuberta. Ed Galaxia Gutenberg
- Desbordar el espejo. La fotografía, de la alquimia al algoritmo. Joan Fontcuberta. Ed Galaxia Gutenberg
- La muerte del cine de Paolo Cherchi Usai. Ed. Laertes.
- ¿Qué es un autor? De Michael Foucault. Ed El cuenco de plata
- Contra la interpretación de Susan Sontag. Ed. Penguin Random House.

Agradezco a Adriana Bernal, ADFC, Juan Pablo Bonilla, Emilio Fontaine, Jorge Igual y Paola Rizzi su paciente lectura y comentarios críticos.