



Foto digital y archivo familiar: cambios y continuidades

Romina Nadia Fritz

Question/Cuestión, Nro.71, Vol.3, abril 2022

ISSN: 1669-6581

URL de la Revista: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/>

IICom -FPyCS -UNLP

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e667>

Foto digital y archivo familiar: cambios y continuidades

Digital photo and family archive: changes and continuities

Romina Nadia Fritz

Universidad Nacional de La Matanza
Argentina

rfritz@unlam.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0001-8101-6036>

Resumen

Como consecuencia de los cambios culturales y el uso de artefactos tecnológicos digitales y medios conectivos, el uso de la fotografía se ha extendido adquiriendo mayor protagonismo. En este sentido, no hay duda que la fotografía digital ha reemplazado a la fotografía analógica en muchos ámbitos. En el ámbito familiar el soporte para el resguardo de las imágenes fotográficas ha sido históricamente el álbum impreso. Pero ¿Qué ocurre con las fotografías digitales? ¿Cómo se almacena hoy el recuerdo? ¿Se produjeron cambios, hay continuidades, o podríamos estar hablando de una co-existencia de ambas formas? En consecuencia, se busca reflexionar sobre los cambios y continuidades en el archivo fotográfico familiar producidos en el marco de la digitalización de la práctica fotográfica. Para ello, este

artículo analizará de forma incipiente aquellos cambios y continuidades en materia de producción, la distribución y el consumo de las imágenes fotográficas. Así, no solo cambian los roles dentro del proceso fotográfico, sino también la relación público-privado. Asimismo, la fotografía digital confluye en una proliferación de imágenes donde el resguardo también es variado, siendo Instagram uno de esos soportes. En suma, hay cambios y continuidades, como así también una co-existencia de ambas técnicas que aún es necesario precisar.

Palabras claves: Fotografía; digitalización; álbum; archivo; Instagram.

Abstract

As a consequence of cultural changes and the use of digital technological artifacts and connective media, the use of photography has spread, acquiring greater prominence. In this sense, there is no doubt that digital photography has replaced analog photography in many areas. In the family environment, the support for the protection of photographic images has historically been the printed album. But what about digital photos? How is memory stored today? Have there been changes, are there continuities, or could we be talking about a co-existence of both forms? Consequently, it seeks to reflect on the changes and continuities in the family photographic archive produced within the framework of the digitalization of photographic practice. To do this, this article will analyze in an incipient way those changes and continuities in terms of production, distribution and consumption of photographic images. Thus, not only the roles within the photographic process change, but also the public-private relationship. Likewise, digital photography converges in a proliferation of images where the protection is also varied, being Instagram one of those supports. In short, there are changes and continuities, as well as a co-existence of both techniques that still need to be specified.

Keywords: Photography; digitalization; album; archive; Instagram.

Introducción

En la actualidad, y cada vez más, la imagen en todos sus formatos adquiere mayor protagonismo. Sin embargo, el aspecto visual de los fenómenos sociales es dejado de lado por la mayoría de las disciplinas de estas ciencias. En palabras de Eduardo Bericat Alastuey (2011):

El contraste existente entre un mundo social plagado de imágenes y una sociología todavía ciega a cualquier tipo de representación visual constituye una flagrante contradicción. Elaboramos una sociología ciega cuando en nuestros estudios omitimos tanto la construcción visual de lo social como la construcción social de lo visual. También elaboramos una sociología ciega cuando prescindimos de la imagen como medio o instrumento de investigación. En efecto, la mayoría de los sociólogos no considera que las imágenes, al igual que las palabras o los números, constituyan un modo de representación del mundo capaz de ser incorporado a los procesos mediante los que la ciencia social produce conocimiento (p. 113).

Más aun, la pedagogía y quienes forman a los formadores están explorando el uso de la imagen dentro del aula y en todos sus formatos, como una estrategia pedagógico-didáctica alternativa y eficiente. Esto se debe a la incidencia de los artefactos culturales tecnológicos digitales y los medios conectivos los cuales forjan nuevas formas atenciones que desafían a los docentes a explorar otras herramientas (Luciano De Marco, 2019).

En este sentido, una de las herramientas visuales de mayor impacto por su carácter indicial y de referencia ha sido y es la fotografía. Son muchas las características específicas que posee la fotografía que la convierten en un valor en sí mismo. Cuando se ve una imagen fotográfica no hay duda de lo observado, ya que uno de sus grandes valores es, en palabras de Roland Barthes, dar cuenta que esto-ha-sido (Roland Barthes, 1980:121). Más aún, Barthes (1980) señala que la fotografía acopia por un lado una interrupción del tiempo, a la vez que construye un doble de realidad. De este modo, el autor evidencia a través de la imagen fotográfica el esto-ha-sido ligado al doble representado que ha muerto desde el momento mismo del disparo fotográfico. Eliseo Verón (1996), por su parte, sostiene esta teoría de Barthes, pero en cuanto a la recepción del mensaje se enfoca en el presente.

Más aún, para que haya fotografía tiene que haber una semejanza tanto de quien la produce como de quien la recibe, es decir, la fotografía tiene un sentido lógico para quien la da a conocer, pero una vez que esa foto circula socialmente también debe tener un sentido para quien la observa. En otras palabras, para que la fotografía sea tal tiene que tener una unión

con el dispositivo óptico de quien la observa y teniendo en cuenta que cada persona ve de determinada manera, también se construye semejanza de determinada manera, y se establecen regímenes de creencia. Por lo tanto, la fotografía no solo proporciona datos, sino que además de ello, debe construir semejanza y tener una función social en el orden del sentido.

Por otro lado, si se compara la fotografía con el video o la imagen en movimiento, surgen diferencias acerca de la temporalidad que es necesario mencionar. Mientras que la imagen fotográfica hace surgir el tiempo como pasado; la imagen fílmica abre el tiempo como presencia (Jean Marie Schaeffer, 1987; Barthes en Raymond Bellour, 2009). Y ese detenerse en el tiempo que brinda la foto posibilita observarla más atentamente y en detalle. En otras palabras, las imágenes tienen una potencia tal que logran salvaguardar fragmentos de identidad y por lo tanto de vida de los sujetos, para luego hacer aparecer lo que quedó fuera de ellas (María Bjerg, 2012).

Asimismo, hay que distinguir, en esta instancia, dos modos de reconocimiento de la imagen a saber: por un lado, la imagen recuerdo, y por el otro la imagen testimonio. Mientras que la primera se refiere a una identificación individualizante, es decir, al mundo conocido por el individuo, que lo remite a su memoria interior, a su pasado y por lo tanto a su álbum familiar; la segunda está relacionada con las formas intra-mundanas, es decir, al álbum de un desconocido y a la vivencia desde el exterior. Por ejemplo, «[...] reconocer un árbol fotografiado como un árbol y reconocerlo como único cerezo plantado por mi padre, son dos cosas muy diferentes [...]» (Schaeffer, 1987, p. 4).

En relación a lo antedicho, se pueden distinguir dos usos diferentes de la fotografía: las que pertenecen a la experiencia privada y las que son utilizadas públicamente. Las primeras, las cuales son leídas en un contexto íntimo, cotidiano y personal pueden ser, por ejemplo, la imagen de una madre o de una hija y se aprecian, por lo tanto, solo en ese contexto y no en otro. En este sentido, la cámara es empleada como una contribuyente a la memoria viva y da cuenta de un recuerdo actual. La fotografía pública, en cambio, suele presentar situaciones ajenas al espectador dejándolo en un lugar de desconocimiento del significado inicial (John Berger, 2013).

Hasta aquí se han detallado brevemente las características que hacen a la especificidad de la fotografía. Ahora bien, es necesario dimensionar el soporte mediante el cual estas fotografías resisten al paso del tiempo. Es decir, para que estas imágenes familiares sean conservadas y su significado congelado es necesario que exista una estructura que permita la permanencia de los recuerdos en la familia. Este soporte es el álbum familiar, el cual se convierte en la verdad social del pasado ya que permite ordenar las fotografías garantizando así su longevidad, su inmortalidad, y un público más amplio (Susan Sontag, 2006; Pablo Tovillas, 2010). En palabras de Leonor Arfuch (1998) «¿Acaso el álbum no es el cronotopo más rotundo y reconocible de nuestra identidad familiar?» (p. 385).

Así, la fotografía como dispositivo complejo, se constituye entre otros, como instrumento de archivo tanto colectivo como familiar y personal. Más aún, existe un fuerte vínculo entre las fotografías familiares y la historicidad y memoria familiar. El álbum familiar tradicional producto de fotografías analógicas, era y aún es un dispositivo que permitía y permite la rememoración de recuerdos familiares con su simple visualización. Más aún, existe un mecanismo cognitivo que se lleva a cabo al momento de visualizar una imagen familiar que permite el arribo de recuerdos y hasta una ficcionalización de historias personales pasadas desde un ámbito micro hasta macro analítico asumiendo que las fotografías de familia son enunciados que dan cuenta de ciertos aspectos del mundo. En suma, la fotografía congela ciertos momentos de la vida y facilita la narración o el relato de esas historias pasadas reviviéndolas en el presente una y otra vez.

Nuevos escenarios de la fotografía: digitalización y cambios en la producción, distribución y consumo.

Vale entonces preguntarse ¿Qué ocurre con las fotografías digitales? ¿Cómo se almacena hoy el recuerdo? ¿Se produjeron cambios, hay continuidades, o podríamos estar hablando de una co-existencia de ambas formas? Por empezar, frente a posiciones pesimistas que anticipaban el fin de la fotografía, Mario Carlón (2016) menciona:

Lo que no era fácil de prever es lo que estamos presenciando: el renacer de la fotografía. Vivimos en fin en una era en que la fotografía

reina: la mayor parte de los contenidos que recibimos por WhatsApp, Twitter, Facebook y, por supuesto, Instagram, son fotografías (p. 33).

Es sabido que la fotografía digital ha reemplazado a la fotografía analógica por diversos motivos, entre ellos la practicidad y los costos económicos. La fotografía analógica y el revelado tradicional de imágenes tal cual lo conocíamos han quedado reservados a prácticas de aficionados y nostálgicos de esa vieja técnica. El amplio abanico de posibilidades que trajo aparejada la digitalización de las imágenes como por ejemplo la edición digital y la posibilidad de sacar miles de fotos permitió que se extienda su uso de forma mayoritaria. Pero no se abordarán aquí en detalle los motivos del reemplazo de la fotografía analógica ni tampoco la discusión acerca de las bondades de una u otra modalidad, sino más bien los nuevos escenarios y las nuevas formas de la práctica fotográfica que propician cambios en la producción, la distribución y el consumo de las imágenes.

Sin embargo, hay autores para los cuales el advenimiento de la digitalización en la imagen no significó un cambio a la fotografía analógica, ni una nueva forma de la misma, sino que trajo aparejado un mecanismo diferente de capturar momentos: «Lo nuevo no desplaza a lo viejo, lo viejo convive adquiriendo nuevas variantes y fuerza [...]. Mientras que siguen cumpliendo (las fotografías) una función de perduración de la memoria [...] también cumplen nuevas funciones» (Edgar Gómez Cruz, 2013, p. 4).

Muchos cambios son los que a primera vista de acuerdo a ciertos autores se explicitan, pero es necesario establecer de forma más concreta los mismos. Uno de ellos tiene que ver con los roles dentro del proceso fotográfico. Agustina Triquell (2012) menciona que el dominio sobre la toma fotográfica y la cámara específicamente, en la era analógica, estaba en manos del rol masculino; mientras que el dominio sobre el objeto álbum era destinado a la mujer. Sería interesante ver este proceso en el marco de la digitalización y de la democratización que esta propone al posibilitar la reproducción no solo de dispositivos que posibilitan la toma fotográfica (celulares, tablets, cámaras digitales, etc.), sino también la proliferación de los dispositivos de almacenamiento y exposición de esas imágenes (redes sociales personales, carpetas compartidas, computadoras personales, celulares, etc.).

Asimismo, es interesante observar la relación público-privado tanto en la instancia analógica como en la digital. El álbum impreso que podría asociarse a una práctica de la fotografía analógica, tiene correspondencia más bien con la esfera íntima y se torna público al momento de ser exhibido. La digitalización de las fotografías por su parte (sea cual sea su soporte de resguardo) posibilita la proliferación de imágenes y que los hechos acontecidos en la esfera pública giren al entorno familiar, produciéndose el movimiento contrario (Triquell, 2012).

En paralelo, a partir de la digitalización de las fotografías y como ya se mencionó, se accede a una proliferación de imágenes que remiten a todo tipo de acontecimiento cotidiano; mientras que en la era analógica los eventos fotografiados y por lo tanto susceptibles de ser guardados en el álbum familiar eran determinadas fechas pautadas de forma anticipada como los bautismos, las comuniones, los cumpleaños, etc.:

Con el tiempo, el lente fotográfico (por su accesibilidad) llegó a tener la capacidad de convertir en acontecimiento todo aquello que a los ojos humanos resultaba interesante (incluso lo más grotesco, cruel o insignificante), debido a la tendencia estetizante de la fotografía (Mercedes Sarapura & Lourdes Peschiera Chanamé, 2014:336).

Con esto no se pretende decir que el álbum ha desaparecido, sino que se ha reconfigurado a partir de la digitalización principalmente, en otro tipo de instrumento cuyas funciones aún no se pueden establecer. Pero retomando una de las consignas iniciales, ¿Dónde se almacena el recuerdo fotográfico en la era de la digitalización? Uno de esos escenarios podría ser la red social Instagram, la cual correspondería a lo que Lev Manovich (2006) describe como nuevos medios. El autor los define como aquellos que «representan la convergencia de dos recorridos históricamente separados, como son las tecnologías informática y mediática» Manovich (2006, p. 64). Esta revolución de los medios informáticos, siguiendo al autor, afecta a todas las fases del proceso de comunicación y produce cambios en las formas de captación o producción, manipulación, almacenamiento y distribución de todo tipo de información. Asimismo, todo lo mencionado comienza a ser mediatizado por el ordenador. Es importante además destacar que esta revolución, en palabras de Manovich (2006) es mucho más profunda y compleja que las anteriores.

Como menciona el autor, ambos recorridos (tecnología informática y mediática) comienzan en la década de 1830 con la máquina analítica de Babbage y el daguerrotipo de Daguerre. Según el autor, a mediados del siglo XX, ambos procesos progresan ya que aparece el ordenador digital que efectúa cálculos más eficientes y por otro lado hay un auge de las tecnologías modernas mediáticas abriendo camino al almacenamiento de imágenes, sonido y texto desde múltiples materiales como puede ser placas fotográficas, películas, discos, etc. En este sentido, la unión de esos dos procesos da por resultado los nuevos medios, entre los que se encuentra la fotografía digital y las redes sociales.

Este nuevo sistema de medios emergente propone un cambio en las formas de producción, distribución y consumo de información sin precedentes. Asimismo, no solo el contenido se ve modificado y afectado sino también la percepción que tienen los sujetos consumidores con él. En este sentido, hay un acostumbramiento a las nuevas formas. La tecnología se fue apropiando también de nuestras costumbres y modificando así nuestro sistema de pensamiento.

Al igual que Manovich (2006), Carlos Scolari (2018) sostiene que los cambios más grandes y menos notorios para el sujeto operan en el nivel cognitivo y perceptivo. Llega a esta conclusión analizando la relación que tenían los actores con las tecnologías anteriores comparándola con la relación actual, donde ya no son una extensión del cuerpo físico, sino que ahora «la electricidad ha exteriorizado el sistema nervioso en sí, cerebro incluido» (2018, p. 81 y 82). En este sentido afirma que los usuarios ya no son sujetos dóciles con actitud pasiva sometidos a las tecnologías tal como desearían sus diseñadores, sino que los usuarios «consumen, modifican, domesticar, diseñan, reconfiguran y resisten a las tecnologías» (Oudshoorn & Pinch en Scolari, 2018, p. 87).

El gran salto tecnológico, de lo analógico a lo digital, ha provocado nuevos estilos de vida, nuevas formas de relatar los momentos o las experiencias vividas y nuevas maneras de guardar y transmitir esas memorias. La fotografía digital ha desalentado la impresión de la imagen y el resguardo en el típico álbum familiar, pero ha permitido también que cada acontecimiento que en el pasado no lo hubiera sido, hoy se transforme en algo especial y meritorio de ser retratado. Es decir, antes la cámara de fotos era un soporte utilizado en determinados eventos sociales y especiales como un bautismo por ejemplo, no solo por los

costos que implicaba la impresión sino también porque no todos disponían de una cámara de fotos. En este sentido, se ha democratizado el acceso a la cámara fotográfica bajando los costos de la misma y ya no es necesario imprimir la imagen para visualizarla: solo se necesita un soporte que la pueda reproducir como una computadora. Pero aquí radica uno de los puntos centrales: si el álbum de fotos era parte del mobiliario del hogar y estaba a disposición en la sala del living con un determinado orden, cuando no tenía inscripciones detrás que referenciaban la fecha y el momento retratado, hoy esas fotos están dispersas por la computadora o el celular, sin un orden preciso y abarcando muchos más acontecimientos que solo un bautismo: todo aquello que a los ojos humanos resulte interesante.

Reflexiones finales

En suma, como ya se mencionó, la intención de este trabajo fue dar cuenta de forma incipiente de los cambios y las continuidades, pero así también de la co-existencia de ambas técnicas dentro del resguardo de las fotografías en el álbum familiar. Todo ello, luego de que, en palabras de Carlón (2016, p. 32), «se redactara varias veces su certificado de defunción con fundados motivos en las últimas décadas, la fotografía parece estar viviendo actualmente un sorpresivo renacer».

El resguardo del acervo fotográfico familiar ya no solo es posible mediante el álbum de fotos impreso tradicional, sino que se suman en el contexto de los cambios culturales, otros mecanismos de resguardo promoviendo cambios en la cognición y percepción, como por ejemplo la red social Instagram. Solo resta conocer en profundidad las características de ese renacer en materia del resguardo del acervo fotográfico familiar en el contexto de la digitalización de las imágenes.

Notas

(1) Ensayo confeccionado en el marco del Programa Formando-UNLaM, edición 2021.

Referencias bibliográficas

Arfuch, L. (2010) *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bellour, R. (2009) *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. Colección A Oscuras. Buenos Aires: Colihue.
- Berger, J. (2013) *Mirar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Bericat Alastuey, E. (2011) Imagen y conocimiento: Retos epistemológicos de la sociología visual. *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*. N.º22, julio-diciembre, 2011, pp. 113-140. ISSN: 1139-57377. Recuperado en <http://revistas.uned.es/index.php/empiria/article/view/87/76> Fecha de consulta 13/5/2020.
- Bjerg, M. (2012) *El viaje de los niños. Inmigración, Infancia, y Memoria en la Argentina de la Segunda Posguerra*. Buenos Aires: Edhasa.
- Carlón, M. (2016) Registrar, subir, comentar, compartir: prácticas fotográficas en la era contemporánea en Pablo Corro y Constanza Robles (ed.) (2016) *Estética, medios y subjetividades*. Santiago: Universidad Pontificia Católica de Chile.
- De Marco, L. (2019) La formación inicial de profesores/as ante los cambios culturales contemporáneos. Nuevos desafíos para el oficio docente. Ponencia presentada en II Encuentro Internacional de Educación. Educación pública, democracia, derechos y justicia social. 4, 5 y 6 de diciembre 2019. NEES, Facultad de Ciencias Humanas, UNCPBA. Lugar Tandil.
- Gómez Cruz, E. (2013) Más allá del álbum fotográfico: (des)materializaciones y memoria en la fotografía digital. Recuperado de https://www.academia.edu/3495697/M%C3%A1s_all%C3%A1_del_%C3%A1lbum_fotogr%C3%A1fico_des_materializaciones_y_memoria_en_la_fotograf%C3%ADa_digital
- Manovich, L. (2006). Cómo se volvieron nuevos los medios y La interfaz. En *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós.

Sarapura, M. y Peschiera Chanamé, L. (2014) El álbum familiar y su migración digital. En *Revista Correspondencias & Análisis*, N° 4, año 2014. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6068715>

Schaeffer, J. M. (1987). *La imagen precaria (del dispositivo fotográfico)*. Madrid: Cátedra.

Scolari, C. (2018). *Las leyes de la interfaz. Diseño, ecología, evolución, tecnología*. Barcelona: Gedisa.

Sontag, S. (1996) *Sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Edhasa.

Tovillas, P. (2010) *Bourdieu, una introducción*. Buenos Aires: Pensamientos Locales.

Triquell, A. (2012) *Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar*. Uruguay: CdF Ediciones.

Verón, E. (1996). De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía. En Isabel Veyrat-Masson y Daniel Dayan (ed.). (1996) *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona: Gedisa.