

Lo fotográfico y lo digital. Desde los conjuros instrumentalistas a la posfotografía

Lila Pagola

lpagola@unvm.edu.ar

UNVM | UPC

La imagen fotográfica se inscribe dentro de la historia de la imagen digital desde una suerte de rol fundante, que proviene de su carácter de primera tecnología de la imagen, en cuanto fue la forma más temprana de *automatización* de la representación de la realidad, y de reproducción múltiple. Su industrialización¹ permitió la inauguración de las prácticas de aficionado a finales del siglo XIX, y ese hecho consolidó la llamada “democratización de la imagen” (Ramírez, 1976) iniciada por la práctica del retrato fotográfico difundido masivamente a mediados del siglo XIX².

La fotografía digital o digitalizada profundiza el “potencial crítico” (Brea, 2002) de la técnica fotográfica hacia la institución artística; el cual ha venido cuestionando desde su invención en 1839 -con la paciencia de su obviedad, sistemáticamente omitida- categorías centrales de la concepción del arte aurático (Benjamin, 1936) tales como la **autoría**, la **obra única**, la naturaleza de los **procesos creativos** (especialmente respecto de la mediación maquinal) o la propia artísticidad residiendo exclusivamente en el **carácter objetual o tangible** de las obras.

La fotografía digital se inscribe entonces, en el amplio contexto de la cultura digital contemporánea, con el particular status de pertenecer a la tradición de lo técnico, por una parte -como pasado remoto y fundacional de la imagen técnica- y por otra, habiendo logrado la obra fotográfica un lugar en la escena de las artes visuales contemporáneas, especialmente la llamada “fotografía de autor”. Técnica y lenguaje a la vez, es este *status* diferencial es el que nos interesa explorar, considerando su relevancia en la modulación de la experiencia sensible contemporánea, cuyo carácter visual y su “fotogénesis” son predominantes.

1 A partir de la introducción de procedimientos seriados para la producción de los materiales fotográficos con el sistema que inventa George Eastman para Kodak, la técnica fotográfica se estabiliza y los continuados inventos se tornan mejoras de procedimientos (rapidez de las películas, portabilidad, costos, facilidad de uso).

2 Previamente a la industrialización de la técnica, la toma de retratos se estandarizó por la invención de Disderi en 1854 de la tarjeta de visita: una cámara de 4 objetivos ofrecía más imágenes por menos dinero a los que hasta entonces no habían accedido a su fotografía, por sus elevados costos.

Fotografía digital y fotografía analógica

Como en otras disciplinas que enfrentaron la digitalización de sus prácticas, las relaciones entre fotografía y tecnología digital han sido pensadas alrededor de dos grandes enfoques, que se corresponden con la reflexión sobre las transformaciones que una nueva tecnología disponible moviliza para la fotografía -en este caso-, y que se corresponden -con ciertas salvedades-, con conceptualizaciones instrumentalistas o constructivistas de la tecnología.

El primer enfoque, que llamaremos **instrumental**, considera que la tecnología digital **no modifica** la “esencia” de lo fotográfico, sino que aporta nuevas herramientas *más eficaces, más rápidas, más ecológicas o más económicas* para la generación, procesamiento, circulación y recepción de las fotografías. Es decir, no produce ninguna transformación estructural a nivel de la creación, la circulación o la recepción de las fotografías, sino que simplemente aporta una herramienta más “eficaz”, para hacer las mismas tareas que antes.

El segundo enfoque, posterior también en el tiempo, analiza las transformaciones que las prácticas sociales de esa nueva tecnología introducen, y propone la perspectiva de “**entorno**” o “**lenguaje**” para referirse a un nuevo conjunto de posibilidades de decir o hacer fotografía, que modifican la producción fotográfica a nivel de creación, circulación y/o recepción, dando lugar a nuevos modos, inexistentes antes de esa tecnología y por lo tanto, imbricados estructuralmente con ella y sus usuarios.

La perspectiva instrumental: “la computadora es sólo una herramienta más”

Este enfoque sostiene que la tecnología digital es “sólo” una forma más rápida, más barata, más precisa, aplicada a la producción de imágenes fotográficas, a su procesamiento, transmisión, o a la difusión en nuevos canales, en formatos de publicación alternativos al impreso, químico o gráfico. En este abordaje de lo digital, se lo piensa como “una herramienta *más*”, que facilita en algún aspecto la producción o la difusión sin modificar los procesos creativos, o sus efectos en el receptor.

Como ejemplos de este enfoque, encontramos sitios web y otras publicaciones digitales de fotógrafos, de instituciones, exposiciones y publicaciones que se suman a la oferta informativa de la web, pero siempre como “recurso supletorio” de una experiencia directa que se considera la verdaderamente valiosa y original. Marcas de esta aproximación y modo de entender el papel de las mediaciones digitales en el proceso que se introduzcan, son los intentos de control de los “desbordes

digitales”, tales como la imposibilidad -siempre *hackeable*- de copiar las imágenes, las marcas de agua, las reproducciones de bajísima calidad u otros tipos de restricción o limitación del potencial de copia específicamente digital. Estas decisiones se evidencian principalmente en la etapa de circulación de las obras, mientras que son explícitamente eliminadas o cuidadosamente omitidas en la etapa de la creación. Esa dinámica, en la producción artística se correspondería con este momento consagradorio de la fotografía en el arte contemporáneo, y su consecuente resguardo de las diferencias respecto del resto del “flujo fotográfico” no artístico, digital y por ende multiplicable al infinito.

La perspectiva del entorno o lo digital como lenguaje

El segundo enfoque considera que el uso de tecnologías digitales, en cualquiera de sus instancias, supone mucho más que una mera optimización de los procesos, ya que inevitablemente, el medio y el conocimiento o la experiencia que socialmente circula sobre éste, condicionan la lectura y los efectos de sentido. Una fotografía digital es “leída” desde saberes diferentes a los que rodean a una fotografía argéntica, en cuanto que el dispositivo digital es conocido en sus generalidades técnicas por la mayoría de los receptores (en el cómo se obtiene, como se puede manipular, etc.; no necesariamente en el “saber hacer”), igual que antes se conocía el dispositivo químico (las habilidades requeridas para la toma, la copia, e incluso para la manipulación).

En algunas producciones fotográficas que usan tecnologías digitales, es posible encontrar relaciones nuevas que la obra inaugura con su receptor, explorando potencialidades de lo digital, ya sea condicionadas por la técnica o emergentes de la cultura de uso y apropiación de las imágenes en los entornos digitales.

Desplazamientos a nivel creación fotográfica

¿en qué varía la experiencia de “tomar una foto” el hecho de usar tecnología digital? Pensado de modo superficial y considerando las múltiples adaptaciones de las interfases de usuario de las cámaras digitales para parecerse a las analógicas, puede parecer que la diferencia es poco relevante. Sin embargo, la profesión de fotógrafo -con material argéntico- se ha construido sobre una habilidad en desaparición: la de **previsualizar** la escena como la dupla cámara-película efectivamente traducirá la imagen cuando la revelemos. Esa habilidad era vital para el profesional en función de dos factores: la mediación de la película (asimilable a la del sensor en digital) y la imagen latente que no podía verse inmediatamente.

Unos dispositivos que permiten retroalimentación inmediata respecto de la toma realizada (aún primitiva, pero apoyada en metadatos como puede ser el histograma) implican cambios de comportamiento en los fotógrafos, ahora menos interesados en “abstraer” las situaciones luminosas reales y traducirlas en su imaginación para previsualizar el resultado fotográfico (o los márgenes de intervención posibles). Las fotografías digitales, por el contrario, se **pos-visualizan**.

Por otro lado, las cámaras fotográficas digitales se han vuelto ubicuas, personales y portátiles, convergiendo con otros dispositivos (reproductores de medios, videocámaras) en celulares, o otros dispositivos portátiles.

Las limitaciones derivadas de la longitud de la película en rollo, o su costo, eran una variable que también condicionaba el comportamiento del fotógrafo, tanto profesional como aficionado. El carácter tangible, material de este insumo hacía imposible su transporte y adquisición “ilimitada”, tal como se percibe en el presente al insumo de almacenamiento de las cámaras digitales. Esto, junto al anterior comportamiento de la pos-visualización repercute en la creación de **mayor cantidad de imágenes**, a veces con escasa diferencia entre sí.

Ingentes cantidades de imágenes son descargadas entonces en nuestras computadoras: las primeras experiencias del profesional y la normalidad del aficionado será en formas de almacenamiento caóticas y con muchas probabilidades de pérdida de imágenes por desorden, migración incompleta de datos, ubicación incorrecta (mal seteada la fecha de la cámara, por ej. puede tornar un archivo inencontrable salvo por inspección directa). Muchas de esas imágenes nunca serán copiadas. Muchas serán visualizadas una única vez. Otro gran grupo será compartido en espacios virtuales como fotologs y otras redes sociales, tornándose públicamente visible para un público mucho más amplio que el de los álbumes tradicionales.

Desplazamientos a nivel de la circulación de las fotografías

Generamos muchas más fotografías con nuestras cámaras digitales. ¿cómo circulan? ¿en qué canales? ¿bajo qué condiciones? La superabundancia de fotografías está presente en nuestras computadoras primero, y tiende en muchos casos, a circular digitalmente más que físicamente. La tendencia al portfolio o álbum en CD rom tuvo su auge en los últimos años 90, pero cedió al portfolio online, junto con los usuarios domésticos subiendo sus imágenes a servicios como flickr, fotolog, picasa, etc.

La diferencia estructural que aportaron algunos de esos servicios de almacenamiento virtual de imágenes fue la comunidad que empezó a crearse alrededor de la primera función práctica (almacenar y

compartir con amigos y familiares distantes): otros usuarios, desconocidos podían ver las fotos, comentar, marcarlas como favoritas, seguir a un artista, etc. Se formaron comunidades virtuales de afinidad, a veces bajo formas concretas como grupos temáticos o murales, etc.

¿cómo ponía a circular un autor fotógrafo su producción antes de las TICs? Publicaba postales, libros, revistas, catálogos, exhibía en museos, galerías, etc. En todos los casos, la variable material de la circulación era determinante del acceso: costo, tiempo de producción, intermediarios editores, lógicas de distribución, limitaciones geográficas, costos de envío, etc. El mismo autor hoy puede usar distintos canales de circulación para encontrar receptores globales, por costos cercanos a cero. Las dificultades se encuentran, por el contrario, en captar la atención de esos receptores en una escena de superabundancia y infoxicación (Cornella, 2003).

Desplazamientos a nivel de la recepción de las fotografías

Hace varias décadas vivimos en una cultura visual (Mirzoeff, 2012): una significativa parte de todo lo que conocemos sobre el mundo que habitamos nos ha sido “mostrado” en imágenes fotográficas o registros audiovisuales, principalmente por vía de la televisión. Imágenes de registro fotográfico cuya relación con aquello que representan se inscribe en el régimen de creencia que inauguró la fotografía cuando fuera presentada públicamente en 1839: una herramienta útil a la ciencia y el arte por su capacidad de retener detalles visuales sobre el mundo.

Probablemente entonces, la más profunda de las transformaciones que la tecnología digital ha precipitado para la fotografía se encuentra en el nivel de la recepción: las fotografías, su función social histórica asociada a su verosimilitud respecto de la realidad, está puesta en duda de un modo al parecer, definitivo.

Sin embargo, en un sentido más general, los desplazamientos previamente analizados en los procesos de creación y circulación de fotografías tienen su correlación de novedad en la experiencia de la recepción. Antes de las TICs, los receptores se encontraban con las fotografías en libros, revistas, postales, catálogos, carteles y publicidad, álbumes. Con la aparición y adopción masiva de TICs, las personas acceden a las fotografías en correos electrónicos, webs (como publicidad, como contenido), sitios dedicados como fotologs, tableros temáticos, etc. Un usuario de medios digitales está expuesto a mayor cantidad de imágenes fotográficas que un lector de medios tradicionales, por las mismas razones de orden material y logístico que limitan la circulación en soportes tradicionales: costos, tiempos, logística de distribución, etc.

La infoxicación, ya mencionada como una limitación para que los autores se encuentren con los receptores, ha generado estrategias de búsqueda y selección en éstos últimos: lectores RSS, etiquetas, folksonomía, *geotagging*, filtros por licencia de uso, etc. Como contraparte, la cantidad de fuentes de imágenes fotográficas ha derivado en una impensable diversidad de versiones, todas a la misma distancia relativa de acceso (un click), lo cual configura un escenario muy favorable para las visiones críticas de los medios tradicionales. Así, algunos autores sostienen el advenimiento de la era pos-fotográfica (Mitchell 1992): curadores, posproductores, remixadores reaccionando con austeridad a épocas de invisibilidad por exceso.

Bibliografía

Brea, J. L. (2002). *La era postmedia*. Edición pdf. www.laerapostmedia.net/

Benjamin, W. (1936) *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. En Discursos interrumpidos I. Edit. Taurus.

Fontcuberta, J. (2010) *La cámara de Pandora*. México: G. Gilli

Lister, M. (1997) *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós.

Mirzoeff, N. (2003) *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós ibérica.

Mitchell, W. (1992) *The reconfigured eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era* Cambridge: The MIT Press

Prada, J. M. (2012) *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal.

Ramírez, J. A. (1976). *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Editorial Cátedra

Schaeffer, J. M. *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Edit. Cátedra.

Richtin, F. (2009) *After photography*. Nueva York: Norton&co