

MEMORIAS EVANESCENTES:
EL PAPEL DEL REGISTRO AUDIOVISUAL
DIGITAL EN LOS PROCESOS DE ARCHIVACIÓN
Y SUBJETIVACIÓN CONTEMPORÁNEOS



DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES

MEMORIAS EVANESCENTES: EL PAPEL DEL REGISTRO AUDIOVISUAL DIGITAL EN LOS PROCESOS DE ARCHIVACIÓN Y SUBJETIVACIÓN CONTEMPORÁNEOS

Tesis que para obtener el grado de Doctora
en Ciencias Sociales, con especialidad en
Comunicación y Política presenta:

Isaura Eugenia Sánchez Hernández

Asesora:
Dra. Silvia Ruth Tabachnik

Ciudad de México, 8 de junio de 2017

Agradecimientos

A la Universidad Autónoma Metropolitana y la comunidad que la integra la Unidad Xochimilco, por convertirse en mi casa, por permanecer abierta y darme el tiempo y la oportunidad de desarrollar este trabajo.

A mi asesora, la Doctora Silvia Tabachnik, por su paciencia, su generosa escucha y su guía, indispensables para continuar avanzando.

A mi familia por su estímulo constante, por su comprensión y cariñoso empuje en momentos de incertidumbre. Por ofrecerme todas las condiciones y ocasiones para crecer y aprender a transformar la distancia física en intensa cercanía.

A las personas que durante el proceso académico del doctorado trascendieron ese ámbito para convertirse en amigos entrañables y compañeros de batallas en varios frentes, a todos aquellos cuyo compromiso, palabras de aliento, tiempo y escucha fueron imprescindibles para llevar a buen término esta etapa, parte de un proyecto que apenas comienza.

Mi más profundo agradecimiento a quienes hicieron posible el Colectivo Casa Abierta a la Memoria, lugar desde donde intentamos dar sentido y enfrentamos a nuestro modo y en la medida de nuestras posibilidades la realidad adversa de los últimos tiempos: Bertha Mancera, Itza Varela, Claudia Gómez, Griselda Arroyo, Artemio Chávez, Giovanna Castillejos y Leinad Alcalá.

A Eva Martínez y Jesús Campos, por brindarme su amistad y permitirme compartir la experiencia profesional y de investigación para afianzar campos disciplinares novedosos y apasionantes.

A Fernando Ruiz por su apoyo y acompañamiento durante los ires y venires de este proceso, pero especialmente por ser siempre un interlocutor certero y vehemente.

A Malinka, Boris y Katyusha, presencias necesarias para recordarme que la vida es movimiento.

A Eloisa, siempre esmerada en la confección de la historia que nos une, hilvanando bellamente el tiempo y las palabras.

A Bertha, Luis y Gabriela forjadores de mis más amadas memorias.

A Fernando, *enfant terrible*, voraz coleccionista de instantes y esplendores del pensamiento.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
-------------------	----

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I: EL EXTENSO SIGLO ANALÓGICO

Expansión de la fotografía: de 1839 a fines del siglo XIX.....	45
El nacimiento y consolidación de la <i>Cultura Kodak</i> : del fin del siglo XIX al fin del siglo XX.....	60

CAPÍTULO 2: MOMENTOS DIGITALES

La efímera transición.....	75
Cotidianidad digital: ¿ <i>Cultura App</i> ?	82

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO 3: REGISTRO AUDIOVISUAL DIGITAL

Más allá del instante decisivo y del acto fotográfico.....	97
Operaciones que componen a las prácticas de registro audiovisual digital.....	104

CAPÍTULO 4: INSTANTES INTERMINABLES

Lo fotográfico en la era digital	123
Los presentes fotográficos	134

TERCERA PARTE

CAPÍTULO 5: HUELLA DIGITAL

Vestigios del presente: prácticas contemporáneas de archivación.....	157
Registros audiovisuales digitales como Hypomnemata.....	168
Procesos de archivación frente a la acumulación y la colección.....	175
La cuestión del archivo	185

CAPÍTULO 6: REGISTRO, SUBJETIVACIÓN Y OLVIDO

Prácticas de registro y archivación como dispositivos de subjetivación.....	199
Dispositivo letéico: olvido y nuevas tecnologías de archivación.....	214

CAPÍTULO 7: MÁQUINAS PARA [NO] RECORDAR

Memoria y digitalización.....	225
Metáforas contemporáneas del olvido	239
Tiempo borrado	248

CONCLUSIONES	253
---------------------------	-----

ANEXOS	265
---------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	285
---------------------------	-----

INTRODUCCIÓN

Desde una perspectiva teórica transdisciplinaria que recoge los aportes de la sociología, los estudios sobre cultura visual, la arqueología de los media y sociología de la cultura, esta investigación se enfoca en identificar y caracterizar las prácticas cotidianas de registro audiovisual digital y las lógicas de *archivación* que tienen lugar en el contexto de las sociedades informatizadas.

El análisis y la reflexión acerca de estas prácticas cotidianas, busca dar cuenta de una lógica cultural emergente que proponemos denominar *Cultura App*, que da forma a los modos de producir lo visible, comunicar y recordar, al tiempo que establece las condiciones de procesos de subjetivación particulares.

Las prácticas cotidianas de registro audiovisual como problema de estudio

De entre las diversas prácticas de comunicación visual hoy en boga en el contexto digital, esta investigación se propone la identificación, caracterización y análisis de un tipo específico al cual denominamos *prácticas de registro audiovisual cotidiano*.

Entendemos éstas, como una modalidad particular que se distingue al mismo tiempo tanto del ejercicio fotográfico profesional - artístico¹ y comercial, como de la actividad de los aficionados y entusiasta de la fotografía o video, ya que éstos la ejercitan como forma de ocio delimitada y diferenciada. Nuestro objeto se construye a partir de la identificación y examen de las prácticas y rutinas efectuadas por los millones de usuarios, que generan cada día² una cantidad sin

¹ La búsqueda a artística y la experimentación de estilos pueden estar presentes, aunque no resultan prioritarias en el tipo de prácticas que buscamos delimitar.

² Resulta paradójico que aún hoy la reflexión académica sobre el fenómeno fotográfico, pocas veces otorgue a las prácticas de la fotografía “de masas” un lugar central, ya que los estudios suelen centrarse sobre la producción de los profesionales, ya sea siguiendo

precedentes de fotos y videos u otros formatos de fotografía animada como el GIF³.

Consideramos pertinente referirnos a las imágenes fotográficas fijas o móviles, como *registros audiovisuales digitales*, ya que el proceso fotográfico en las condiciones técnicas actuales no se limita a las operaciones concretas del momento de captura, sino que remite a un conjunto de acciones previas y subsecuentes potenciadas por la conectividad⁴ de los dispositivos.

Los registros audiovisuales digitales se distinguen por su dimensión comunicativa orientada al corto plazo, pero también constituyen un sedimento audiovisual individual y colectivo que se incorpora a un archivo visual global, meta-conjunto abierto, interminable, que se va ampliando y reconfigurando cada día.

La observación y análisis de prácticas de registro audiovisual concretas permite la identificación de regularidades de alcance más general, las cuales integrarían una noción de *Practica* cercana a lo que Michel Foucault plantea como *práctica discursiva*, es decir:

Un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y en el espacio, que han definido en una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa (2010:154).

trayectorias individuales o poniendo la obra en relación con coyunturas históricas particulares, evaluando sus cualidades formales o estéticas. Pero dado su valor como documento histórico y social consideramos pertinente los registros anodinos de la normalidad cotidiana.

³ El GIF (Graphics Interchange Format) es un formato de archivos gráficos que permite secuenciar varios cuadros por segundo desplegando animaciones simples que se repiten en loop. Existen en la red diferentes herramientas gratuitas para crear GIF a partir de secuencias de video o fotografías capturados con dispositivos móviles. El uso del formato GIF, ha experimentado un repunte debido a que algunas redes sociales de compartimiento de imágenes (por ejemplo *Tumblr* <http://www.tumblr.com>) comenzaron a admitir este formato. Algunos smartphones incluyen entre su software aplicaciones para generar automáticamente GIFs y publicarlos en las redes sociales.

⁴ El término conectividad se refiere a la capacidad de los dispositivos electrónicos informáticos de uso cotidiano, de establecer comunicación, intercambio o transferencia de datos de manera directa, sin la mediación de una computadora.

Entendida de esta forma, insistimos, la *Práctica* -con mayúsculas- no se limita ni a la operación expresiva o productiva en particular, ni a las competencias de los sujetos que producirían enunciados – en este caso visuales-, sino que delimitan campos de posibilidad en las que estas pueden emerger. En cuanto sistema de formación la *Práctica*, pone en relación -de coexistencia, interacción o yuxtaposición- elementos heterogéneos, “instituciones, técnicas, grupos sociales, organizaciones perceptivas, relaciones entre discursos diversos” (Foucault, 2010:97). Las pautas que se pueden identificar en cada dominio, no necesariamente son explícitas, absolutas o inmutables, pues son aun mismo tiempo productoras y productos.

Por otra parte, lo *cotidiano* en el sentido en que aquí se emplea, más que señalar la frecuencia y regularidad con que ocurren las *prácticas de registro audiovisual*, busca destacar el proceso de naturalización, mediante el cual se convierten en rutinas normales y autoevidentes –por tanto espontáneas y fluidas- compartidas con los otros, que permiten dar por descontado el mundo, es decir vivirlo sin extrañamiento (Berger y Luckman, 2003, Heller, 1972).

Lo cotidiano, más que un tiempo y un espacio físicos, sería según Pierre Bourdieu (2007) un espacio de regularidades, efecto de constancia garantizada a través del tiempo mediante la repetición de prácticas que actualizan el sistema de disposiciones incorporado que es el *habitus*.

Perspectivas y enfoques: las prácticas fotográficas contemporáneas desde las ciencias sociales

Ya que ninguna perspectiva puede por sí sola dar cuenta de la complejidad del fenómeno fotográfico contemporáneo en su totalidad, ni concretamente de los aspectos que nos atañen –archivación y procesos de subjetivación–, es necesario el contraste y la complementación entre los aportes de varias disciplinas y aproximaciones recientes a la fotografía desde las ciencias sociales, sin pasar por alto que algunas propuestas tienen mayor potencia explicativa que otras para dar cuenta de lo que está ocurriendo con las imágenes en el marco de la cultura digital.

A continuación exponemos un panorama general de los trabajos que nos permiten construir una ruta teórica y metodológica para desarrollar nuestra aproximación al problema de las prácticas fotográficas y de archivación contemporáneas, por lo que constantemente acudiremos a éstos a lo largo del trabajo, es necesario aclarar que los trabajos teóricos y los estudios que se mencionan no agotan el espectro de la bibliografía existente sobre las cuestiones relacionadas con nuestro tema de investigación, sino que destacamos aquellos que consideramos pertinentes.

Se trata más bien de un archipiélago agrupado en torno a tres tópicos principales: lo fotográfico, las prácticas fotográficas en el marco de la cultura digital y los estudios sobre memoria y dispositivos técnicos de archivación. Dichos aportes sirven de base para la construcción de nuestro objeto problemático: Las prácticas de registro audiovisual digital que tienen un papel cada vez más preponderante en la vida diaria. Elaboración que nos permite idear las categorías y criterios para la selección, organización y análisis de los materiales de estudio.

La fotografía y lo social

Distintos ámbitos disciplinares, como la historia, antropología, la sociología, la estética y teoría del arte y los estudios visuales se han ocupado de la reflexión

acerca de la fotografía en sus dimensiones filosófica, estética y política. No se trata necesariamente de un estudio programático explícito, sino una serie de correspondencias que permiten una comprensión transdisciplinar; ya que cada época ha estado marcada por preocupaciones específicas, la concepción de la fotografía, así como su construcción teórica en cuanto objeto y fenómeno sociocultural complejo ha experimentado deslizamientos conceptuales.

Durante las primeras décadas del siglo XX, Siegfried Kracauer, desde la teoría social y la filosofía de la cultura, se ocupó de diversas “manifestaciones profanas” de su actualidad, como el cine, la fotografía y otras expresiones de la naciente cultura de masas (Ferrer en Kracauer, 2008) llegando a considerar que:

El lugar que ocupa una época en el proceso de la historia se puede determinar de modo más concluyente a partir del análisis de discretas expresiones superficiales que a partir de los juicios que la época hace sobre sí misma, ya que, como expresión de las tendencias de una época, éstos no son un testimonio convincente de la constitución general de la misma. Aquellas expresiones, a causa de su naturaleza inconsciente, garantizan un acceso inmediato al contenido fundamental de que existe o es (2008:51).

En su texto de 1927 *La Fotografía y otros ensayos*, primera parte de *El ornamento de la masa*, reflexiona sobre el papel de la fotografía como sustrato del tiempo y los vínculos entre el pensamiento historicista y la técnica fotográfica moderna. Opone el funcionamiento de las imágenes fotográficas a la memoria afirmando que “La memoria no incluye ni la presentación espacial global ni el transcurso temporal de un hecho” (Kracauer, 2008:23), es arbitraria, soslaya fechas o distorsiona el flujo del tiempo, lo que cada hombre recuerda y se representa como “escenas”, le concierne aunque no sepa a que se refieren tales imágenes de su memoria, lo retiene en cuanto le signifique algo, a diferencia de la reproducción fotográfica, que “capta lo dado como un continuo espacial (o temporal)” (Kracauer, 2008:23) y se ofrece como un conglomerado. Kracauer destaca que la fotografía en tanto intermediaria, se corresponde con la conciencia

contemporánea, habituada a enfrentarse con signos ópticos limitados, extraídos de la vida:

la totalidad de las fotografías debe ser concebida como el inventario general de la naturaleza ya irreductible, como el catálogo de colección de todos los fenómenos que se presentan en el espacio, en tanto no están contruidos a partir del monograma del objeto, sino que se dan a partir de una perspectiva (2008: 36).

El archivo fotográfico, en cuanto *inventario general* reuniría entonces fragmentos carentes de significado en cuanto estarían desagregados de una conciencia que hilvana los acontecimientos y los elabora históricamente.

Más o menos en el mismo periodo, durante el periodo comprendido entre 1927 y 1940, Walter Benjamin se dedicó al estudio de múltiples manifestaciones culturales, incluida la fotografía, acerca de la cual publicó varios ensayos, enmarcando cada trabajo en un proyecto de largo aliento que buscaba una comprensión crítica general de la modernidad, para lo cual tomaba “la cultura de masas como fuente para la verdad filosófica” (Buck-Morss, 2001: 13). Dicho proyecto ha sido conocido como *Das Passagen-werk* (El libro de los pasajes) aunque nunca llegó a concluir su escritura, dejó una colección masiva de notas sobre la industria cultural del siglo XIX cuya intención era, acorde a su perspectiva de la labor de la historia: la destrucción de la inmediatez mítica del presente (Buck-Morss, 2001) pues la conciencia crítica acerca del valor político de la transmisión de la cultura es vital para cualquier transformación de índole colectiva.

Hacia 1931 Walter Benjamin, redactó su *Pequeña historia de la fotografía*, publicada en tres fragmentos en el semanario *Die literarische Welt*. En este texto, Benjamin denuncia un descuido de las cuestiones históricas y filosóficas concernientes a la fotografía durante casi un siglo desde su surgimiento, debido en parte al vertiginoso desarrollo de la técnica que a su paso “excluyó durante largo tiempo cualquier consideración retrospectiva” (Benjamin, 2005: 21). En su exposición refiere que durante casi un siglo, la discusión teórica sobre la fotografía gravitó en torno al debate sobre su carácter artístico o la ausencia de éste,

confrontación estéril puesto que se hacía desde una concepción fetichista del arte “concepto que era radicalmente antitécnico ya que lo único que intentaba era legitimar al fotógrafo ante el mismo tribunal que éste derrocaba” (Benjamin, 2005: 23).

Para este autor la fotografía gozó de una “época dorada” durante la primera década de su existencia antes de su industrialización a manos de “fotógrafos-comerciantes”, ya que el trabajo paciente, preciso y cuidado, así como la ceremonialidad ritualizada que envolvían el momento de la toma significando una vivencia “grande y misteriosa” (2005:28), se irían diluyendo junto con el aura de esos primeros retratos. Pronto se instalaría un gusto de “masas” ávido de aproximar cualquier lejanía y superar lo irrepetible de cualquier situación –rasgos definitorios del *aura*- mediante la reproducción que no obstante buscaría otras formas de simular el aura previamente expulsada de las imágenes técnicas. La fotografía en su etapa de industrialización trajo consigo “una percepción cuya sensibilidad para todo lo igual del mundo ha crecido tanto que incluso se lo arranca a lo singular mediante su reproducción” (2005: 42).

Benjamin hace referencia también al trabajo de Gisèle Freund, quien hacia 1936, estudia la historia de fotografía en Francia durante el siglo XIX, desde la sociología, adoptando una perspectiva materialista dialéctica, pasando del terreno de las distinciones estéticas al de las funciones sociales. Esta perspectiva estará presente décadas después con su trabajo *La fotografía como documento social* (*Photographie et société*, 1974) en el que aborda la historia de la fotografía de una manera abarcadora, desde sus precursores e inicios, hasta la década de los setenta, mostrando su incorporación a los diferentes ámbitos de la vida social. Con este trabajo la autora se proponía dilucidar la historia de la sociedad contemporánea dominada por la tecnoestructura en la que están mutuamente implicadas la técnica, las formas de expresión y la visión del mundo, por eso afirma que “la importancia de la fotografía no sólo reside en el hecho de que es una creación sino sobre todo en el hecho de que es uno de los medios más eficaces de moldear nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento” (Freund, 2011:8), pues la fotografía durante el siglo XX con sus millones de imágenes difundidas por

los *mass media* se convirtió en el lenguaje mas extendido de la civilización industrial occidental.

En el tiempo en que ese trabajo fue editado y publicado, la ya de por si boyante industria fotográfica experimentaba un impulso adicional, pues con la miniaturización de aparatos fotográficos de consumo masivo, la prensa y la publicidad anunciaban la “era de la fotografía de bolsillo” (Freund, 2011:178) cuyas consecuencias en la individualización de la práctica aún no se podían prever.

El auge de la fotografía de masas ocurrido durante los años sesenta y setenta⁵, abrió la otra línea de reflexiones académicas sobre la fotografía, centrada, más que sobre sus usos sociales en ámbitos profesionales, sobre la práctica misma entre los aficionados. Ejemplo de ello es el trabajo de Pierre Bourdieu *La fotografía. Un arte medio*, publicado por primera vez en 1965⁶, en el cual desde una perspectiva sociológica se exploran los factores que inciden en las prácticas y la significación de la imagen fotográfica que cada sector de la población negocia y construye, pues según este autor “la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha tomado, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo” (Bourdieu, 1979:22), puesto que los criterios que rigen cada estética fotográfica, forman parte de un *hábitus*, es decir, un sistema de valores mas amplio, un ethos que es compartido por un determinado grupo, gremio o clase, por ello a pesar de no existir reglas explícitas, el ejercicio fotográfico -su periodicidad y temporalidades, temas, y usos- está fuertemente impregnado por reglas y cánones implícitos.

Durante los años 70 Susan Sontag abordó periódicamente el tema de la fotografía planteándose algunas cuestiones filosóficas, estéticas y éticas respecto a la omnipresencia de la imagen fotográfica y de la cámara en la sociedad occidental, a manera de inventario del mundo. Al respecto dice, en un tono de denuncia “Las fotografías son quizá los objetos más misteriosos que constituyen y densifican el ambiente que conocemos como moderno. Las fotografías son en

⁵ Los hitos en la industria de la fotografía doméstica se dieron en 1963 con la Instamatic de Kodak y en 1972, con la Instamatic de bolsillo.

⁶ Cabe señalar que dicho trabajo se deriva de investigaciones encargadas por la compañía Kodak-Pathé para explorar el contexto francés de la época.

efecto experiencia capturada y la cámara es el arma ideal de la conciencia en su talante codicioso” (Sontag, 2013:14). El nuevo código visual ha establecido una “gramática y una ética de la visión” (Sontag, 2013:13) al indicar, entre la creciente cantidad de imágenes, jerarquías de visibilidad y derechos de la visión, planteamiento que es llevado al límite para advertir de la posibilidad futura de la dictadura de “lo interesante” en el entorno cultural de la sociedad de masas capitalista. Este mundo de imágenes regido por una mirada instrumental de la realidad ávida de acopiar información, tendría entonces que ser sometido a tres preguntas fundamentales: “en qué contexto se ven las imágenes fotográficas, que dependencias crean, qué antagonismos pacifican, es decir qué instituciones apoyan, a qué necesidades sirven en verdad” (Sontag, 2013:173) ya que sólo mediante la interrogación es posible generar “visiones nuevas”.

Desde un lugar opuesto a la consideración de la imagen fotográfica en la cultura de masas previamente referida, la visión subjetiva que Roland Barthes ofrece en *La cámara lúcida* (2009) sobre la fotografía resulta fecunda, pues hoy, a pesar de la reproductibilidad ilimitada de la imagen digital que hace posible sus flujos en distintos canales y su aparición en distintos sopotes alejados en el tiempo y en el espacio; además del recelo que despierta su maleabilidad, el noema de la fotografía “esto ha sido” adquiere una dimensión inédita en las imágenes digitales cotidianas, que nunca antes como ahora se ofrecen como una certificación de cada acto y cada instante, como si por adelantado se entregaran pruebas a un público de espectadores incrédulos aunque el espectador sea uno mismo en otro momento.

La verificación exponencial de que “lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”(Barthes, 2009: 26).

Por otra parte su reflexión sobre la declaración mas contundente de la fotografía: el paso inexorable del tiempo y la muerte como destino implícitos en la “captura de la actualidad”, nos permiten plantearnos algunas interrogantes acerca del modo en que las prácticas cotidianas de registro inciden en las percepciones e imaginarios del tiempo y el devenir en el plano individual y colectivo, en un

momento en que el que se privilegia la construcción visual del presente permanente.

El estudio de la fotografía en el contexto cultural e ideológico del cambio de milenio, ha sido trabajado con particular agudeza por Joan Fontcuberta (1997; 2010; 2012), cuyos trabajos exploran los deslizamientos, transformaciones conflictos e incertidumbres que han acompañado a la fotografía digital en su proceso de implantación, no sólo en el campo artístico sino en la vida diaria. Este autor, sostiene que las imágenes deben ser comprendidas, no sólo a partir de su visualidad, sino que es necesario considerar los procesos de producción, así como el marco cultural y simbólico que las hace posibles, allí es donde sitúa el cambio de paradigma que acompaña a la sociedad postindustrial, pues:

Cada sociedad necesita una imagen a su semejanza. La fotografía argéntica proporciona una imagen de la sociedad industrial y funciona con los mismos protocolos que el resto de la producción que tenía lugar en su seno. La materialidad de la fotografía argéntica atañe al universo de la química, al desarrollo del acero y del ferrocarril, al maquinismo y a la expansión colonial incentivada en la economía capitalista. En cambio, la fotografía digital es consecuencia de una economía que privilegia la información como mercancía, los capitales opacos y las transacciones telemáticas invisibles (2010:11).

Fontcuberta se interroga, sin ofrecer respuestas contundentes, por los usos predominantes de la fotografía actual, el porqué de la continuidad de la práctica aún ante la saturación y para aventurar una afirmación: “en definitiva, las fotos ya no sirven tanto para almacenar recuerdos, ni se hacen para ser guardadas. Sirven como exclamaciones de vitalidad, como extensiones de unas vivencias, que se transmiten, se comparten y desaparecen, mentalmente y/o físicamente” (2012: 30-31) , si esto es así, entonces podríamos reflexionar acerca del estatus de aquellos registros, que una vez cubierta su función comunicativa inmediata son descartados o simplemente dejados a la deriva, que no son necesariamente archivados —es decir que no son sometidos a criterios que harían posible su recuperación y acceso

en otro momento-y se van acumulando en los confines de la red o en los rincones de las memorias extraíbles, quizá como nuevas ruinas, despojos o vestigios inmateriales.

Como advertimos más arriba, los trabajos mencionados ofrecen un horizonte a partir del cual situamos nuestra reflexión, de ellos nos interesa destacar los modos en que se ha concebido aquello que coloquialmente aún en estos días se denomina fotografía, como objeto cultural⁷, como medio, como práctica, pero también como nudo de relaciones y afectos. Todas estas capas de significación son necesarias para indagar los modos en que se experimentan, apropian y cargan de significados las prácticas de registro y sus productos en el entorno tecnológico contemporáneo.

Cultura visual y prácticas fotográficas en la era digital

Complementando las aproximaciones previamente referidas, las cuales problematizan el estatuto ontológico de la fotografía en general, para este trabajo en particular, resultan relevantes los aportes de investigaciones sobre las prácticas y usos asociados a las imágenes digitales, realizadas en las últimas décadas desde un enfoque de los estudios sobre cultura visual, la arqueología de los media y sociología de la cultura que consideran los procesos de convergencia de los media, la conectividad como un factor clave y sus implicaciones en la configuración de modos de interacción y comunicación visual.

El papel de la imagen digital en la cultura de masas a fines de los años ochenta y noventa del siglo XX fue objeto de los trabajos de Andrew Darley (2000).

⁷ Las fotografías pueden ser entendidas como textos susceptibles de ser interpretados en distintos planos, pero al igual que el análisis de textos literarios desde perspectivas sociológicas, históricas o psicológicas entre otras, el análisis de las condiciones objetivas de posibilidad inscribe las producciones singulares, con sus intencionalidades y rasgos distintivos, en marcos generales vigentes en determinadas sociedades y en códigos particulares.

Este autor examinó en ese periodo varios géneros que apenas estaban emergiendo, como los videojuegos, los filmes digitales, animaciones por computadora para espectáculos y publicidad, videos musicales y simulaciones de entornos virtuales entre otros, agrupándolos en la categoría de *Cultura Visual Digital* para estudiar las prácticas culturales y las lógicas de producción de este tipo de imágenes computarizadas, su estética particular y las formas de experienciarlas por parte de los espectadores. En esta etapa, la reflexión sobre las imágenes digitales -numéricas, virtuales o electrónicas⁸-, se enfocaba en aquellas generadas por síntesis y simulación, las cuales formaban parte de una nueva sensibilidad y experiencia “posmoderna”; pero lo que hoy conocemos como fotografía digital aún estaba al margen de estos trabajos.

La publicación de *The Photographic Image in digital culture*, editado por primera vez en 1995 por Martin Lister, compendia varios trabajos enfocados en las entonces “nuevas tecnologías de la imagen” considerando a la fotografía como una forma híbrida, conectada con otras tecnologías (impresa, gráfica, electrónica, televisual y telegráfica), que a partir de sus “nuevos” modos de generación podía o no ser indexical. El enfoque dominante en ese momento, la concebía como una aceleración o prolongación de sus capacidades en el continuum de su larga historia, cabe mencionar que en esta publicación, apareció por primera vez el término *cultura digital*.

⁸ Pierre Sorlin (2004) detalla acerca de la imagen digital –más no de la fotografía digital–: “es el adjetivo ‘virtual’ el que en mi opinión, más conviene a la imagen informática, por que ‘digital’ es una indicación meramente técnica, e ‘interactiva’ concierne esencialmente a un tipo de uso. A diferencia de la imagen sintética o la analógica, la virtual no se basa en un objeto reproducido del mundo; puede ser puro movimiento, sin vehículo ni objeto, puede no ser más que una sensación y no mostrar nada en absoluto. La imagen virtual no tiene un soporte que el usuario pueda tocar, no está ligada con el papel, como la fotografía o el dibujo, ni con la película o la banda magnética, como el cine o el video. Pautada por códigos modificables, carece de estructura previa o formato específico, e implica en potencia una capacidad indefinida de actualizaciones, muchas de las cuales jamás lo serán. Para decirlo en pocas palabras, es fundamentalmente impalpable, tanto en su construcción como en su ejecución, y precisamente en esto supera a la interactividad” (2004:19).

Mientras que en su segunda edición (2013) ya se enuncia claramente la idea de *imagen conectada* o en red como lo plantea Gómez Cruz (2012) y está estrechamente relacionada con el desarrollo, a partir de 2002, de la Web 2.0, que potenció el contenido generado por los usuarios y el vertiginoso crecimiento de las redes sociales con alcance en contextos altamente contrastantes (Costa, 2016); a diferencia de la primera edición, en la versión más reciente se incorporan los debates sobre lo que constituye la *Cultura Digital* y las investigaciones sobre el significado cultural de la fotografía digital, su significado respecto a la práctica “histórica” de la fotografía, la emergencia de una era post-fotográfica y un período en curso de fotografía conectada y computada (Lister, 2013) o Fotografía 2.0 (Ritchin, 2010).

Lister aduce que tradicionalmente la fotografía ha sido estudiada como un objeto aislado, ya sea como una forma de representación visual o como una tecnología de producción masiva con significación sociológica, bien como un objeto de interés social y antropológico o estudiado filosóficamente en búsqueda de su esencia ontológica. En contraste con tales abordajes, este autor considera que pensar a la fotografía como *objeto sociotécnico* (2013:4) es una manera apropiada de entenderla como producto de redes y agencias humanas y no humanas, sorteando tanto el determinismo tecnológico como las restricciones de la intencionalidad y razón estrictamente humana.

Desde el enfoque de la convergencia mediática, Miko Villi en su trabajo *Visual Mobile communication* (2010), asigna a los teléfonos móviles un papel central, en la comunicación visual pues, de ser única y primariamente dispositivos para comunicación mediante voz, se han convertido en pequeños dispositivos computacionales que pueden realizar una amplia gama de funciones y tareas adicionales, comunicativas y no-comunicativas. Villi describe la fotografía obtenida con los dispositivos portables como fotografía orientada en la trasmisión en lugar de la impresión, es una “imagen-pantalla” que actúa más como un medio de comunicación que como un objeto, este cambio de soporte “afecta a la fotografía como objeto de memoria que puede conservarse y manejarse” (2010:49).

A diferencia de los planteamientos que durante los años noventa discutían sobre las implicaciones del estatuto post-fotográfico de la imagen digital –debido a la posible independencia de referente “real”-, en este texto se afirma que si hay algo post-fotográfico, es la modalidad comunicativa de la fotografía mundana en su sentido de transmisión en tiempo real, pues

la convergencia de la cámara y el teléfono introduce una promesa de nuevas formas de comunicación fotográfica, como la capacidad de contacto visual perpetuo y ubicuo entre alteridades remotas, potencialmente, éste es el desarrollo más radical en fotografía desde el advenimiento de la cámara de rollo, la cual hizo posible a la fotografía personal (Villi, 2010:49) .

Si bien en este texto y en los trabajos referidos por el autor, se menciona que en la práctica de fotografía personal los dispositivos móviles con cámara ocupan un papel predominantemente secundario, sucedáneo a falta de cámara “de verdad”, reservada para situaciones formales, en parte por la calidad de imagen; parece que a un lustro de distancia, la generación más joven hoy parece tener una predilección mayor por los móviles que por las cámaras, cuyo uso ha ido decreciendo vertiginosamente.

Con un enfoque sociológico, de estudios sobre tecnología y de historia de los medios Lev Manovich (2016) en colaboración con otros investigadores, ha desarrollado desde 2012 un ambicioso proyecto de mapeo de las “Foto-culturas” contemporáneas alrededor del mundo mediante diferentes técnicas de selección, organización y tratamiento cuantitativo del material -considerando cien mil fotografías subidas a *Instagram* en cinco megaciudades- se propone un análisis de las imágenes. Dicho proyecto, aún en marcha, toma como marco la sociología de la cultura, de la cual adopta la idea de la cultura como:

comportamientos, creencias o artefactos de un grupo de individuos en un periodo de tiempo y localización particular. Por ejemplo, en lugar de pensar la ‘fotografía’ como un fenómeno individual, es más preciso considerarlo como un conjunto de

muchas 'fotoculturas' diferentes, cada una con su conjunto de estéticas distintivas, reglas y mecanismos definitorios (Manovich, 2016:1).

Las *fotocuturas*, según se explica, constituyen una herramienta conceptual para identificar las particularidades distintivas de la producción fotográfica que se produce y comparte en plataformas y redes sociales según las características sociodemográficas de los usuarios; se consideran en plural, a diferencia de trabajos previos, que conciben la fotografía en redes sociales como un bloque homogéneo porque lógicamente cada grupo de usuarios adopta de forma distinta el medio. Para manejar grandes volúmenes de información recolectada se desarrolló un método y un software especializado, que a partir de la aglutinación automática por localización permitía la visualización por conglomerados, que facilitaban el análisis cualitativo, destacando similitudes y preferencias y mostrando patrones inesperados.

Aunque este análisis es sugerente, se enfoca únicamente en el contenido y estilo de las imágenes en relación con su distribución espacial, mientras que otros trabajos recientes estudian las relaciones generales entre el contenido personal publicado en general -y en particular, visual -, las formas de interacción y el posicionamiento de redes sociales centradas en la imagen (Miller et. al., 2016), o entre la calidad de la imagen y la popularidad de los usuarios, (Schifanella, Redi y Aiello, 2015) la presencia del rostro (Bakish, Shamma y Gilbert, 2014) y la implicación emocional o el contenido no visual de los post en plataformas predominantemente visuales (Hu, Manikoda y Kambhampati et. al., 2014)

El archivo en la cultura digital

Si bien nos interesan en su conjunto las prácticas fotográficas actuales y asumimos que estas se componen de múltiples etapas, a diferencia de otras aproximaciones recientes a los usos de la fotografía digital, el énfasis de este trabajo recae en el momento posterior a la captura y puesta circulación, ya que buscamos ofrecer una

reflexión sobre las prácticas de *archivación* -intencionales o no- que cotidianamente tienen lugar, pues consideramos que obedecen a lógicas culturales que producen modos de subjetivación específicos.

Las cuestiones concernientes a la memoria digital y las tecnologías de archivación han sido abordadas en las últimas décadas desde el ámbito de los estudios sobre arqueología de los nuevos medios y los estudios sobre cultura digital. Estos trabajos se interrogan por las formas en que el entorno digital crea formas de imaginación e imaginarios así como formas de retrabajar y funcionalizar los procesos de memoria individual y colectiva.

Como señalan Ana Maj y Daniel Riha (2009), la preocupación por la preservación de la *memoria digital* acompaña el surgimiento de los primeros aparatos informáticos como resultado del almacenamiento y procesamiento de datos que habilitaba la creación de inteligencia artificial. No obstante, en el entorno de las sociedades informacionales en las que la conectividad adquiere un valor fundamental, la relación entre humanos y aparatos de cómputo se reconfigura, pues los dispositivos “inteligentes” penetran con sorprendente velocidad en los entornos cotidianos y juegan un papel cada vez más importante en las rutinas de producción, ocio y consumo (Yoo,2010), el llamado “Internet de las cosas”(Tuters y Varnelis, 2006) significa la convergencia entre dispositivos de comunicación y otra clase aparatos domésticos ligados a nuevas infraestructuras de información, al interconectarlos y sincronizar funciones de manera remota se generan continuamente otro conjunto de datos inconmensurables que también tienen aplicaciones y modifican los ritmos y espacios de lo cotidiano.

Estas nuevas relaciones en el ecosistema tecnológico inciden en la definición misma de lo *humano* “El autoregistro constante y el compartir basado en la red conectados con la ideología de la web 2.0 son elementos significativos de este proceso” (Maj y Riha, 2009:2) es por eso que la acumulación, protección y selección de los datos que constituyen nuestra *huella digital* o nuestra “sombra virtual” (Brown, 2013) son asuntos de creciente importancia en la vida cotidiana, ya que la memoria deja de ser estrictamente personal para volverse simultáneamente individual y pública.

En esta sociedad informacional todos somos “miniarchivistas” (Parikka en Ernst, 2013: 2) y que dadas las tareas que debemos ejecutar, más que sociedad de la información, esta tendría que ser la sociedad de la *gestión* (*Management*) pues la información digital de toda índole –a pesar de resultar más frágil y vulnerable que la depositada en otros soportes (Chun, 2011)- puede ser un elemento acelerador y estimulante de la cultura, siempre y cuando el almacenamiento no esté centralizado por monopolios corporativos o sea un simple depósito, que en su abrumadora magnitud resulte paralizante.

Ya que “los recuerdos digitales además de ser conglomerados de datos caóticos o insignificantes, pueden tener impacto político o económico en las sociedades contemporáneas y por lo tanto ser cruciales para la distribución de conocimiento y saber en el futuro” (Maj y Riha, 2009:1), pero para ello resultan urgentes e indispensables los mecanismos de accesibilidad para quienes buscan información -usuarios o distribuidores- y a su vez existan las condiciones para desarrollar las competencias necesarias para el manejo de cantidades extraordinarias de información en la vida diaria, que van de la mano con nuevos modelos de percepción y comportamiento y por lo tanto, no debieran ser dejadas enteramente al procesamiento automático.

Wolfgang Ernst (2004, 2013), plantea que el archivo se ha vuelto una metáfora universal de todas las formas concebibles de almacenamiento y memoria. Para Ernst, cuya perspectiva es la arqueología de los medios, el archivo no se dedica a la rememoración, sino a la práctica puramente técnica de almacenamiento de datos “cualquier historia que se añada al archivo viene de fuera. El archivo no tiene memoria narrativa, sólo de cálculo” (2004:47). Lo que distingue a la cultura digital es la dinámica clave, es la permanente transmisión de datos, lo cual cambia la dimensión del archivo, de lo espacial -como lugar del poder administrativo- a lo temporal, como lugar topológico, de la locación a la dirección.

Un nuevo paradigma archivístico en la cultura digital en la que predomina la codificación de la información almacenada, se enlaza con nueva cultura de la memoria, que gradualmente pasa de la tradición centrada en los valores materiales residentes hacia otros medios de memoria basados en la transferencia.

Del vasto universo a la discreta constelación: aspectos teórico-metodológicos

Lógicas contemporáneas de archivación: constelación y rizoma

La inmensidad de los registros audiovisuales digitales que cotidianamente se multiplican por cientos de miles, por momentos parece desbordar nuestros intentos de aproximación y categorización. Abordar un objeto de estas características plantea muchas interrogantes respecto a cómo hacerle frente a la tarea de organizar, para tratar de asir y comprender, lo que permanentemente prolifera y se convierte en algo distinto cuando creemos aprehenderlo, para de este modo hacerlo inteligible y comunicable.

Es por esto, que a pesar de la dificultad ineludible –más de una vez experimentada como vértigo o un vago malestar-, vale la pena pensar en formas de delimitar regiones, zonas de contacto entre nuestra conceptualización de las *prácticas de registro audiovisual* y la realidad siempre desbordante, en las que es posible encontrar las relaciones y formas de articulación.

Dicho de otra forma, para construir el objeto de estudio, que en nuestro caso son los *registros audiovisuales digitales*, buscaremos descomponer el proceso en momentos o etapas, distinguir, situar y destacar las implicaciones de los diferentes momentos, –producción, circulación, y sobre todo archivación⁹ - de los *registros audiovisuales digitales*, como parte de una práctica compleja, o “práctica sociotécnica” (Gómez Cruz, 2012) que involucra relaciones entre diferentes actores, artefactos técnicos y operaciones concretas.

Reiteramos que a esta investigación interesan aquellas pequeñas acciones, simples, rutinarias, llevadas a cabo por casi “cualquier persona” que no se asume

Capturar y compartir instantáneas de nuestro entorno inmediato, de lo excepcional o de lo ordinario, es parte ya del día a día, pero hay que distinguir que cada imagen una vez que ha cumplido su cometido tiene destinos particulares dependiendo de si fue concebido instrumentalmente como nota visual descartable o como monumento inmaterial para retener lo significativo y especial.

como fotógrafo -ni siquiera como fotoaficionado-, por el hecho de que incorporado el registro fotográfico como parte de sus rutinas cotidianas.

La constelación de las prácticas

Nuestro objeto de estudio se caracteriza por su dinamismo, fluidez, fragmentariedad, dispersión, así como por su aparente inmaterialidad, pues se trata de imágenes-pantalla, es decir, imágenes en soportes digitales en lugar de imágenes-objeto impresas sobre papel, cuyo carácter de información codificada permite su multiplicación, iteración, transmisión y recepción instantánea por múltiples medios, aparatos y canales, lo que genera una sensación de ubicuidad y omnipresencia.

Estas características excluyen no sólo las formulaciones concluyentes o con ímpetu generalizador, sino que desafían el mero trasplante de formas de aproximación ya habituales en otras disciplinas sociales o en las humanidades y exigen un trabajo de construcción de un modelo de análisis que se apoya en la traducción y adaptación de diferentes dispositivos conceptuales para dar sustento a la reflexión vinculada estrecha y recursivamente con la realidad social.

A esta investigación atañen las prácticas de producción y archivación de los *registros audiovisuales digitales* en tanto práctica cultural, en los términos en que ha sido definida por Michel de Certeau: “sistemas de valores subyacentes que estructuran las cuestiones fundamentales que están en juego en la vida cotidiana, inadvertidas a través de la conciencia de los sujetos, pero decisivas para su identidad individual y de grupo” (1999: 7), ya que buscamos hacer visible el espectro de las prácticas audiovisuales de registro audiovisual actuales, como indicios de cambios de orden técnico, estético y epistémico, con el fin de reflexionar sobre sus implicaciones en los procesos de subjetivación propios de las sociedades contemporáneas, pues como señala Edgar Gómez cruz (2012):

Las prácticas fotográficas incluyen todas aquellas rutinas de preparación, producción, uso y socialización de las imágenes fotográficas, así como el significado que para determinado grupo tienen, atendiendo especialmente a la forma en la que dichas prácticas se integran (y con ello dan forma también) a la vida cotidiana de las personas (Gómez, 2012:72)

Es necesario subrayar que esta es una investigación de corte cualitativo, en la que no se busca la comprobación de postulado alguno por vía estadística. Lo que se pretende es ofrecer una reflexión y problematización a partir de la observación de un fenómeno dinámico que se transforma mientras ocurre, por lo que sólo admite aproximaciones y explicaciones plausibles, algunas más que otras, según contribuyan a esclarecer lo que sucede.

Nuestro enfoque, a diferencia de muchos trabajos semejantes, no busca una aproximación enteramente etnográfica, sino que procede mediante la observación, descripción y análisis de los usos de dispositivos de captura y de algunas plataformas de uso generalizado –su descripción puede consultarse en el anexo 1-. La investigación de corte etnográfico¹⁰ acerca de las interacciones mediadas y el desenvolvimiento de los sujetos en las plataformas de Internet ha recorrido un largo trecho, (Turkle, 1997, Hine, 2004) y conforme ocurren las transformaciones técnicas ha tenido que adaptarse y reconceptualizar su objeto y sus formas de tratarlo. No obstante, las prácticas que nos interesan siempre están ocurriendo y modificándose aunque sea mínimamente en función de tendencias globales y estilos locales (Manovich, 2016).

¹⁰ Las perspectivas etnográficas, surgidas en la antropología cultural y la sociología cualitativa (Govea, Vera, y Vargas, 2011) pueden abordar unidades sociales de diferentes escalas, ya sean grupos integrados o no, así como procesos, en esta línea se sitúan los desarrollos de las perspectivas contemporáneas de las etnografías críticas concretamente las etnografías procesales, “las cuales describen algunos aspectos de los procesos sociales de manera funcional o sincrónica (holística, contextual y reflexiva)” (Govea, Vera, y Vargas, 2011:11). Govea (2011) plantea que según la intencionalidad del investigador, puede verse reflejado una posición o una combinación de las cuatro escuelas que identifica: a) etnografía clásica, b) etnografía sistemática, c) la etnografía interpretativa, y d) la etnografía crítica.

Es por ello que resulta inadecuado pensar en un conjunto cerrado de material o *corpus*¹¹ de análisis preseleccionado, ya que se estaría presuponiendo erróneamente su inmovilidad y homogeneidad.

Proponemos entonces, considerar las prácticas audiovisuales cotidianas, concibiéndolas como una *constelación* compleja, accesible e inteligible mediante un mapeo que se orienta por un sistema coordenadas espaciales y temporales – reconociendo que lo hacemos a partir de cortes que también pueden parecer tan arbitrarios y discutibles como los criterios cartográficos-, que marcarían el espacio posible de distribución de elementos heterogéneos, entre los cuales podemos imaginar relaciones según su forma de articularse, dispersarse o agruparse en distintos niveles, es decir, integrados en una *constelación*, entendiéndola como formación estabilizada –siempre provisionalmente- pero no inmutable¹².

En lugar de trazar líneas y contornos nítidos que demarcarían fronteras, hasta cierto punto ilustrativas y al mismo tiempo esquemáticas y arbitrarias -como las líneas de los mapas, que ciñen y cercenan los territorios- consideramos que aunque arriesgado, puede ser fecundo, retomar la definición que Foucault (1979) hace del *Archivo*, es decir, considerarlo como un *espacio de posibilidad*, nunca cerrado definitivamente, ni plenamente abarcable, en el que resultan importantes no tanto los elementos que allí pueden ubicarse, como las relaciones, juegos y

¹¹ La noción de corpus (Carbó, 2001) al porvenir del campo de la lingüística y del análisis del discurso y hace referencia a un conjunto de información organizada de antemano.

¹² Cuando decimos constelación, la concebimos primero en el sentido de la observación astronómica antigua, en la que se “encontraban” –mejor dicho, construían e imaginaban- correspondencias celestes con figuras y narraciones mitológicas trazadas imaginariamente, lógicamente estos contornos son identificables desde la perspectiva terrestre, por ello incorporan cuerpos estelares de tipos muy variados, localizados a diferentes distancias.

En segundo lugar, la observación astronómica más reciente ya no otorga tanta importancia a las constelaciones, sino que identifica y sitúa otras grandes formaciones cósmicas – que conjugan cúmulos y sistemas de astros, planetas, polvo cósmico- y proporciona formas de nombrarlos y ubicarlos en la inmensidad espacial mediante sistemas de coordenadas. No obstante, los modelos que construye y las imágenes que obtiene gracias a sofisticados instrumentos, resultan ilustrativos y útiles para establecer similitudes entre estas formaciones complejas y aquellos procesos del entorno sociocultural.

afectaciones mutuas que se establecen efectivamente –o solamente permanecen latentes, en el campo de lo posible- entre dichos elementos.

El término *constelación* ha sido empleado por Walter Benjamin para diferenciar un modo de producción de conocimiento distinto al de la reflexión filosófica o las disciplinas científicas que construyen sistemas unitarios, coherentes, sin fisuras ni espacios, aquellos que proceden por adición y acumulación, por ejemplo el método seguido por historia; una constelación según este autor, se refiere a un corte en el tiempo¹³ o coyuntura, una suspensión que permite observar y situar diferentes elementos y dimensiones del acontecer delimitado en un conjunto no homogéneo ni unitario.

Al pensamiento no pertenece sólo el movimiento de las ideas, sino también la detención de éstas, cuando el pensamiento se detiene de golpe en una constelación cargada de tensiones, le imparte un golpe por el cual la constelación se cristaliza en una mónada [...] El resultado del procedimiento, reside *en* que en la obra se halla conservada y suprimida la obra general, en la obra general la época y *en* la época en entero curso de la historia (2006: 76).

En el conjunto de la obra de Benjamin, es posible encontrar las resonancias de esta lógica subyacente de la multiplicidad, que es en sí misma discontinua, heterogénea, fragmentaria, aunque mantiene un principio o fuerza unificadora una especie de centro de gravedad que permite aglutinar elementos de lo más variado siempre con una intención. Según César Rendueles y Ana Useros, en tanto crítico de la modernidad, herencia de línea nietzscheana, Benjamin nunca explicitó sistemáticamente su teoría del conocimiento, sin embargo “articuló su propia

¹³ Podemos pensar en el recurso fílmico del *bullet time* (tiempo bala o efecto bala), una ralentización de la acción que permite contemplarla desde diferentes ángulos, como si estuviese suspendida. Este efecto se consigue grabando la acción simultáneamente con varias cámaras situadas en diferentes puntos, para después articular las secuencias montando las imágenes. O también en los modelos tridimensionales realizados digitalmente, por ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=m0zmeHOCpRc>, https://www.youtube.com/watch?v=Xd8KPzJP0_U

crítica del sujeto moderno a través de una especie de semántica del fragmento, de la comprensión de cómo a partir de determinadas concatenaciones de materiales autónomos -ya sean imágenes en movimiento (en una película) o sonidos inarticulados (en los lenguajes)- emerge el significado“ (2010: 17).

Retomando el *archivo-constelación*, que proponemos, aunque puede referirse a las distribuciones particulares que pueden elaborar individuos concretos en diferentes momentos de sus trayectorias vitales, se refiere más a esta lógica de organización de objetos digitales, hoy en proceso de generalización, que ha sido posible por los formatos y soportes de la información que permiten digitalizar elementos analógicos, o por lo menos tomar su “huella digital” parcial¹⁴, e incluirlos en los conjuntos o repertorios significativos de información heterogénea con los que se convive cotidianamente, los cuales constituyen la capa de digitalidad que acompaña existencia¹⁵.

Esta forma de pensar las prácticas de producción audiovisual, los agentes involucrados, instancias y procesos que las componen, -concretamente el proceso de constitución de *Archivo-*, se relaciona también con la idea de rizoma, que plantean Gilles Deleuze y Félix Guattari (2014). El rizoma se caracteriza por no tener una estructura vertical arborescente, binaria y jerarquizante, sino por ser una entidad múltiple en sus estructuras, no simétrica, heterogénea, con diferentes entradas/salidas, descentrada y abierta, que no tiene un inicio ni un fin, ni límites nítidos entre el adentro y el afuera.

Lo que queremos acentuar es que si bien la gente, en distintas épocas, ha coleccionado toda clase de objetos heterogéneos que remiten a situaciones significativas para intentar recrear o evocar posteriormente los estados de ánimo

¹⁴ Quizá en este momento aún no es posible traducir fielmente a códigos digitales – cadenas de información digital reproducible, alterable y transmisible- la complejidad de la información proporcionada por los sentidos, por ejemplo un aroma, un sabor, una textura, temperatura, por eso los subrogados de la experiencia de una comida se limitan a una fotografía o video acompañados de comentarios que intentan restituir elementos de la experiencia en el mejor de los casos.

¹⁵ Por ejemplo una melodía o un estribillo de ésta, una cita visual, como puede ser póster o una imagen graciosa, un *meme*, un video, una escena de una película, una cita textual que nos conmueva o estimule, la lista de fragmentos aparentemente caóticos e inconexos que se incorporan en la trama de la cotidianidad puede ser infinita.

ligados a tales situaciones. Hoy los *objetos mnemotécnicos digitales*, entre los que se cuentan las imágenes, se incorporan al repertorio de *memorandums* y pequeños monumentos cotidianos, compuestos por distintos tipos de información, incluidos los propios *registros audiovisuales digitales* generados por las personas de manera particular. Sin embargo debemos señalar que tal singularidad no surge espontáneamente en el vacío, sino que atiende a condiciones históricas de producción, tendencias y estéticas delimitadas por el contexto al que pertenecen esas personas.

Edgar Gómez Cruz (2012) en su trabajo sobre la red social de temática fotográfica *Flickr*, señala que diferentes plataformas actualmente posibilitan el armado de series temáticas en las que se incluyen fotografías o imágenes procedentes de diferentes fuentes, aunque dicha investigación se enfoca en el aspecto socioantropológico de la interacción mediada y en la creación de vínculos a través de la participación y el reconocimiento social, también arroja indicios que nos permiten pensar que esta práctica habitual de reunir y organizar materiales digitales diversos no es en modo alguno aleatoria, sino que, aunque no sea una labor consciente y premeditada, se trata de un minucioso trabajo, equiparable al del curador¹⁶ de colecciones en el ámbito museográfico.

Esta labor *curatorial*, puede ser ejecutada por los usuarios, muchas veces de forma no intencional e insospechada, por ejemplo mediante el uso de hashtags o etiquetas, pero también la pueden llevar a cabo de manera premeditada aquellos investigadores interesados en construir sus objetos de investigación mediante el establecimiento de líneas de conexión entre diversos puntos, los cuales perfilan a las constelaciones sin necesariamente trazar líneas definidas que circunden y encierren tales objetos de investigación.

¹⁶ El termino *curador*, es la castellanización del vocablo anglosajón *curator*, es de uso extendido en el ámbito artístico y museográfico aunque existe la denominación “comisariado artístico” para designar al profesional, formado generalmente en estética y teoría de arte, dedicado a la investigación, organización y diseño de exposiciones, valoración, manejo, preservación y administración de bienes artísticos.

El Atlas como Meta-archivo para la investigación visual y el investigador como coleccionista

Esta forma de entender el Archivo y sus procesos de generación como *Archivo-constelación*, abierto adaptable (Ernst, 2004), y no como *Archivo-depósito*, centralizado, inalterable; sin pretender isomorfismos ni proporcionalidad, permite interrogarse, acerca de algo que podríamos denominar provisionalmente *meta-archivo*, en términos metodológicos en cuanto herramienta para el diseño de investigación, esta opción destaca la discontinuidad y el campo de dispersión inherente a su propia construcción, ya que no se limita a lo que ocurre en y con las diferentes plataformas en Internet.

Todo proceso de investigación requiere de la selección de su material de análisis así como la reflexión y explicitación de los criterios que hacen posible dicha elección, esta operación es ya una etapa germinal del análisis al tiempo que es un producto de éste (Carbó 2002). Para la lingüística y los estudios del discurso esta selección se denomina *corpus*, su modo de construir y tratar al objeto atiende a necesidades muy particulares. Ciertos enfoques positivistas tienden a la delimitación aséptica, al cierre, a la linealidad y la construcción de un paradigma o un sistema, pues como explica Robert Hodge en un diálogo con Teresa Carbó acerca de la relación entre la formación del corpus y el análisis de materiales verbales, con las prácticas que emanan de otras áreas de investigación:

Las reglas que esa lingüística se esmera en descubrir son normas, no excepciones, aunque esas normas serán probadas contra excepciones aparentes. Los datos que se usan (y en este aspecto, Chomsky no es una excepción) están trabajados y normalizados (Carbó y Hodge, 2008:237).

En contraposición a las formas positivistas de investigación que depositan la pretensión de objetividad en la construcción convencional del corpus, Carbó señala la inviabilidad -e imposibilidad fundamental- de la normalización de los datos antes del análisis, a la vez que recurre a diferentes metáforas

arquitectónicas y geométricas para argumentar en favor de un desarrollo no lineal en el proceso de análisis, correlato del de conformación del corpus.

No obstante la riqueza del planteamiento previamente expuesto, las características de nuestro objeto de estudio requieren pensar en una colección abierta, mas relacionada con los puntos discontinuos que con las líneas –aunque en última instancia toda línea es una sucesión de puntos-, a partir de cortes en los flujos, cuyos bordes sean poco nítidos, nebulosos y permeables, que mantenga una estructura rizomática, como explican Gilles Deleuze y Félix Guattari:

Una composición en su multiplicidad actúa forzosamente a la vez sobre flujos semióticos, flujos materiales, y flujos sociales (independientemente de la recuperación que puede hacerse de todo eso en un *corpus* teórico y científico. (2014: 62)

Es necesario destacar que de este modo la exigencia de rigor y sistematicidad (Carbó, 2001) no se eluden, sino que se mantienen, pues la claridad de los criterios de selección del material de análisis depende de un trabajo minucioso, para entretejer el sustrato teórico que orienta nuestras interrogantes y planteamientos con la dimensión empírica, con el mundo y el hacer humano al que pretendemos aproximarnos y del que pretendemos dar cuenta.

Nuestro trabajo intenta construir un mapa provisional –de nuevo tratando de evitar los infructuosos y desencaminados esfuerzos de los cartógrafos borgeanos-, de una región que puede parecer mínima, pero como todo mapa “debe ser producido, construido, siempre desmontable, alterable, modificable, con entradas y salidas múltiples, con sus líneas de fuga” (Deleuze y Guattari, 2014:60). Además de que, como toda investigación, exige la reflexión continua sobre las decisiones tomadas durante el proceso mismo de construcción de datos y de análisis.

En relación con los rasgos distintivos de nuestro material de análisis, cabe retomar la interrogación de Carbó (2001:37-38) acerca la viabilidad de un “macrocorpus”, factible por las formas actuales de registro electrónico. Este “macrocorpus”, al cual podríamos vincular con lo que nosotros hemos propuesto llamar *meta-archivo*, podría entenderse, no como un conjunto cerrado, sino como un flujo abierto y en movimiento, transcurriendo en el tiempo, frente al cual hay

que mantenerse alerta ante el riesgo de saturación indiscriminada, tal como en el mapa o las listas de animales borgeanos. Un *meta-archivo* que busque dar cuenta de una sincronía, como lo señala Teresa Carbó respecto a la lengua:

Permite avances en la descripción de un estado histórico de la lengua [aunque tal afirmación es extrapolable a otros sistemas semióticos y procesos sociales]; muestra la lentitud de sus transformaciones, la lógica de su evolución desigual en los distintos niveles, sus cambios léxicos, sus configuraciones expresivas preferidas y tanto más. (Carbó y Hodge, 2008: 255, los corchetes son nuestros)

La idea de un *meta-archivo* como recurso para el investigador, retoma la propuesta del historiador Abi Warburg denominada *Atlas Mnemosyne*, el cual se conformaba por agrupaciones de imágenes sobre paneles móviles, como un recurso eurístico para explorar visualmente matrices culturales transhistóricas.

El trabajo de Warburg a su vez tuvo repercusiones en el método Benjaminiano para el análisis crítico de la cultura, ya que incorporó además de las imágenes notas y toda clase de fragmentos para formar, más que un catálogo o una colección, una síntesis que surge de poner a trabajar los materiales mediante el *montaje* y la combinatoria, “Para Warburg, las imágenes eran los <<engramas>>, las marcas físicas de la memoria cultural colectiva; por tal razón, cuando se colocan en la disposición correcta se convierten en disparadores semánticos que no precisan de ninguna explicación verbal (2010:18).

Como comenta Georges Didi-Huberman, la pertinencia del planteamiento de Warburg radica en que el Atlas funge “*como dispositivo teórico para la investigación contemporánea: nunca una forma cerrada definitiva, el atlas de imágenes es una máquina de lectura*” (2011:17), un modelo que busca la visión de conjunto.

Criterios de selección y observación

Limites espaciales o geográficos

Esta investigación se enfoca principalmente en el ámbito hispanohablante, aunque dada la lógica de circulación y apropiación de las imágenes digitales es difícil establecer una separación tajante ya que la mayoría de los servicios y plataformas son accesibles desde cualquier parte del mundo, pero son identificables algunos rasgos predominantes por región.

Limites temporales del estudio

Se ha tomado en cuenta la evolución de las diferentes plataformas a partir de 2013 hasta 2016, puesto que como se ha explicado previamente, las condiciones técnicas y su constante transformación ocurren cada vez a ritmo más acelerado y son constatables, e en las posibilidades de apropiación de los individuos involucrados.

Límites conceptuales

Considerando las tres lógicas o culturas descritas en el primer y segundo capítulo -Cultura Kodak como forma tradicional ligada a lo analógico, Cultura Flickr como periodo de transición al modo digital, y Cultura App como modelo emergente fuertemente influido por la lógica de la conectividad- esta investigación se enfoca principalmente en identificar las prácticas de registro y archivación y sus características distintivas en sus manifestaciones más recientes. Por esta razón no trabajamos exclusivamente con un grupo de edad o generación determinado.

Cada una de las tres lógicas que han organizado la práctica fotográfica y sus formas de archivación se relaciona con modos de hacer y pensar, tanto los objetos fotográficos y su proceso de producción, así como el ejercicio memorístico

apoyado en los recursos fotográficos. Las dos primeras son importantes para diferenciar los cambios ocurridos a lo largo del tiempo, a la vez que sirven de medio de contraste mediante el cual destacamos los rasgos del estadio mas reciente

Los sitios y plataformas¹⁷ considerados, nos permiten la observación de las *prácticas de registro*, de las cuales se identificarán las condiciones de producción (formatos, dispositivos), estilo (composición, temas) y operaciones (captura, selección, edición si es que la hay, publicación, etc.). Mientras que las *Lógicas de archivación*, relativas espacios, operaciones y formatos, se reconstruyen a partir de la información complementaria obtenida tanto de la observación en diferentes contextos¹⁸.

Los datos sobre los sitios más usados y conocidos, así como gran parte de la información sobre prácticas de archivación se obtuvieron mediante un sondeo preliminar entre la comunidad universitaria de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco y a la población de colonias populares del sur del Distrito Federal tratando de abarcar inicialmente tres grupos de edad (15-25, 25-35, 35 y más) además se contrastó esta información con las estadísticas de uso de cada sitio. Este ejercicio fue llevado a cabo durante junio de 2013. Posteriormente los datos sobre los sitios fueron recabados a lo largo de 2014, 2015 y recientemente -en 2016- se han actualizado nuevamente para la redacción de este trabajo.

¹⁷ Ver anexo 1.

¹⁸ Ver anexo 2.

Estructura del trabajo

La primera parte del trabajo, compuesta por los capítulos 1 y 2, sin afanes de exhaustividad, se presenta un breve recorrido histórico que toma como punto de partida la irrupción de la fotografía comercial, para llegar a la intensiva producción cotidiana de imágenes digitales en nuestros días, con el fin de mostrar la articulación de factores técnicos, económicos y socioculturales en la configuración de las prácticas de producción, manejo y preservación de los objetos fotográficos que se han tejido en diferentes momentos. Pues como plantea Michel Frizot, los imaginarios¹⁹ de la fotografía se intersectan a su vez, con un “imaginario técnico, ligado a un instrumental; un imaginario social, en torno a los usos de las imágenes; un imaginario psíquico, ligado a las intenciones que originaron en registro fotográfico” (2009:40) entre otros, modelando una cultura técnica materializada en prácticas concretas.

Identificamos tres momentos relevantes para la reflexión asociados con el predominio, más no exclusividad, de una *cultura fotográfica* particular. Primero el surgimiento de la fotografía comercial y la gradual consolidación de un modo doméstico-familiar del ejercicio fotográfico denominado *Cultura Kodak*, en segundo lugar un breve periodo de transición en el que irrumpen las tecnologías digitales y se negocia su incorporación a los entornos cotidianos siguiendo las pautas heredadas por el marco cultural previo, denominada *Cultura Flickr*, y finalmente proponemos un emergente estadio en el que las tecnologías digitales de producción, visualización y preservación de imágenes se imponen, modelando formas de ver y recordar, produciendo condiciones de subjetivación particulares. A este momento aún incierto lo denominamos *Cultura App*, y sus consecuencias serán exploradas y problematizadas a lo largo de este trabajo.

Es indispensable enfatizar que la secuencia expositiva no implica de ninguna forma la linealidad cronológica o mecánicamente evolutiva de los

¹⁹ Este autor denomina imaginario a “todo aquello que se construye mentalmente alrededor de una práctica, de una cultura técnica, y que presenta sus características; aquello que se vincula a una serie de conceptos previamente integrados, y que echa raíces en la memoria a partir de nociones propiamente fotográficas” (Frizot, 2009:40).

procesos que tienen lugar en la vida social, cuya ocurrencia es más compleja y está sujeta a desfases, persistencias, interrupciones, dislocaciones temporales y sobre todo se encuentra abierta a la irrupción de lo imprevisible.

En la segunda parte, que comprende los capítulos 3 y 4, caracterizamos a los registros audiovisuales digitales como elementos involucrados en procesos de alcance más amplio, que van más allá del momento de la captura y descomponemos esta secuencia aparentemente inmediata en las operaciones que la integran, contrastando las etapas con las condiciones propias de la técnica analógica precedente. Planteamos la cuestión de *lo fotográfico* en el contexto de la cultura digital y caracterizamos la práctica en función de la construcción de una temporalidad fotográfica.

En el tercer y último apartado integrado por los capítulos 5, 6 y 7, problematizamos el carácter de huella de los registros audiovisuales digitales, señalando sus implicaciones en el corto, mediano y largo plazo. Tratamos de mostrar las líneas de tensión entre las *prácticas cotidianas de registro audiovisual digital* y las cuestiones de orden archivístico en las sociedades informatizadas, y finalmente exponemos las articulaciones entre las tecnologías de archivación, los dispositivos de olvido y los modos de subjetivación, planteando la posibilidad de pensar en un *dispositivo letéico* productor de olvido y una *Mnemopolítica* que regula el acceso a las propias exteriorizaciones de la memoria en el marco de un capitalismo informacional.

CAPÍTULO I

EL EXTENSO SIGLO ANALÓGICO

*La fotografía contiene el resto que
la historia ha segregado.*

Siegfried Kracauer

La fotografía no surgió repentinamente de la nada; para algunos autores como Marie-Loup Sougez (2009) fue el resultado de la acumulación de experimentos y tentativas que se remonta modernamente al siglo XVIII; mientras que otras perspectivas, como la de Jonathan Crary (2008) ponen en cuestión esta explicación evolucionista y acumulativa afirmando que las condiciones epistemológicas y materiales para la aparición de la técnica fotográfica en la modernidad se dieron en las primeras décadas del siglo XIX, y tienen que ver menos con los aspectos técnicos que con el cambio de paradigma de la visión y del observador, que se distanció del modelo observador clásico, ligado al dispositivo de la cámara oscura como metáfora con implicaciones cognitivas, científicas y políticas, para configurar una concepción del sujeto corporizado, inmerso en nuevas relaciones de poder y saber institucional, tendientes a la racionalización, mensurabilidad y visibilidad.

Aunque las condiciones para su emergencia estuvieran preparadas, la irrupción de la fotografía²⁰ en la vida social en 1839²¹ supuso una verdadera

²⁰ Más específicamente el daguerrotipo que producía piezas únicas sobre placas de metal, y posteriormente otras técnicas que permitían múltiples copias en papel.

²¹ Tomando por ejemplo el caso concreto de México, las crónicas cuentan que a los pocos meses de la defensa pública de las bondades de la técnica fotográfica por Arago en París, en diciembre de 1839 desembarcó en Veracruz un fotógrafo francés con su novedoso equipo recién adquirido. De inmediato instaló un estudio en la ciudad de México al cual acudieron sin demora las clases acomodadas para hacerse retratar a la usanza europea.

conmoción y a lo largo del siglo XIX su acelerado perfeccionamiento, simplificación de operación y reducción de costos hizo posible la multiplicación exponencial de las tomas y positivados, que a partir de entonces fueron haciéndose cada vez mas frecuentes en publicaciones impresas, publicidad y encontraron sitio en diferentes ámbitos de producción del conocimiento y entretenimiento de masas hasta volverse prácticamente omnipresentes durante todo el siglo XX.

Para dar cuenta de los rasgos que caracterizaron este lapso, hemos elegido la expresión *siglo analógico*, en clara alusión al trabajo de Pierre Sorlin, quien propone que en el periodo comprendido “entre 1840 y 1990 aproximadamente, los seres humanos se acostumbraron a la fotografía, fija o móvil, se familiarizaron con ella y convirtieron su uso en algo prácticamente universal” (2004:9-11); Sorlin explica las razones de su periodización destacando el proceso mediante el cual se decantó una forma de sensibilidad que lentamente impregnó la vida cotidiana hasta hacer normal e imperceptible la presencia ubicua de las imágenes fotográficas, a partir de las cuales aprendimos a mirar, a comprender y experimentar el mundo, la cual quizá aún mantiene vigencia, pero que para el citado autor, ya había alcanzado sus límites en el ocaso del siglo XX²².

Dicha perspectiva retrospectiva resulta conveniente para este trabajo, ya que enuncia y señala por contraste, el umbral de una época que auguraba el predominio y potencialidades de las imágenes *numéricas o digitales* -de base binaria²³- que entonces comenzaba a perfilarse con mayor nitidez aunque sin sospechar las derivas de las décadas posteriores.

Pronto impusieron moda y unas pautas estilísticas que se fueron expandiendo irradiando a los confines del país y se convirtieron en un canon a seguir por las clases menos privilegiadas (Casanova, 2005).

²² Ese trabajo originalmente se publicó en 1997 momento de la primera expansión de la imagen digital.

²³ Para Sorlín la imagen *virtual* se distingue por no necesariamente reproducir objetos del mundo, sino hacer visibles fenómenos invisibles al ojo humano, carece de soporte, se compone por códigos modificables que no la constriñen a una estructura previa o formato específico “e implica en potencia una capacidad indefinida de actualizaciones, muchas de las cuales jamás lo serán” (2004:19). Aunque hemos de destacar que curiosamente excluye de su definición el uso fotográfico de estas imágenes, hoy predominante.

Expansión de la fotografía: de 1839 a fines del siglo XIX

El siglo XIX fue un periodo turbulento, a la par de reajustes geopolíticos mundiales ocurrieron vertiginosas transformaciones económicas, tecnológicas y sociales que afectaron de maneras particulares, tanto a las metrópolis europeas como a las periferias aún colonizadas o en vías de conformación como estados nacionales modernos.

En este periodo de crecimiento del capitalismo, la convergencia de la industrialización que implicó la sustitución del trabajo manual por el trabajo mecánico, el auge del comercio incentivado por el desarrollo de medios de transporte y comunicación, los procesos de urbanización inéditos y la investigación científica aplicada, dio como resultado formaciones societales fragmentadas, altamente especializadas y jerarquizadas, en las cuales, las diferentes capas de la burguesía tendrán un papel preponderante, como legitimadoras de un sistema de valores asentado en la industrialización, el espíritu económico liberal, el eurocentrismo colonialista, el enaltecimiento del saber aplicado y la moral victoriana, entre otros elementos.

Tomando en cuenta el ambiente de la época, no es de extrañar el formidable entusiasmo con que fue recibido y acogido el invento de una técnica que producía una imagen sorprendentemente semejante a la realidad sin la aparente intervención del hombre (Melot, 2010). Esta creencia en la objetividad y la fascinación por la precisión de la imagen fabricada por la máquina, pese a ser puestas en crisis en distintas ocasiones, se mantendrían vigentes durante el periodo en que rigió la imagen analógica; pero incluso hoy, la relación con la imagen fotográfica digital sigue marcada en gran medida por los criterios de veracidad y fidelidad testimonial del “eso ha sido” (Barthes, 2009), atribuidos tradicionalmente a la fotografía.

Tras numerosas tentativas para obtener imágenes fijadas en superficies fotosensibles, ensayos y errores basados en otros precursores, el 7 de enero de 1839, se presenta en la Academia de Ciencias de Francia el daguerrotipo, técnica

que consistía en fijar una imagen sobre una placa de metal, cuyo perfeccionamiento se suele adjudicar a Jaques-Mandé Daguerre²⁴. En el mes de julio el Estado francés, adquirió la patente, para luego anunciar que la dejaba para el libre uso, la experimentación y el perfeccionamiento de cualquiera que estuviera interesado (Melot, 2010).

Por su parte, también en 1839 William Henry Fox-Talbot presentó el *talbotipo* o *calotipo*, pero lo patentó un año más tarde en Inglaterra, por lo que no alcanzó la misma popularidad de la daguerrotipia²⁵. El calotipo tenía como ventaja la reproducción de varios positivos a partir de un negativo, y al usar papel como soporte resultaba más económico, aunque la imagen obtenida tenía menor definición que en el daguerrotipo (Melot, 2010). La posibilidad de copiarlo lo hacía rentable hasta cierto punto, es decir en el ámbito comercial de los estudios fotográficos, pero aún no permitía la reproducción masiva en medios impresos, por lo que en este sector, el grabado fue durante un tiempo la técnica predominante.

El daguerrotipo daba como resultado una imagen única, que no era reproducible al tratarse de un positivado directo, cuya elaboración resultaba

²⁴ Durante la primera mitad del siglo XIX, diversos investigadores llevaron a cabo experimentos aislados en los que buscaban integrar una técnica que conjuntara el potencial de la cámara oscura, la reacción a la luz de materiales fotosensibles y la fijación estable de la imagen obtenida, como una forma de producción mecánica de imágenes más exacta, fácil, práctica y económica que el dibujo, la litografía o el grabado (Sougez, 2009). Si bien se suele adjudicar el mérito de la invención de la técnica fotográfica a Daguerre, Nicéphore Niépce llevó a cabo experimentos junto con su hermano Claude desde 1816, obteniendo alrededor de 1826 la más antigua fotografía conocida: *Punto de vista tomado desde la ventana de le Gras* Mientras que hay elementos que indican un continuo contacto e intercambio epistolar previo a la muerte de Niépce en 1833, así como un interés de Daguerre -hasta entonces empresario de espectáculos ópticos como el diorama- por darle un carácter comercial a los hallazgos de Niépce. Entre los precursores de la fotografía que investigaron cada uno por su cuenta se encuentran el franco-brasileño Hércules Florence que acuñó el término *Fotografía* en 1833, e Hippolythe Bayard que en 1837 logró obtener un positivo directo sobre papel empleando la cámara oscura, llamando a su técnica *dibujos fotogénicos*.

²⁵ Talbot trabajó entre 1834 y 1840 en un procedimiento para obtener negativos denominado *esquiografía* o escritura con sombras (Sougez, 2009:57-58), de las cuales se obtendría un positivo invirtiendo el procedimiento. Al conocer a fines de enero de 1839 la presentación del Daguerrotipo en París, infructuosamente dirigió varios oficios para reclamar la prioridad del descubrimiento.

compleja y costosa dados los materiales involucrados, principalmente la plata y el oro. No obstante la limitante económica, a pocos meses de su anuncio público, la daguerrotipia se extendió en varios lugares del mundo²⁶, especialmente Estados Unidos en donde la producción fotográfica causó furor.

Pese al atractivo de la fotografía por lo novedoso de la técnica y su notable nitidez y detalle, incomparable frente a los retratos pictóricos en miniatura usuales entre las clases acomodadas en aquel momento, hacerse fotografiar y hacer fotografías en este periodo inicial representaba un lujo al que sólo los sectores acaudalados podían acceder y estaban en condiciones de pagar.

La primera clientela de los fotógrafos retratistas fueron los sectores sociales dominantes, gente adinerada, políticos, miembros prominentes de la intelectualidad y la bohemia, artistas y gentes del espectáculo, pero poco a poco, a medida que se volvió menos costosa, la burguesía media y la pequeña burguesía accedieron a ella.

En esta etapa en la que la fotografía hizo su aparición en sociedad, fue claro el predominio del retrato por sobre otros géneros²⁷, evocando o teatralizando el código representacional y el estilo empleado en los retratos pictóricos²⁸ encargados por la aristocracia del antiguo régimen (convenciones del género, poses, escenarios y objetos de utilería).

²⁶ La fotografía se difundió rápidamente en diferentes latitudes, tomemos por ejemplo el caso concreto de México. En diciembre de 1839, a unos cuantos meses de su presentación pública en París, desembarcó en Veracruz un fotógrafo francés con su novedoso equipo recién adquirido. De inmediato instaló un estudio en la ciudad de México al cual acudieron sin demora las clases acomodadas para hacerse retratar a la usanza europea (Casanova, 2005). Un año más tarde el daguerrotipo alcanzó otros países latinoamericanos. Posteriormente, la mayoría de los fotógrafos que ejercieron la fotografía comercial fueron extranjeros, norteamericanos y europeos en su mayoría, quienes impusieron gustos y cánones, temas y estilos adoptados por las élites del país siempre atentas a las últimas tendencias del viejo continente, pautas que más tarde serían adoptadas con cierto desfase por las clases menos privilegiadas.

²⁷ Gozaron de popularidad también los paisajes, las vistas de ciudades y poblados, así como los registros de batallas.

²⁸ El retrato, realizado con otras técnicas manuales precursoras de la fotografía se había convertido en un género muy demandado en las metrópolis, ya desde el siglo XVIII se

Las burguesías en consolidación en esta primera mitad del siglo XIX, encontraron en la fotografía, concretamente en la daguerrotipia, la técnica que “mejor se adecuaba a sus intereses por promover la propia imagen *corporal*” (Melot, 2010: 72). El retrato fotográfico pronto fue asumido por las capas medias y la pequeña burguesía como un nuevo medio de autorepresentación acorde a las condiciones materiales e ideológicas de un entorno sociocultural y un sistema de valores centrado en la iniciativa personal.

En este sentido hay una correspondencia entre las características de los objetos fotográficos y el horizonte cultural en el cual se insertan y operan, es decir, el entorno doméstico al cual estaban destinadas esas imágenes, encarnó para este sector la esfera privada de la existencia, un refugio en donde guarecerse de las inclemencias del mundo exterior, concebido como cada vez más violento, competitivo, saturado de estímulos y presa de una celeridad creciente.

Además, acudir a un estudio para hacerse fotografiar establecería un nuevo rito que consolidaba recíprocamente el estatus del fotografiado y el prestigio del fotógrafo –cuya profesión no obstante, seguía viéndose con recelo dada la aparente simplicidad de su quehacer mecánico (Sougez, 2009)-, estableciendo un nuevo circuito del lujo y la exclusividad.

habían puesto de moda retratos pictóricos en miniaturas y medallones, mientras que para aquellos que no podían costearlos estaban los dibujos, siluetas y fisionotrazos.



Fig. 1 Ambrotipo de 1854.
Estuche de S Peck y Cía.
Colección Pérez Salazar
Recuperado de:
Enrique Fernández Ledesma (2005) La
gracia de los retratos antiguos. P.30

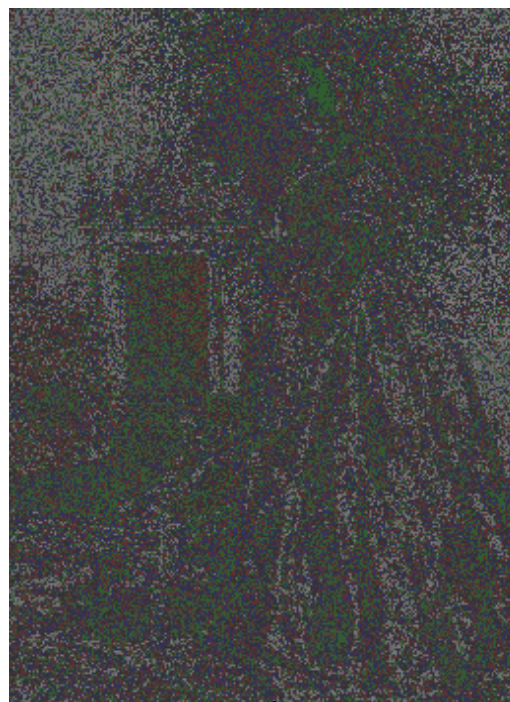


Fig. 2 Retrato de Angela Peralta.
Fotógrafo Manuel Rizo, calle de San
francisco No. 2 Puebla.
Colección M.Mariscal.
Recuperado de:
Enrique Fernández Ledesma (2005) La
gracia de los retratos antiguos. P.88

A diferencia de los retratos pictóricos en gran formato que la aristocracia solía ostentar desde tiempos del *antiguo régimen* en amplias galerías de casas señoriales, los retratos fotográficos de pequeñas dimensiones, que suplieron en su función a las pinturas en miniatura²⁹, resultaron convenientes para ser desplegados para adornar las paredes o muebles y habitaciones de las recatadas viviendas de la burguesía, práctica que se afianzó a lo largo del siglo XIX y adquirió mayor ímpetu a fines de siglo, pues como señala Michelle Perrot en *Historia de la vida privada*:

²⁹ Muchos de los primeros fotógrafos que retrataban a las capas acomodadas habían sido pintores miniaturistas que mudaron de profesión al decaer la demanda.

Cuadros o fotografías: esas galerías de antepasados son una manera de visualizar la dinastía. Además de representaciones son también los instrumentos de la memoria, la preocupación por la cual se intensifica en el curso de un siglo evolucionista que inscribe su trascurso en el encadenamiento de las generaciones (2003:187).

Espacio doméstico y fotografía han guardado desde entonces y para diferentes capas sociales –con desplazamientos y matices importantes, claro está- una correspondencia que materializa espacial y visualmente las jerarquías afectivas y delimita los territorios de la intimidad y las micropolíticas de los vínculos al “dar a ver” de manera diferenciada “la fotografía de familia, que es un auténtico género, es una manera de materializar esos encuentros y de conservar su recuerdo piadosamente ordenado” (Perrot, 2003:187); pues no es lo mismo ni produce los mismos efectos una foto de salón, fungiendo como una suerte de heráldica familiar, una alegoría del linaje, que una fotografía dispuesta sobre un tocador en la alcoba o depositada solemnemente en un álbum, lugar de resguardo de un “capital de recuerdos dichosos” (Perrot, 2003:195).

La observación de un estricto código implícito respecto a la distribución de las fotografías en el entorno doméstico según su tipo y composición, sirvió durante el siglo XIX y buena parte del XX para reestablecer las barreras de clase en el ámbito de la representación que la fotografía parecía estar erosionando; se consideraba un gesto refinado mantener los retratos en álbumes que sólo llegaban a ser compartidos con un círculo íntimo y bajo una atmósfera cuasi ceremonial, aunque examinar álbumes en ocasiones se llegara a considerar “uno de los entretenimientos de la burguesía decimonónica” (Sougez, 2009:85).

Durante esta etapa temprana, los retratos de las familias acomodadas, eran cuidadosamente resguardados en contenedores especiales de madera o metal ricamente adornados, ya que además de resultar en sí mismos costosos como joyas³⁰ dados los materiales y la técnica de su elaboración, al ser piezas únicas

³⁰ Los daguerrotipos se elaboraban a partir de una placa de cobre que recubierta con plata u oro sobre la cual se haría visible la imagen. Eran sumamente frágiles, ya que podían

realizadas en escasas ocasiones a lo largo de la vida de los sujetos, se consideraban valiosos en términos simbólicos y afectivos, de ahí las formas de preservarlos y exponerlos dependiendo el código afectivo y de etiqueta.

Cabe destacar que aún entre las familias privilegiadas el número total de retratos individuales y familiares u otras fotografías, aunque conformara un acervo extenso al nutrirse generación tras generación, constituía un cúmulo finito con unas dimensiones materiales precisas y manejables, el cual se podía organizar en cajas, estuches o álbumes encuadernados, en marcos sobre los muros y en portarretratos sobre los muebles, o portarse en relicarios. Estas tareas de organización y preservación generalmente fueron asignadas de manera implícita a las mujeres, tradicionalmente ligadas al entorno doméstico, como arcontes vigilantes de la continuidad de la tradición y de los vínculos con familiares y amigos.



Fig. 3 Anónimo, 1847. Familia Saltillense. Daguerrotipo, Museo Amon Carter of American Art, Forth Worth, Texas. Recuperado de: <http://www.cartermuseum.org/interact/notes-from-underground/photo-of-the-week-mexican-american-war>

resultar dañados alterados con sólo tocarlos, a eso se debe el uso de protectores de cristal y su resguardo en estuches.

Mientras que en los medios más modestos, se buscaba que el retrato tuviera el máximo de visibilidad en el espacio habitacional; inicialmente predominaron las fotografías grupales, rara vez se posaba para retratos individuales, posiblemente relacionado con condicionantes monetarias y afectivas –era más barato captar a la mayor cantidad de personas en una toma y preservar su imagen a la vez que materializaba y visibilizaba la proximidad emocional de los miembros de una familia o grupo-.

Poseer al menos una fotografía se convirtió en un símbolo de prestigio y orgullo; los sectores populares se fotografiaban “para certificar ante sí mismos la existencia de su principal patrimonio: La familia” (Monsivais, 2012:14) por lo que no tenían reparo en exponerla en algún lugar visible de la vivienda incluso como decoración, frecuentemente sin la sutileza de los marcos o vitrinas, práctica que escandalizaba a las élites porque consideraban semejante exhibición como signo de vulgaridad y falta de educación.

Este deseo de visibilidad y permanente disposición de los objetos domésticos, -entre los cuales se cuentan las fotografías- en los entornos modestos, supone para Bodei “sacrificio de lo útil”; retomando a Ago señala:

esta aparente contradicción entre una mayor pobreza, por un lado, un mayor atiborramiento, por el otro, es un indicio de una actitud distinta frente a los objetos, no puramente utilitaria ni demasiado estrechamente ligada con las disponibilidades financieras, a la que definiría como un particular placer de poseer adornos domésticos, de rodearse de ellos y de conservarlos [...] Al transformarse en objetos que se sustraen a la esfera de lo útil, simplemente, para ser expuestos a la mirada, esos recursos de tiempo y dinero no han quedado inútilmente inmovilizados en empresas improductivas, sino que han creado valor, valor de diverso tipo y más elevado que el económico: ellos pueden conferir prestigio durante la vida y permanencia durante la muerte (2013: 104).

Vestigios de la antigua concepción del retrato o de la fotografía en general como algo “único y valioso” o cuando menos escaso y significativo, persisten hasta hoy y se encuentran ampliamente extendidos en todos los estratos sociales, a pesar de

que en el presente las fotografías y las imágenes digitales sean tan abundantes; por su parte las fotografías “antiguas” sobre papel u otros materiales adquieren un nuevo valor sentimental -y monetario³¹- al ser cada vez más escasas; más cuando están ligadas al patrimonio familiar, mientras que paradójicamente la impresión de fotografías recientes sobre papel se torna cada vez más extraña y poco frecuente para las generaciones actuales.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la competencia en la producción de aparatos e insumos fotográficos motivó muchos esfuerzos para conseguir perfeccionamientos ópticos, químicos y mecánicos que se tradujeron en una reducción considerable de peso y volumen de las cámaras fotográficas, para hacerlas más fácilmente transportables y manipulables. Al emplear menos materiales en su facturación se redujeron los costos de producción incrementando su atractivo como negocio, o bien como actividad recreativa para unos cuantos “dilettantes distinguidos” (Sorlin, 2004). Se buscaba también con otras técnicas³² simplificar los engorrosos preparativos y una reducción considerable de las incomodidades derivadas del tiempo de pose prolongado para los clientes.

Hacia 1850 los comerciantes, los funcionarios del creciente aparato burocrático y los pequeños propietarios, al alcanzar la estabilidad material, buscaron los modos de exteriorizar y dejar constancia de esta prosperidad, fueron ellos “quienes crearon por primera vez una base económica sobre la que podía desarrollarse el arte del retrato accesible a las masas” (Freund, 2011: 24). En palabras de Carlos Monsivais, la fotografía irrumpió como “Negocio, innovación técnica, curiosidad adulatoria, hechizo de la fijeza de los rasgos amados. La fotografía comercial democratiza paulatinamente la reproducción de la imagen y el bajo costo de los vapores mercuriales les permite a sectores cada vez más numerosos adquirir su figura” (2012:12).

³¹ En el ámbito del coleccionismo de fotos antiguas puede distinguirse una práctica específica en la cual las fotos son tratadas como parte de una herencia familiar ficticia e ideal, no tanto por su valor histórico.

³² Fueron populares de 1840 a 1860 el Ferrotipo y el ambrotipo, ver:

<http://www.mexicodesconocido.com.mx/historia-de-la-fotografia-en-mexico.html> .

Además, como relata Marie-Loup Sougez (2009) el retrato tuvo varias vertientes, pues también se conservaba registro de personajes marginales en las sociedades, ya sea por que se consideraran peligrosos o exóticos:, personas con problemas mentales o deformidades, personas con fenotipos distintos procedentes de las regiones lejanas, o difuntos, especialmente en el caso de infantes, prolongando la tradición pictórica del retrato postmortem.

En 1854, André Disderí patentó un procedimiento que reducía extraordinariamente los costos a una fracción del costo habitual en aquella época. Este formato “rápido de hacer, con la posibilidad de estar en manos del cliente en pocos minutos, duro, resistente y barato, recibió en nombre de *Carte de visite portrait*³³.

Hacia 1860 Los retratos en formato *carte de visite* frecuentemente se obsequiaban entre conocidos o se enviaban por correo a familiares previa dedicatoria y signatura, pero también gozaban de popularidad otras *cartes de visite* coleccionables que presentaban a miembros de la nobleza de diferentes partes del mundo, personajes ilustres u otras celebridades, paisajes“exóticos” y vistas de ciudades, monstruos, delincuentes y criminales famosos, escenas eróticas, cuadros vivientes religiosos o clásicos y otras rarezas en forma de tarjetas, que como objeto de consumo a precios módicos tuvieron gran demanda, exigiendo la reproducción a gran escala.

³³ Éste consistía en un sistema de varios objetivos que le permitían impresionar sobre un negativo de vidrio hasta 12 fotografías de 6X9 centímetros de la cuál se podían obtener infinidad de copias en serie en papel tratado con colodión húmedo, que se montaban para su presentación sobre cartón rígido.



Fig.4 François Aubert
*Mexican Soldier of
Maximilian's Army and
Woman. 1864-1867(ca)*
Carte-de-visite
Colección privada de
Lawrence T. Jones III

Recuperado de:
http://www.luminous-lint.com/_phv_app.php?p/Francois_Aubert/



Fig 5 H.W. Vaughan (Mexico)
Portrait of a young girl
n.d. Carte-de-visite
Colección privada de
Graham Pilecki

Recuperado de:
<http://www.luminous-lint.com/app/image/282554642927128432000/>



Fig.6 Maximilian I, Emperor of
Mexico by Robert Jefferson
Bingham
Albumen carte-de-visite, 1860s
National Portrait Gallery, London

Recuperado de:
<http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw138291/Maximilian-I-Emperor-of-Mexico>

Este “daguerrotipo de los pobres” (Sougez, 2009:89) se convirtió en una auténtica moda y terminó por desplazar la daguerrotipia debido a que ofrecía ventajas, como la considerable disminución del tiempo de exposición³⁴, la estandarización de tamaños y formatos, y la producción a gran escala que permitían recortar costos, ampliando y diversificando la clientela hasta alanzar a las clases populares, lo cual multiplicó aún más la demanda de retratos, incidiendo en la propagación de los talleres fotográficos y los fotógrafos improvisados, que competían entre sí, favoreciendo innovaciones técnicas y precios bajos, pero a costa de reducir la calidad del trabajo y los materiales.

³⁴ El tiempo prolongado de pose, al principio experimentado como una tortura, se redujo gradualmente, en 1839 tomaba de 30 a 15 minutos, en 1840, 13 minutos, en 1841, 3 minutos, y ya en 1842, solamente entre 20 y 40 segundos, tiempo que se compactó hasta la invención de la instantánea en 1880 con el uso de la gelatina-bromuro, haciendo posible los fotorreportajes (Melot, 2010)

Dado su atractivo y aparente facilidad pronto arribarían a la profesión fotógrafos improvisados, generalmente provenientes de otros oficios, multiplicando la oferta, reduciendo aun más los costos de producción para competir, llevando a lo que los profesionales veteranos considerarían un abaratamiento del servicio fotográfico a costa de la reducción progresiva de la calidad y la despersonalización del retrato.

Los retratos en masa solían ser genéricos, es decir no se destacaban los rasgos singulares del rostro o la expresión, sino que se tomaban de cuerpo entero, a distancia, en poses afectadas y estandarizadas o sin un cuidado de la pose, recurriendo a utilería y decorados recargados, para indicar de manera estereotipada la adscripción social del fotografiado, los cuales terminaban por generar un efecto acartonado.

El predominio de la cantidad por sobre la calidad sirvió de argumento para los detractores de la fotografía, principalmente desde el campo del arte, que la encontraban elemental, espuria y estilísticamente pobre.

Este carácter masivo, comercial e industrial de la producción fotográfica fue denostado incluso por Charles Baudelaire quien consideraba desagradables y carentes de imaginación las fórmulas estereotipadas de las miles de *Cartes de visite* que se producían, extendiendo su crítica a la imagen mecánica como amenaza para las artes quirográficas, de las cuales consideraba que la fotografía debería limitarse a ser una sirviente.

Walter Benjamin en su Pequeña Historia de la fotografía realizada durante los años treinta del siglo XX, considera que el impulso comercial de este periodo posterior a 1850 al que identifica como *industrial*, contribuyó al declive del “buen gusto” y la solemnidad aureática de las primeras placas³⁵, y que derivó en un gusto de masas ávido de superar y apropiarse de “lo irrepetible en cualquier situación, reproduciéndolo” (2005b:42) alterando y simulando el aura.

³⁵ Efecto que era en parte producido por las condiciones técnicas de la prolongada exposición y las condiciones de luminosidad de la toma.



Fig.7 Fotografía Daguerre. Retrato de familia. Ciudad de México, principios del siglo XX. Colección fotográfica Carlos Monsiváis. Museo del Estanquillo. Recuperado de: <http://lenferdesarts.com/2016/03/02/pasado-venidero-revisiones-de-la-coleccion-fotografica-de-carlos-monsivais/>

Entre los años sesentas y setentas del siglo XIX, la fotografía se consolidó como un negocio sumamente lucrativo. En los núcleos urbanos de diferentes latitudes se establecieron estudios y talleres fotográficos, al tiempo que proliferaron fotógrafos ambulantes que ofrecían sus servicios en las calles, viajaban de pueblo en pueblo periódicamente o seguían las ferias y el calendario de festividades religiosas, usanza que reforzó la asociación de ideas entre la ocasión fotográfica y la excepcionalidad del acontecimiento ritual y festivo, respecto al ordinario transcurrir cotidiano de lo no-fotografiable.

En este periodo el gusto de la gran masa -compartido por el fotógrafo y su clientela, que carecen de acceso a la educación- está

marcado por la aceptación la moda oficialmente reconocida y consagrada, por ello la fotografía remeda, a veces burdamente, los géneros pictóricos aceptados, se limita a trasladar a la fotografía los hábitos estéticos que imperan (Freund, 2011: 61). No obstante las críticas eruditas, la popularidad del retrato fotográfico se mantuvo porque representaba el acceso efectivo a la posesión de imágenes del mundo y de la propia efigie, antes reservada al disfrute de las élites. Podría

decirse que la reproducción en masa no acabó con el aura, la difusión popular dilató el mercado boyante del retrato y la imagen rara³⁶.

Aunque hay es necesario matizar la afirmación de la expansión masiva de la fotografía, pues para los sectores de menores ingresos, hasta bien entrado el siglo XX, tomarse una fotografía ya fuese con un fotógrafo ambulante o en un estudio fotográfico seguiría siendo un acontecimiento en sí mismo, a veces una ocasión única en la vida, equiparable en intensidad al momento trascendental del que se buscaba dar constancia con modesta pompa y solemnidad.

Debemos enfatizar que durante siglos las clases populares habían quedado excluidas de la representación duradera de sí, mas allá del trabajo artístico que tomara directa o indirectamente a los individuos como tema. La dificultad de acceso a la posibilidad de preservar la propia efigie o la de los seres queridos corresponde en términos más generales a las restricciones para ser considerados como individualidades relevantes y plenos sujetos de derechos que han imperado en distintos momentos de la historia³⁷.

A lo largo del siglo XIX, la práctica de organizar las fotografías familiares y otras estampas de consumo masivo en álbumes, ya fuere por temas, “generaciones, por ceremonias y por individualidades” (Silva,2012: 41) se extendió a varios sectores, principalmente las capas medias, mientras que en los sectores populares de los medios rural y urbano el conjunto de fotografías acumuladas en el archivo familiar aún no llegaba a ser tan extenso –recordemos que en el mejor

³⁶ La fotografía antropológica y antropométrica, encontraba lugar entre curiosidades, monstruos y delincuentes, integrando una galería de las desviaciones que por contraste reafirmaban la tranquilizadora normalidad de lo *normal*.

³⁷ En este sentido nos atrevemos a afirmar que los sectores de menor ingreso históricamente no sólo han estado despojadas de los medios de producción, sino al mismo tiempo de los medios de representación y documentación, así como de preservación de los registros visuales, escritos o materiales, es decir de la memoria de clase. Y si bien durante el último siglo se ha facilitado el acceso, esta disimetría se manifiesta en otros elementos, por ejemplo el manejo que se hace de las fotografías físicas en ausencia de una idea de linaje ligada a un nombre de familia, o contemporáneamente, se hace patente en las cualidades del registro, ya que no es lo mismo tener un archivo digital en HD que admite mayores posibilidades de manipulación, que tener solamente capturas esporádicas con una calidad precaria tomadas con un celular, además de la presencia o ausencia de hábitos de respaldo y preservación de los archivos digitales individuales y familiares en el corto, mediano y largo plazo.

de los casos cada individuo podía conseguir unos cuantos retratos a lo largo de toda su existencia- y por lo general se encontraba desplegado en las paredes del hogar junto con otras ilustraciones a manera de decoración, o acompañando estampas o imágenes religiosas en puntos significativos a manera de altares, constituyendo el espacio físico de la casa no solo el lugar concreto sino la metáfora del orden de archivo³⁸.

Conforme se acercaba el fin del siglo XIX los usos de la fotografía se diversificaron, conformando nuevos campos de profesionalización, como la fotografía científica, la fotografía al servicio de la antropología -y no pocas veces de los intereses coloniales-, así como la fotografía de prensa ilustrada y publicitaria en la década de los 80 en revistas y semanarios. Además, la fotografía de identidad comenzó a considerarse entre la información recopilada regularmente por las instancias gubernamentales para el control de la población, resaltando su uso generalizado en los carnets de identidad, expedientes y fichas judiciales ya en la década de 1880 (Frizot, 2009). Conforme terminaba el siglo la imagen fotográfica se hacía más presente en la vida cotidiana.

³⁸ Esta tendencia se mantuvo durante el siglo XX y en algunos sectores se conserva vigente hasta el presente.

El nacimiento y consolidación de la Cultura Kodak: del fin del siglo XIX al fin del siglo XX

Durante las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX el oficio fotográfico profesional trascendió el espacio de los estudios y el género retratístico, gradualmente se especializó en diferentes campos como el fotoperiodismo, la publicidad, la ciencia y el arte, cuyas producciones empleadas por los medios de comunicación de masas se destinaron al consumo de los grandes públicos. A fines del siglo XIX, el mismo impulso que alentó al mercado del retrato, es decir el constante perfeccionamiento de la técnica y los instrumentos fotográficos, es el que lo llevó al ocaso.

En la década de los ochenta del siglo XIX se desarrolló un procedimiento que haría posible las fotografías instantáneas y revolucionaría el modo de producción de la fotografía reconfigurando su práctica posterior³⁹. Durante este periodo finisecular, se consolidó la industria fotográfica al experimentar un crecimiento inusitado, configurando un mercado especializado del revelado, impresión, copia y amplificación (Chéroux, 2014), en el que más allá de los insumos para la práctica profesional de la fotografía, se ofertaban los implementos necesarios para hacer de la fotografía un hobby, reservado en aquellos días a las capas sociales de mayor nivel adquisitivo y disponibilidad de tiempo libre.

En el contexto europeo, y por imitación en otras regiones “los círculos dirigentes, ya se trate de nobleza terrateniente, financistas o industriales, manifestaron un gran interés por las técnicas de reproducción mecánica” (Sorlin, 2004:73). Esto repercutió en la configuración de un circuito fotográfico amateur, cuyos miembros incrementaron su número considerablemente –por lo menos en Francia- entre 1880 y 1890 (Cheroux, 2014). Este diletantismo acomodado llevó a asociar la práctica fotográfica como un divertimento elitista, idea que persistió gran parte del siglo XX, mientras que en la disputa por el valor artístico de la fotografía,

³⁹ Las placas secas de gelatina-bromuro producidas industrialmente –primero de cristal, posteriormente de celuloide-, remplazaron el proceso artesanal previo que cada fotógrafo efectuaba para preparar los negativos con colodión húmedo, procedimientos que requerían conocimientos básicos de química y física, así como saberes y destrezas manuales particulares continuamente ejercitados.

apoyó su defensa como un arte legítimo fomentando la exploración y experimentación estética.

En torno a esta actividad se gestaron y articularon diferentes circuitos comerciales y culturales, incentivando a los productores de insumos fotográficos, el financiamiento de asociaciones, clubes, organizaciones de entusiastas, galerías, festivales y revistas especializadas en dónde daban a conocer sus más recientes hallazgos y novedades⁴⁰, organizaban muestras, concursos y excursiones.

A este grupo Pierre Sorlin (2004) lo denomina *diletantes distinguidos*⁴¹, pues su práctica era un pasatiempo que les proporcionaba un aire erudito, de genio creador poseedor de un don natural, o bien, de explorador conocedor de mundo.

Los aristócratas y la gente de la alta burguesía incrementaban su prestigio en los exclusivos circuitos en los que daban a conocer sus producciones, las cuales llegaban a alcanzar altos grados de sofisticación, fruto de la continua experimentación desinteresada que podían costearse, a diferencia de los fotógrafos de oficio, que no se podían permitir audacias fuera del gusto y las expectativas de la clientela, además de estar obligados a optimizar tiempos y recursos de todo tipo, evitando en lo posible cualquier desperdicio de materiales.

Los fotógrafos de este periodo, para quienes la producción de imágenes no se reducía a un mero pasatiempo, pero tampoco era un empleo formal, aunque llegaba a ser una actividad económica secundaria o complementaria, pertenecen a un grupo difuso que ejerce el *diletantismo industrial* (Sorlin, 2004).

Estos fotógrafos, que no contaban con mecenazgos u otros financiamientos, trabajaban esmeradamente con equipos y materiales precarios o fabricados artesanalmente. Desarrollaban su trabajo en semiaislamiento sin pretensiones de notoriedad. Podían obtener buenas fotos sin ser profesionales, y algunos si hacía

⁴⁰ En esta época hay un interés por acelerar los procesos para capturar de manera precisa objetos en movimiento.

⁴¹ Pierre Sorlin (2004) distingue entre '*diletantismo*' distinguido, '*diletantismo*' industrial y '*diletantismo*' intermitente, remarcando que aunque el acceso a la producción de imágenes analógicas se expandió durante el siglo XX esto no quiere decir que ocurrió de manera homogénea o que las barreras sociales se diluyeron, por el contrario su exposición permite ver la reconfiguración de las barreras sociales a través de los modos particulares del ejercicio fotográfico.

falta, además de dedicarse febrilmente a su tarea fotográfica, aprovechaban las oportunidades de vender sus impresiones, inmiscuirse en eventos sociales o deambular de un lugar a otro para ofrecer sus servicios.

Los aficionados, tanto los *acaudalados* como los *industriosos* realizaban sus actividades con perseverancia y regularidad, aunque proporcionalmente constituían grupos minoritarios que no representaban una competencia real para los fotógrafos profesionales oficialmente reconocidos. La satisfacción de los requerimientos de estas actividades especializadas movilizaba y articulaba diferentes sectores productivos, que por sus limitadas dimensiones aún no llegaba a ser una industria fotográfica en forma. No obstante esto favoreció la multiplicación y estandarización de formatos, procedimientos y especificaciones técnicas.

Como apunta Pierre Sorlin (2004) al describir el proceso de institucionalización incipiente del gremio fotográfico a principios del siglo XX, la diferencia que enfrenta a profesionales con aficionados en muchos oficios no radica en la aptitud o en la destreza de la ejecución de determinada tarea, sino en que el profesional recibe una formación certificada como legítima por alguna instancia autorizada, lo cuál crea una expectativa de calidad en el trabajo realizado o en los objetos que pone en el mercado.

A estos aficionados, tanto los *distinguidos* como los *industriosos*, Clement Chéroux (2014) los considera como *connoisseurs* o aficionados “iniciados”, entusiastas de la fotografía con un alto grado de adiestramiento especializado⁴² (Sorlin, 2004; Freund, 2011) sin ser profesionales; diferenciándolos del resto de los *aficionados*, a los que asume como simples *usuarios*. Aunque este “usuario genérico” y aparentemente sin cualidades destacables, mas tarde llegó a ser mayoritario, convirtiéndose en el agente principal del apogeo del mercado de masas que se desarrolló a lo largo del siglo XX.

Según relata Gisèle Freund “La firma Kodak fue la primera en captar las posibilidades de un mercado de masas” (2011: 177). Pues en 1888, la casa

⁴² Sobre la práctica aficionada y el acceso a cámaras cada vez más sofisticadas http://tecnologia.elpais.com/tecnologia/2016/02/05/actualidad/1454669305_507310.html

Kodak de George Eastman puso a la venta un aparato pequeño, portátil y de manejo simplificado, que además venía precargado con carretes de película sensibilizada de 100 vistas, que una vez tomadas, se enviaba de nuevo a la fábrica de Rochester para obtener las fotografías ya reveladas.

Este aparato fue bien recibido por el público –principalmente norteamericano y europeo⁴³-, inaugurando una nueva época en la que la fotografía aficionada ocupará un lugar medular.

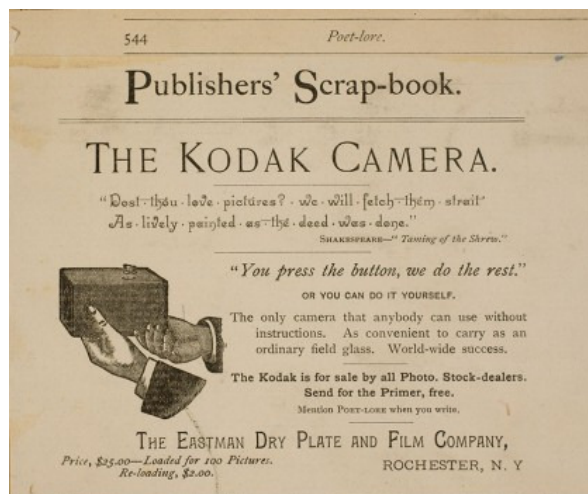


Fig. 8 Publicidad de la compañía Kodak, 1899. Eastman Museum. Recuperado de: <https://eastman.org/kodak-camera-125-eastmans-first-film-patent>

El acierto de Kodak quedó condensado en su slogan publicitario “Clic clac, apriete el botón y Kodak hace el resto” (Melot, 2010: 78), pues sin eliminarlos, transfirió los procesos técnicos previos y posteriores – preparación de las placas, cargado, ajuste de la nitidez, del diafragma o de la rapidez de obturación, el enfoque y finalmente el revelado y la impresión- del operador hacia la industria (Chéroux, 2014:68),

orientando el ejercicio fotográfico al momento único de “apuntar y disparar” la instantánea⁴⁴, con la comodidad que implica el uso de equipos simplificados y cada vez más automatizados, dirigidos a los mercados masivos, convirtiendo el

⁴³ En otros lugares dadas las condiciones sociodemográficas, económicas y culturales, aunque las élites intentaran mantenerse actualizadas en cuestión de modas e innovaciones tecnológicas, esta tendencia tardaría más en generalizarse, manteniendo hasta bien entrado el siglo XX las limitaciones de acceso al retrato fotográfico y al ejercicio de la fotografía para amplios sectores de la población.

⁴⁴ El término *instantánea* encuentra su equivalente aproximado aunque no exacto, en el idioma inglés con el vocablo *Snapshot*, ya que en éste se preserva el rastro de la actividad de caza de la que fue tomado hacia 1860 por Sir John Herschell, y su primer uso registrado se refiere a la detonación apresurada de un arma de fuego sin tiempo de pensar o ajustar el tiro para acertar en el objetivo (Chalfen, 1987). Cada expresión responde a contextos culturales e ideológicos distintos por lo que su elección no es inocua y las consecuencias de su uso continuado amerita un análisis más detallado.

ejercicio fotográfico en una actividad fácil, atractiva y potencialmente recreativa, en adelante vinculada con estas situaciones y actividades lúdicas. En adelante la mayor parte de los usuarios se mantendrían limitados a la manipulación relativamente sencilla del dispositivo *óptico*, apartados, pero al mismo tiempo dependientes del proceso *químico*, en muchos casos percibido como algo complejo, misterioso y ajeno.

Este evento marca un punto de inflexión en el desarrollo de la industria fotográfica, pues permitió la aparición del amateurismo individual en el “gran público”, que si bien aún no alcanzaba todas las capas sociales, se expandía continuamente.

A diferencia de los aficionados *expertos*, preocupados por las cualidades artísticas y la calidad técnica y formal de las imágenes obtenidas, motivados en parte por su afán de demostrar pericia y sensibilidad superiores al aficionado común y corriente, este basto conjunto anónimo de *usuarios*, como los denomina Clément Chéroux, a lo largo del siglo XX se definirá porque:

utilizan aparatos sencillos, rara vez revelan sus tomas y utilizan al máximo los servicios que ofrece la industria fotográfica. A menudo son poco quisquillosos en cuanto a la calidad de sus clichés y se burlan de los defectos mientras no lleguen a impedir la visibilidad de aquello que desean conservar (2014:74).

La configuración de esta categoría de *usuarios* –que se deslizará gradualmente hacia la de consumidores- da cuenta del quehacer de aquellos fotógrafos ocasionales, enfocados en capturar los momentos significativos, es decir una memoria visual del entorno familiar –al cual se inscribían los hito en las trayectorias individuales registradas-, cuya práctica predominantemente doméstica se diferenciaba cada vez más de la fotografía profesional en sus distintas especialidades, al establecer un repertorio bien delimitado de temas, situaciones y estilos que tendría un impacto considerable en el desarrollo de las tecnologías fotográficas “amigables con el usuario” orientadas por criterios como simplicidad, comodidad y diversión.

Como mencionamos antes, durante el siglo XX, especialmente durante las décadas que siguieron al término de la II Guerra mundial, ocurrió una paulatina generalización del acceso a los artefactos fotográficos en muchas partes del mundo, comenzando con los países industrializados. Con mayor oferta de aparatos simples de manejar y de costo moderado, en muchos hogares se adquirió por lo menos un equipo fotográfico -con frecuencia relacionado con el nacimiento de niños –, mientras que sería hasta los años sesenta y setenta que se popularizarían los equipos para filmación.



Fig. 9
Colección particular. (Ca.1954)

Conforme las cámaras llegaron a los hogares se incrementaron las posibilidades de uso individual para los miembros jóvenes de las familias, aunque la práctica estuviera aún limitada en parte por los costes de la película y el revelado, y en parte porque no se concebía el sentido de fotografiar “cualquier cosa” que no estuviera investida de objeto o situación *fotografiable*.

El *gran publico* -cuya unidad abstracta es el *usuario medio*- es el nicho de mercado que hizo posible el desarrollo de emporios transnacionales de la industria fotográfica, integrado por la masa anónima y difusa de millones de fotógrafos ocasionales o intermitentes (Sorlin, 2004) cuya práctica discontinua o episódica obedecía a una concepción de la fotografía, ya no como un oficio o una práctica artística, pero tampoco

como un pasatiempo sistemático y bien delimitado.

Este público de usuarios regulares dio pie a la consolidación una vigorosa industria fotográfica cuyo cenit puede ubicarse en la década de los setenta del

siglo XX⁴⁵. Industria que ofrecía servicios diversos y especializados, dirigidos ya no tanto a los profesionales sino al gran público, tales como revelado, impresión, ampliación, restauración, reparación de equipos, entre otros, dejando al *usuario* la única tarea de realizar las tomas.

Para este sector –que abarcaría al grueso de la población mundial que tuviera acceso a una cámara fotográfica-, el registro fotográfico y más tarde en video, se convertiría en un medio asequible para registrar, dar cuenta y preservar imágenes de eventos, lugares y personas que por motivos particulares resultan intensamente significativos y emotivos por lo menos para los participantes o para quién dispara la cámara.



Fig. 10
Colección particular (Ca. 1965)

Este tipo de fotografía cuyo ámbito de acción, y circulación se restringiría al ámbito hogareño y al entorno familiar⁴⁶, en adelante marcaría la pauta de representación visual de los ritmos y cadencias de lo cotidiano, lo cercano y lo

⁴⁵ La empresa Eastman Kodak Company, cuya competencia más cercana fue por mucho tiempo la firma Polaroid, dominó la industria, durante segunda mitad del siglo XX, estableciendo estándares técnicos y estilísticos, por ejemplo el rollo de color a precio accesible a partir de 1949, la cámara *instamatic* en 1963 y su versión de bolsillo en 1972, ambas de uso doméstico y bajo reducido. Además de ser el único fabricante del equipo de proyección y de revelado exclusivo para sus formatos (Freund 2011). Con el auge de la fotografía digital, esta compañía se mantiene al borde de la quiebra pese a las estrategias recientes por volver a situarse en el mercado de las cámaras de consumo digitales.

⁴⁶ Clément Cheroux (2014) indica que desde el campo artístico comienza a manifestarse un interés por este tipo de fotografías, a las cuales se denomina *vernáculos*, pero sólo son objeto de atención un vez que se las extrae de su contexto original y se les desliga de sus funciones documentales iniciales, se las torna material anónimo disponible para su intervención estética directa o mediante trabajo curatorial. “[Lo vernáculo] se refiere a una producción doméstica –*home made*, dirían los estadounidenses- que *a priori* está menos destinada a la comercialización que al consumo personal. En el sistema capitalista, lo vernáculo es el anverso de la mercancía industrial, y por consiguiente escapa a la

íntimo, “lo cotidiano, banal por esencia, adquiere un valor positivo si las insignificancias de que está formado se transforman en ritos a los que se dota de una significación sentimental” (Perrot, 2003:195); y por contraste de lo excepcional y trascendente en la vida del individuo o el grupo.

Dicha construcción visual de los mundos cotidianos, privados y personales, es denominada por Richard Chalfen en su trabajo *Snapshots versions of life* “modo casero de comunicación pictórica” (1987:7) indisociable de una *Cultura Kodak*, que comprende:

Todo aquello que uno tiene que aprender, saber o hacer para participar apropiadamente en lo que ha sido delineado como el modo doméstico de comunicación pictórica. Como en la mayoría de los estudios de la cultura, exploramos ideas, valores y conocimiento que es aprendido informal o inconscientemente, compartido y consensualmente acordado de formas tácitas por los miembros de una sociedad –en este caso por gente ordinaria, quien usa sus cámaras y fotos como parte de la vida social cotidiana (1987:10)⁴⁷.

El modo doméstico⁴⁸ instauró gradualmente la normalidad fotográfica en el ámbito privado a nivel global, estableciendo una forma particular de producción audiovisual cotidiana “una forma estructurada y pauta de ver el mundo en términos de construcción e interpretación de la realidad⁴⁹” (Chalfen, 1987:10)

Se caracteriza por géneros y temas recurrentes, así como por estar dirigida a una audiencia seleccionada que por lo general comparte información elemental

dominación del mercado [...] En suma, es vernáculo todo lo que permanece periférico o externo al flujo mundial del capital y todo aquello que, por acuerdo o por fuerza se desprende de su control” (2014:12)

⁴⁷ La traducción de todos los textos en otros idiomas es nuestra, por lo que tomamos la responsabilidad por cualquier error u omisión.

⁴⁸ Este modo doméstico no se restringe a un medio específico -ya que asume que los mismos medios se pueden usar para comunicación de masas como para comunicación interpersonal privada- sino que puede ser entendido como un sistema de comunicación.

⁴⁹ La traducción es nuestra.

para dotar de sentido a los elementos y detalles presentados por las imágenes ligándolos a momentos y lugares específicos, por ello

“las fotografías conservan los instantes. Por una parte, son reliquias que se prestan a la rememoración, por otra, forman en el álbum series a través de las cuales se capta el paso del tiempo, la evolución del niño que crece, a familia que se perpetúa a través de matrimonios, nacimientos y bautizos” (Perrot, 2003: 195).

El uso familiar de los aparatos para solemnizar festejos (Bourdieu, 1979), registrar escenas familiares como confirmación de su unidad y estabilidad, o capturar instantáneas de viajes⁵⁰, salvaguardando vivencias felices “oasis en el desierto de una existencia tediosa” (Fontcuberta, 2012: 29) se mantiene en la actualidad, sin embargo, no ha sido bajo las mismas condiciones ni de manera idéntica a otras épocas, ya que es evidente el proceso de desacralización y resignificación, tanto de la institución familiar como de los protocolos festivos.

El último tercio del siglo XX representó un momento clave para estos *usuarios* regulares, especialmente aquellos de las clases medias urbanas, que gradualmente incorporaron el registro fotográfico a los momentos de ocio y diversión, como paseos, fines de semana, vacaciones y fiestas, tomando como pauta de uso la temporalidad de estos eventos, por lo que se volvió cada vez más regular, cada vez menos ligada a ocasiones familiares, festividades o eventos sociales ritualizados y más asociados con momentos de recreo en compañía de grupos de amigos.

Las cámaras de revelado instantáneo Polaroid⁵¹ pueden entenderse como materialización de esta concepción más lúdica, informal y relajada de la fotografía

⁵⁰ Los viajes, antaño prerrogativa de las clases privilegiadas, se vuelven más frecuentes (Freund:2011), llegando a constituir una industria turística, debido a las condiciones laborales, el incremento del tiempo libre y la programación de periodos vacacionales, así como la disponibilidad de medios de transporte accesibles a las clases medias y populares.

⁵¹ Éxito de *Polaroid swing* a partir de los 60s, se funda en su sistema de revelado instantáneo, que resulta en la reducción de la espera entre el momento de la toma y el momento de su plasmación visible (Fontcuberta, 2012: 25) y en la eliminación de

cuya concreción tardaría un par de décadas en hacerse efectiva con la foto digital que se puede revisar al instante, borrarse y volverse a tomar en caso necesario.



Fig.11



Fig.12



Fig. 13

Colección particular

A pesar de la reducción en el costo y la mayor disponibilidad de los equipos fotográficos o de filmación -más tarde de video- pensados en el “usuario promedio”, hasta antes de la llegada de las tecnologías digitales, poseer una cámara y tenerla a disposición para uso individual no significaba un uso ilimitado.

Los materias y el revelado en negocios especializados⁵² tenían un costo y ello precisaba a optimizar y evitar el desperdicio, incluso en los sectores de alto ingreso -y con mayor razón en los sectores populares-; es decir que resultaba natural reservar las exposiciones de cada rollo para situaciones consideradas por el conjunto familiar como suficientemente relevantes o significativas, lo cual establecía una gama mas o menos habitual de temas que ameritaban ser

intermediarios haciéndola más propicia para fotografiar situaciones de intimidad. Además de su asequible precio de lanzamiento.

⁵² El revelado doméstico no solía ser tan frecuente, por los conocimientos, sustancias e implementos requeridos.

fotografiados y un modo específico para hacerlo, dejando escaso margen para las experimentaciones fuera de lo convencional.

Gradualmente surgió la fotografía doméstica que ampliaba el abanico de tópicos, relajando un poco la etiqueta del retrato formal y mostraba estampas cotidianas informales -que no por ello dejaban de ser escenificaciones codificadas- ofreciendo un nuevo conjunto de tópicos con reglas implícitas para su presentación: la felicidad doméstica, de la armonía familiar, de la diversión del fin de semana etc.-.

La jerarquía de lo fotografiable se ha orientado cada vez más por criterios de relevancia que no tienen que ver sólo con lo social y colectivo, sino que se circunscriben en los ámbitos de influencia inmediata de quien fotografía, a diferencia de los acontecimientos⁵³, como momentos de tensión que movilizan las fuerzas sociales, los *seudoacontecimientos* según los define Sorlin:

no son ni insignificantes ni inútiles. Simplemente son fugitivos, más o menos intraducibles en palabras, y en la huella que dejan eso no queda claro. El *seudoacontecimiento* consiste en una intensa participación, en un impulso comunitario sin duración (2004:92).

El acceso a las cámaras de uso doméstico implicaba en muchos casos su propiedad compartida en el núcleo familiar, aunque quienes la operaban eran por lo general los adultos ya que se eran instrumentos relativamente frágiles. Predominantemente hombres adultos -los padres o hijos varones-, ya que ha existido un prejuicio que atribuye el interés por los aspectos técnicos, así como las competencias para el manejo y reparación de aparatos a los varones como algo “natural, normal o deseable”. Esta tendencia se irá atenuando sin desaparecer del todo en sectores de clase media y alta hacia fines del siglo XX, con las cámaras de costo reducido, las de revelado instantáneo y las desechables más fácilmente operables por cualquier miembro de la familia, incluidos los niños.

⁵³ El vínculo entre el registro fotográfico y el acontecimiento se discutirá con mayor profundidad en la segunda parte del trabajo, en el capítulo 4.

Durante las últimas décadas del siglo XX, pese a la persistencia de las limitaciones económicas y técnicas, con el abaratamiento de los aparatos, se dio una individualización de la práctica fotográfica que favoreció la diversificación de temas y estilos, dando paso a la experimentación y la búsqueda de expresión singular, pues como indica Gisèle Freund, hacer fotografías se vuelve una necesidad del hombre contemporáneo para expresar individualidad, como escape de la monotonía y de las constricciones sociales que le dejan cada vez menos margen de acción “hoy está reducido a no ser mas que un minúsculo engranaje en una sociedad cada vez más automatizada. Hacer fotos le da la ilusión de satisfacer su deseo de creación” (Freund, 2011:182). Es en esta etapa cuando surge mas claramente la faceta lúdica de la fotografía, sustituyendo el imaginario de la *cámara-instrumento* por el de la *cámara-juguete*.

Hasta principios del siglo XXI, en los sectores populares⁵⁴; por lo general, en caso de haberlo, sólo se contaba con un aparato fotográfico en el hogar y este se mantenía reservado para documentar momentos significativos en la vida de la familia, o hitos en las trayectorias individuales de sus integrantes, especialmente cuando implicaban una promesa de movilidad social ascendente.

Este modo “racionado” de la práctica fotográfica se mantuvo aún con la llegada de las cámaras digitales de foto y video, a las cuales, durante varios años se les dio prácticamente el mismo trato cuidadoso y reservado de instrumentos frágiles y costosos que contrasta con el reciente uso intensivo e individualizado de los dispositivos móviles con cámara integrada.

Antes de trazar los rasgos de un breve periodo que consideramos transicional y que coincide con el inicio del milenio, respecto al papel de la fotografía profesional comercial, mencionaremos que si bien, durante el siglo XX la fotografía se instaló y mantuvo su carácter ritual como acompañamiento en

⁵⁴ En el caso de México ocurre un interesante fenómeno, ya que la regularidad de los flujos migratorios a Estados Unidos hizo posible aún antes de los tratados de libre comercio, que en determinados contextos rurales las familias accedieran a equipos fotográficos, entre otros aparatos electrónicos, más novedosos que los comercializados en determinados momentos en las zonas urbanas.

momentos relevantes para la familia o la comunidad, conforme avanzaron las décadas, y los equipos fotográficos fueron ingresando a la constelación de objetos domésticos y familiares –mas frecuentemente en medios urbanos de clase media-, el fotógrafo de oficio se vio forzado a competir por la menguante clientela con otros miembros establecidos de su gremio, con fotógrafos ambulantes y cabinas automáticas que ofrecen fotografías al instante por precios módicos.

Dependientes del gusto de su clientela –influida por los modelos difundidos por los medios masivos de comunicación, principalmente el cine, que instauró el culto al rostro- los fotógrafos han intentado satisfacer sus demandas acorde con las modas, viéndose obligados a trabajar a bajo coste y a limitarse al encargo de retratos, a la cobertura de eventos especiales, de índole civil o religiosa, o a la producción regular de fotografías para documentos de identificación oficial que aún hoy permiten a muchos estudios mantenerse en operación. De este modo se decantó todo un código retratístico, con fórmulas, expectativas, variaciones y modas dentro de cada género⁵⁵ -de bautizo, primera comunión foto de 15 años, bodas-.

La fotografía profesional comercial para fines privados se ha visto cada vez más debilitada y relegada ante la creciente fotografía aficionada, tendencia que se acentúa aún más con la llegada de la tecnología digital –a la cual se han adaptado muchos miembros del gremio para hacer costearable su trabajo-.

Pero a pesar de la ubicuidad de la foto y el video, primero analógico y después digital, a fines del siglo XX y principios del XXI, la fotografía profesional de estudio y la figura del fotógrafo aunque en crisis, no desaparece del todo, pues en muchos contextos se le sigue valorando y solicitando su presencia, en parte

⁵⁵ Los estudios fotográficos mantienen ciertos géneros fotográficos y formatos más o menos estandarizados, aunque susceptibles de variación de acuerdo a las modas de cada época, además de que hay rasgos regionales que ameritan un estudio detallado, pero desbordan los objetivos del presente trabajo, basten como ejemplos propios del contexto mexicano: Fotografías familiares compuestas a manera de collage en el caso de ausencias por migración, fotografías de caritas de bebés y niños, fotografía de eventos religiosos como bautizos, primera comunión, fotomontajes para XVI años o Bodas en parajes exóticos o suntuosos. Eventos civiles como graduaciones o momentos en la trayectoria académica como la foto escolar anual, ya sea grupal y/o individual.

por la calidad de sus trabajos, derivados de un *saber hacer* asentado por la experiencia, que no se equipara con las funciones automáticas “a prueba de fallos” de los aparatos digitales de captura de uso generalizado, pero ante todo, por la persistencia de la carga simbólica de los eventos de la vida colectiva que la fotografía certifica, solemniza y eterniza (Bourdieu, 1979) al margen de las permanencia o transformaciones de las ritualidades particulares.

Durante este largo periodo en el que predominó en varios ámbitos la imagen analógica y se volvió parte de la vida cotidiana, la producción fotográfica ligada al ámbito doméstico y al universo familiar —especialmente bajo el modelo de la familia nuclear como unidad básica para la producción, reproducción y socialización-, produjo una cantidad inconmensurable de registros de “momentos Kodak” que cada familia se ocupó de preservar, organizar y transmitir en la medida de lo posible a las sucesivas generaciones, como un patrimonio intangible, aunque con sustrato material definido⁵⁶.

No todas las familias en todos los contextos han generado álbumes, sin embargo durante el siglo XX la idea de organizar fotografías en álbumes o por lo menos agruparlas bajo algún criterio se volvió normal y se consideró deseable ante el creciente número de fotografías arrojadas por cada periodo vacacional, reunión familiar, festividad civil o religiosa o por el seguimiento del crecimiento de los integrantes de la familia, conjunto que amenazaba con volverse cada vez más caótico, estableciéndose su organización y revisión periódica -por lo general en ambientes festivos y reuniones- como una costumbre mas o menos extendida que permitía performar y ratificar la continuidad y coherencia del grupo familiar, pese a las ausencias y distancias, en palabras de Susan Sontag

Mediante las fotografías cada familia construye un acrónica-retrato de sí misma, un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos. Poco importa qué actividades se fotografían siempre que las fotos se hagan y aprecien (2013:18)

⁵⁶ Si bien predominan las fotografías impresas en papel, no podemos omitir, las transparencias, filmaciones en película y cassettes de audio y video.

El álbum fotográfico o álbum de familia, como indica Michel Frizot “es el objeto y el lugar donde se despliega esa intimidad, la cohesión o el desorden, los recuerdos y añoranzas, vertidos en imágenes, de manera más fácil y natural que como lo harían por medio de las palabras” (2009: 38).

En algunos álbumes, las fotografías se acompañaban de otros elementos de muy variada especie, vestigios materiales cargados de afectos, asociados a las situaciones o personas fotografiadas⁵⁷. En este sentido, como plantea Armando Silva respecto al álbum al cual considera el legítimo vestigio del siglo XX y de la modernidad misma al hacer de la fotografía su forma por excelencia “Si a algo éste aspira es a marcar con huellas, con vistas, con trozos de lugares, retratos, lo que el paso de la vida ha dejado: el tiempo perdido” (2012: 38).

⁵⁷ Se trata de objetos varios, por ejemplo boletos, cabello de algún familiar, envoltorios, etc.

CAPÍTULO 2

MOMENTOS DIGITALES

Desde sus inicios la fotografía implicó la captura del mayor número posible de temas [...] la ulterior industrialización de la tecnología de la cámara sólo cumplió una promesa inherente a la fotografía desde su mismo origen: democratizar todas las experiencias traduciéndolas en imágenes.

Susan Sontag

La efímera transición

Durante un periodo prolongado, salvo entre los entusiastas de la tecnología, los dispositivos digitales tuvieron un papel complementario más que sustitutivo, debido a la prevalencia de pautas de la cultura fotográfica predigital, la preferencia por las fotografías impresas en papel, la baja calidad inicial de las imágenes digitales, las resistencias y reservas de los usuarios producto de la poca familiaridad con los artefactos informáticos, reforzadas por la ausencia de computadoras en casa, y las dificultades inherentes al manejo de los archivos de imágenes digitales.

Las primeras cámaras digitales comerciales dirigidas al “gran público” salieron al mercado en los años noventa⁵⁸, aunque desde los años setenta se desarrollaban y perfeccionaban prototipos con aplicaciones especializadas⁵⁹. Poco

⁵⁸ La primera cámara digital dirigida a un público no especializado disponible en el mercado apareció en 1991, fue la Dycam Model 1 o *Logitech Fotoman*. Su sensor le permitía grabar digitalmente las imágenes y podía descargar las imágenes a la PC mediante un cable. Fuji lanzó al mercado en el mismo año la FUJI DS-100 que poseía una tarjeta de memoria. <http://www.digicamhistory.com/1991.html>

⁵⁹ El registro de imágenes digitales en mosaico fue explorado los años sesenta, en el ámbito de las misiones espaciales y el desarrollo de tecnología militar. La primera cámara

a poco fueron ganando terreno frente a las cámaras analógicas ya fuesen manuales o automáticas, aunque su adopción masiva en los hogares no fue inmediata, frecuentemente siguió un ritmo semejante a la adquisición de equipos de cómputo doméstico.

Ahora bien, para evitar las interpretaciones deterministas sobre el fenómeno fotográfico y audiovisual, debemos considerar que, como plantea Rosalía Winocur:

La incorporación de cualquier medio o género nuevo de comunicación, siempre ha estado mediado por experiencias anteriores y, también, con otras tecnologías por los imaginarios sociales que establecen usos, sentidos y prescripciones sobre el uso de la tecnología aún antes de que su uso se generalice (2009, 21).

Por ello es comprensible que muchas de las características del “modo casero de comunicación” propio de la *Cultura Kodak* se mantuvieran vigentes en estos años, e incluso persistan en la actualidad.

Ya a mediados de la década de los noventa del siglo XX comenzó a popularizarse lo que coloquialmente nombramos *fotografía digital* (Rubinstein y Sluis, 2008), aunque tomó un par de años más en extenderse como modo predominante de producción de imágenes a nivel global. En los primeros años del nuevo siglo las cámaras digitales desplazaron a las analógicas en prácticamente todos los terrenos en los que tenía ingerencia del orden público y del privado, en

digital registrada, fue inventada en 1975 por Steven Sasson, ingeniero de la compañía Eastman Kodak, como un experimento técnico y no como un prototipo para la producción. En la década de los ochenta aparecieron modelos que registraban imágenes fijas, de manera análoga en diskettes de video usando la tecnología de la televisión, pero varios factores influyeron para que no se generalizara su uso en el consumidor medio: su elevado coste, la baja calidad de las imágenes y la inexistencia de impresoras adecuadas, aún no se contemplaba su estandarización para la descarga a computadora. El uso de estos dispositivos se restringía a los profesionales del periodismo.

La transición a formatos digitales fue favorecida por la formación de los primeros estándares JPEG y MPEG, que permitieron que los archivos de imagen y vídeo se comprimieran para su almacenamiento, esto ocurrió en 1988 año en que también aparece primera cámara digital con registro a archivo y descarga a computadora, el modelo DS-1P de Fuji, en 1988, seguida por otros modelos profesionales de Kodak en 1991.

parte por que las firmas fabricantes descontinuaron gran parte de la producción tanto de equipos, insumos y refacciones destinadas al mercado analógico, posicionando a nuevos actores en la industria y llevando a otros a la quiebra o por lo menos a la reestructuración.

Al consumidor medio, los mercados le ofrecieron cámaras digitales con opciones básicas que le permitían cubrir mas o menos las mismas funciones que los equipos analógicos de uso doméstico con algunas ventajas y características adicionales –manejo simplificado, visionado instantáneo en pantalla, memoria interna o tarjetas de memoria que permitían gran cantidad de tomas, integración de foto y video en un mismo aparato etc.-, por lo que poco a poco hubo mayor aceptación, tornando gradualmente el uso de las cámaras analógicas como una curiosidad especializada, artesanal, artística y no pocas veces cargada de snobismo nostálgico⁶⁰.

Durante la primera década del siglo XXI, se dio una notoria aceleración en el continuo desarrollo, perfeccionamiento y lanzamiento al mercado de cámaras más asequibles para el consumidor medio y no sólo para los profesionales de alto perfil, disminuyendo precios e incrementando progresivamente la calidad de la imagen y añadiendo funciones como la captura de video y herramientas que las vuelven mas “amigables con el usuario”.

En este corto periodo, las cámaras fotográficas y videocámaras digitales se volvieron cada vez más comunes y de uso regular, aún para las generaciones de más edad, al igual que los equipos de cómputo y otros artículos electrónicos, como los teléfonos móviles con cámara integrada⁶¹; artículos que comenzaron a poblar el entorno tecnológico cotidiano.

⁶⁰ Paradójicamente se dio una nueva elitización de la fotografía analógica a un siglo de su pretendida democratización.

⁶¹ Se puede distinguir entre celulares con cámaras fotográficas integradas y cámaras fotográficas de alta resolución con capacidad de hacer y recibir llamadas, por ejemplo el Samsung Galaxy S4 Zoom.

Los celulares con cámara, estuvieron disponibles comercialmente desde 1997, con memoria interna o con tarjeta de memoria extraíble, con posibilidad de descarga a computadora vía *Bluetooth* o USB.

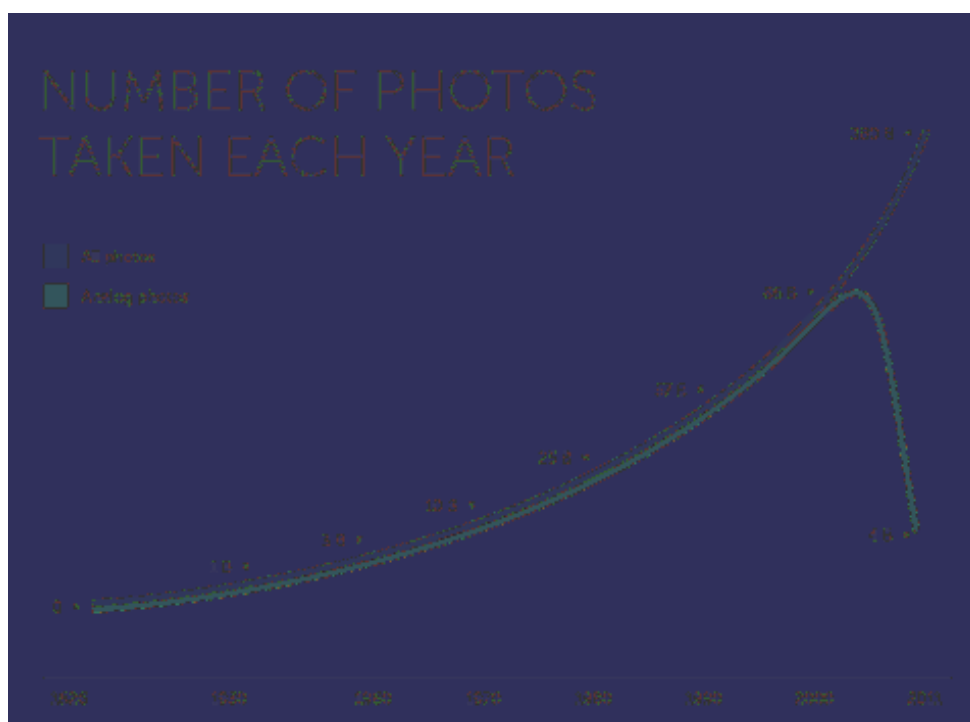


Fig. 14 Como muestra esta gráfica, la fotografía analógica tuvo su cenit en el año 2000 y a partir de entonces comenzó a retroceder frente a la fotografía digital. A inicios de la segunda década del siglo la producción de fotografías continuó su crecimiento, pero utilizando dispositivos digitales. Dicha información se encuentra disponible en <http://petapixel.com/2011/09/16/film-photography-peaked-in-2000-with-85-billion-photos-taken-then-plummeted/>

El acceso a los dispositivos de captura digitales comenzó a ser algo común en países industrializados y a un ritmo menor se propagó en países en vías de desarrollo. Aunque su utilización no se ha dado de manera homogénea entre diferentes grupos de edad, niveles socioeconómicos o contextos rural y urbano, llama la atención que resultan más semejantes entre sí las pautas de consumo y apropiación⁶² de las tecnologías de los sectores juveniles a nivel global, que las prácticas ejecutadas por generaciones distintas en un mismo contexto local. En parte, porque generalmente son los sectores juveniles los que suelen acoger con menos resistencias las innovaciones tecnológicas para adaptarlas e incorporarlas a su vida diaria en tanto fungen como signo de inclusión y pertenencia.

⁶² Retomamos el sentido de apropiación de las tecnologías que emplea Winocur como “el conjunto de procesos socioculturales que intervienen en el uso, la socialización y la significación de las nuevas tecnologías en diversos grupos socioculturales” (2009:20).

No obstante las “potencialidades” teóricas de la imagen digital auguradas por los especialistas y académicos, en esta etapa que comprende poco más de dos décadas –los años 90 del siglo XX y la primera década del XXI–, las características de los equipos favorecieron la prevalencia de las pautas culturales de la *era analógica*, expresadas en las lógicas de manejo de aparatos fotográficos digitales, en los usos y hábitos de percepción, valoración, los ritmos y frecuencias de producción y, hasta cierto punto en el trato dado a las imágenes, así como la preservación de los archivos⁶³.

Dadas las características de las entonces “nuevas imágenes” y su inusitada proliferación continua, se abrieron al mismo tiempo posibilidades, interrogantes y dilemas aún irresueltos en cuanto a la producción, distribución y preservación de los registros fotográficos digitales. Algo es claro, en este pasado reciente se han tanteado otras formas de ver y mostrar, de hacer imágenes y establecer relaciones con ellas y mediante ellas, que a pesar de no estar definidas marcan rupturas respecto a la era precedente, pero también permiten identificar continuidades.

Esta centralidad de la imagen digital y concretamente la fotografía en las interacciones mediadas en los primeros años del siglo XX, es lo que llevó a Edgar Gómez Cruz (2012) a proponer el término *Cultura Flickr*⁶⁴ en su trabajo *De la cultura Kodak a la imagen en red*.

A partir de una aproximación etnográfica a las prácticas fotográficas digitales, este investigador considera que las imágenes digitales se encuentran insertas en un nuevo entramado interdependiente del Internet, en permanente articulación con otras formas de información “textos, enlaces y contextos específicos” para formar “un sistema de comunicación particular” (2012: 231) que denomina *Imagen en red*.

⁶³ Algunos de los programas de software desarrollados para organizar fotos y videos replicaban el modelo y la lógica del álbum; diseñados para alojarse en las computadoras domésticas, mientras que en Internet aparecieron plataformas especialmente diseñadas para almacenar y compartir fotografías; o bien, la publicación de imágenes se incluyó como una de las principales funciones de las redes sociales entonces en plena irrupción.

⁶⁴ *Flickr* es un sitio de Internet especializado en la publicación de fotografías que se lanzó en 2004 y aún se encuentra en funcionamiento. <https://www.flickr.com/>

Gómez, toma como referente la *Cultura Kodak* descrita por Richard Chalfen a la que aludimos en el capítulo previo, para elaborar la idea de una *Cultura Flickr*, que no se restringe a dicha plataforma como él mismo advierte, sino que intenta dar cuenta de una lógica de la producción, distribución y consumo de imágenes, la cual se distingue por “nuevas tecnologías, nuevos modelos de negocio y nuevas practicas” (2012: 239) es decir, prescinde de las cámaras y los rollos de película, no se asienta en la venta de insumos y servicios de revelado, ni se concentra en el microcosmos familiar y su repertorio temático.

En esta cultura fotográfica, que consideramos de transición a lo digital, las funciones tradicionalmente asignadas a la fotografía no desaparecen, sino que se potencian y coexisten con nuevos usos:

la fotografía pasa de tener una materialidad física a una digital, de estar inserta en redes sociotécnicas químicas a las informáticas, de tener un uso representacional a uno performativo y conectivo, de ser un objeto para la memoria a uno para la narrativa cotidiana (Gómez, 2012:248-249).

La *Cultura Flickr* en estos términos implicaría el predominio de la interacción centrada en las imágenes, ofreciendo “nuevos objetos, y materialidades, nuevos formatos y circuitos de producción, nuevas redes sociotécnicas, nuevas formas de representación, nuevas narrativas y nuevas formas de subjetivación” (Gómez, 2012: 240).

En este trabajo nos proponemos retomar dicha propuesta, para extender la reflexión y llevarla al terreno del archivo e interrogarnos sobre el vínculo de estas prácticas de registro cotidiano, con los procesos de memoria y de configuración de modos de subjetivación⁶⁵ en un entorno en el que los dispositivos móviles que

⁶⁵ Es cierto que las tecnologías por sí solas no imponen convenciones culturales o prácticas, pero tampoco hay que perder de vista que en el entorno informacional en el que nos desenvolvemos cada aparato obedece a un programa –o una serie de metaprogramas si se sigue una regresión- que ofrece a los usuarios un número cada vez más limitado de opciones, es decir, en cierto modo “preconfigura” sus expectativas e intenciones o cuando menos las prevé, por lo que en última instancia cada individuo tendría el compromiso de interrogar e ir contra ese programa (Flusser: 2014) y esa tendencia a la automatización.

permiten el registro fotográfico digital parecen volverse ubicuos, casi integrados al cuerpo y ofrecen funcionalidades o “aplicaciones” impensables hasta hace un par de años.

Entendiendo que los procesos y las lógicas que orientan las prácticas fotográficas cotidianas no inician o culminan de manera tajante con la llegada de innovaciones técnicas, sino que se funden y confunden con otras formas de experimentar y representar la vida y el entorno, proponemos considerar el breve lapso comprendido entre los últimos años del siglo XX y poco más de la primera década del siglo en curso, como un periodo liminal que conlleva apertura y ambigüedad.

En este interludio se suscitaron la integración de tecnologías digitales en los entornos cotidianos, el auge y declive de las cámaras digitales ante la aparición de otros dispositivos móviles de uso cotidiano que permiten la captura de foto y video, la conexión a Internet y la sincronización entre sí. Se dio el despliegue de la Web 2.0 o Web Social y el aumento de los contenidos generados por los usuarios; y ocurrieron transformaciones económicas y geopolíticas globales que consolidaron un modelo de sociedad global postindustrial con base informacional.

Dicho lapso puede entenderse como antesala en la que se dispusieron las condiciones para la conformación de una *Cultura App*, la cual consideramos se está perfilando en la actualidad y a continuación intentaremos caracterizar de manera general, para posteriormente ahondar en algunos aspectos cardinales en los capítulos subsecuentes.

Cotidianidad digital: ¿*Cultura App*?

Cuando abordamos procesos culturales, no es posible delimitar periodizaciones exactas, sin embargo, nos arriesgamos a afirmar que presenciamos un segundo momento expansivo de la imagen digital, ya que la primera etapa la situamos entre las últimas décadas del siglo XX y los primeros años del siglo XXI, como hemos señalado con anterioridad.

Al comenzar la segunda década de este siglo, las prácticas fotográficas y las lógicas de producción, visionado y preservación de los registros fotográficos que aparecieron durante el periodo que consideramos transicional se intensificaron y consiguieron mayor notoriedad. El uso predominante de las cámaras y dispositivos digitales por sobre las analógicas, el descentramiento respecto al microcosmos familiar, pero sobre todo la función performativa y conectiva de las imágenes orientadas a la narrativa cotidiana del presente, así como el uso comunicacional en tensión con la función mnemotécnica de los registros fotográficos, adquirieron dimensiones insólitas.

Es decir los cuatro principales usos de la fotografía digital a grandes rasgos se mantuvieron y reforzaron: la creación y mantenimiento de relaciones sociales, construcción de memoria individual y grupal, la auto-presentación y auto-expresión (Rubinstein y Sluis, 2008: 16). Algunas de las repercusiones de estas tendencias sobre los procesos de constitución de archivo y modos de subjetivación se explorarán e intentarán bosquejar a lo largo este trabajo.

De la Fotografía a la 'foto'

Como mencionamos antes, el ejercicio fotográfico doméstico se expandió a partir de la segunda mitad del siglo XX. Fueron decisivos, el diseño que simplificaba el manejo de los aparatos, la consolidación de la industria de los servicios

adicionales -como el revelado e impresión-, la accesibilidad⁶⁶ y abaratamiento gradual de equipos fotográficos, pero también fue indispensable un entorno cultural que normalizaba la presencia de imágenes fotográficas, estableciéndolas como canon de representación hegemónico.

Mientras que durante el siglo XX ocurrieron transformaciones en el modelo imperante de familia, por un lado, restringiéndola cada vez más al núcleo consanguíneo con miembros limitados (Silva, 2012) cuya trayectoria vital, indisociable de signos materiales de realización y ascenso social, se volvió indispensable documentar; y por el otro, asumiendo y visibilizando otras formas de vínculo y redes afectivas no tradicionales.

No obstante la continuidad del *modo doméstico* (Chalfen, 1987) ligado al los ambientes y espacios en donde se sedimenta el imaginario de lo familiar, a partir del último tercio del siglo XX se ha ido decantando un estilo de *fotografía personal* que resignifica el ámbito de *lo cotidiano*. Pareciera haberlo dilatado en dos sentidos paradójicos: una tendencia centrífuga al incrementar el espectro de lo visible multiplicando los tópicos fotografiables, y una tendencia centrípeta, autorreferencial⁶⁷, al volcar la intensidad de la práctica sobre el propio sujeto que se vuelve directa o indirectamente el tema de muchas de las instantáneas y videos que se comparten y circulan en la red.

Hoy se da visibilidad a otros entornos o situaciones antes retirados pudorosamente de la vista de extraños y aparecen espacios simbólicos en los que

⁶⁶ Esta accesibilidad –no obstante las brechas existentes e intensificadas- se ha incrementado especialmente en los últimos años, en los que se ha diversificado la oferta de dispositivos fotográficos y de artefactos electrónicos -tales como, teléfonos, Webcams incluidas en computadoras y *tablets*, videoconsolas portables o reproductores de música- dirigidos al usuarios regulares, que incluyen cámaras que pueden capturar, procesar, almacenar y transmitir audio y video además de otros formatos de imagen digital, disminuyendo relativamente los costos y llegando a sectores cada vez más amplios.

⁶⁷ En este contexto sociocultural global se valora positivamente la afirmación de la individualidad singular y sus expresiones –preponderantemente ligadas al consumo, en función de estilos de vida y modelos aspiracionales-, como manifestación de supuesta autenticidad y autonomía. Es en este contexto en donde el *Selfie* con sus variantes, se afianza como modelo paradigmático del retrato.

los límites entre lo público, lo privado y lo íntimo se trastocan estableciendo nuevas jerarquías de lo mostrable, mientras que en tales zonas difusas se descubren nuevas formas de ritualidad colectiva que no dependen de las estructuras familiares tradicionales.

La *fotografía personal* no se asocia ya estrictamente con lo hogareño y la construcción de la memoria del núcleo familiar, ni con el tiempo de ocio o excepción festiva; de hecho tomar fotografías deja de ser una afición practicada en momentos y modos específicos de recreo programado.

El ejercicio fotográfico, de ser una actividad en sí misma, pasa a ser un acto, una posibilidad de acción y reacción entre otras ofrecidas por la funcionalidad múltiple de los aparatos digitales de comunicación interpersonal cotidiana, incluso se asimila como un gesto hasta cierto punto mecanizado. Esto nos recuerda lo que Susan Sontag alcanzaba a vislumbrar ya en los años 70 del siglo XX y decía a propósito de la fotografía como entretenimiento de masas

Recientemente la fotografía se ha transformado en una diversión casi tan cultivada como el sexo y el baile, lo cual significa que la fotografía como toda forma artística de masas, no es cultivada como tal por la mayoría. Es sobre todo un rito social, una protección contra la ansiedad y un instrumento de poder (2013: 18)

De ahí que pudiéramos recurrir a términos distintos para diferenciar entre *fotografías*, como aquellas que son producto de un acto meditado, calculado, en las que está presente la intención de preservación de un instante para la posteridad; y *fotos*⁶⁸ como esos registros circunstanciales, casuales, destinados a satisfacer necesidades comunicativas concretas a corto plazo. Aunque ambas puedan resignificarse en el uso, despojando a unas de su valor documental o redensificando a las otras con sentidos específicos.

Por su parte los usuarios habituales de aparatos de registro digital o más concretamente de *smartphones*, no necesariamente se asumen ya como

⁶⁸ Con el equivalente anglosajón *Snapshot* o *Snap* que lo distingue de *Photography*.

“fotógrafos”, ni al acto de captar momentos lo consideran necesariamente como “fotografía”⁶⁹, es decir su ceremonialidad y aura de excepción de “instantánea de un tiempo fuera del tiempo” (Derrida: 2013, 305) se ve atenuada.

Activar el disparador del móvil no forzosamente es para inmortalizar y sacralizar lo excepcional o lo interesante, sino para dejar constancia de los entornos y actividades acostumbrados, de sus ritmos regulares y sus objetos, generando enormes cantidades de información audiovisual que no llegará a constituir *documentos*, siendo estos el resultado de procesos de comunicación que les confieren significado (Delgado-Gómez, 2011).

La fotografía cotidiana accesible desde el punto de vista técnico y económico a un número creciente de personas, han transitado de considerarse una costumbre altamente *ritualizada*, hacia una actividad *rutinizada*, casi involuntaria, que no obstante, se identifica y se celebra como espontánea y expresiva. Pero como señalara Vilém Flusser con recelo respecto a la relación del hombre contemporáneo con las imágenes técnicas, en tanto codificadoras de la experiencia

Nuestra situación frente a las imágenes es la siguiente: las imágenes proyectan sentidos sobre nosotros porque ellas son modelos para nuestro comportamiento. Debemos entusiasmarnos para enseguida codificar nuestro entusiasmo en determinados gestos (2015: 85)

No obstante la individualización y presunta personalización del ejercicio fotográfico, lo que habremos de resaltar es que la relación naturalizada con los artefactos de captura, almacenamiento y publicación de imágenes digitales, así como los estilos de las imágenes generadas y los modos de relacionarse con ellas, distan de ser expresiones completamente espontáneas y libres, pese a las intenciones explicitadas por sus autores.

⁶⁹ A diferencia de lo que ocurría en el periodo transicional o cultura Flickr descrita por Gómez (2012) o Rubinstein y Sluis (2008) que hablaban de una Cultura Nokia.

Tal efecto de *naturalidad* y *espontaneidad* es construido y constantemente reforzado, pues como lo señalara Pierre Bourdieu en su investigación sobre la fotografía “nada tiene más reglas y convenciones que la práctica fotográfica” (1979:23), ya que está ligada a un *habitus* particular; para este autor, estos cánones social e históricamente sostenidos, aún cuando se pretende la transgresión, establecen los márgenes de lo fotografiable, sean objetos, lugares, personajes o en conjunto la composición de las imágenes, y precisamente adquieren su fuerza y eficacia al permanecer implícitos⁷⁰.

Automatización y Cultura App

Como hemos mencionado antes, las transformaciones en curso, del ámbito denominado *vida cotidiana*, no sólo son del orden de lo material en el sentido de una progresiva *in-corporación* de los aparatos de registro digital de imágenes a los entornos inmediatos en los que habitamos, nuestras vidas y literalmente a nuestros cuerpos⁷¹; la irrupción *de lo digital* en sus diferentes formas, marca un punto de inflexión simbólico, que impacta en las instituciones y marcos tradicionales de producción de sentido a nivel individual y colectivo.

Los entramados tecnológicos digitales -especialmente aquellos que operan sobre la base de la producción/publicación de imágenes-, inciden en la

⁷⁰ Las normas, no dichas, delimitan las actitudes posibles frente al ejercicio fotográfico de los grupos e individuos situados en diferentes posiciones en el campo social, ya que son parte indisociable de los sistemas de valores y “los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo” (Bourdieu, 1979: 22).

⁷¹ En septiembre de 2016, *Snapchat*, anunció el lanzamiento al mercado su primer dispositivo de hardware portable o vestible (wearable), los *Spectacles*, lentes con cámara integrada, sincronizables con el móvil -aunque sin necesidad de registrar el número de teléfono-, para capturar y compartir exclusivamente en esa plataforma, videos de 10 segundos en “primera persona”, tomados a manos libres, los cuales desaparecen después de 24 horas. <https://www.spectacles.com/>. Prototipos de accesorios semejantes: lentes con cámara o lentes con cámara y además conexión a Internet, se han desarrollado durante los últimos años, aunque no se habían conjuntado en un producto dirigido exclusivamente a una aplicación.

reorganización de la distribución y especialización del trabajo entre las sociedades avanzadas y las periféricas, así como la colonización del tiempo libre por las industrias culturales o gestoras de imaginarios, aspiraciones y modelos identitarios en este entorno *capitalista cultural* (Brea, 2007) de alcance planetario.

Estas “máquinas conectivas” (Zúñiga, 2013) constituyen visualmente el mundo y moldean las sensibilidades contemporáneas en esta *sociedad de control*, donde se fomenta el registro audiovisual minucioso e individualizado como un imperativo de conexión, disponibilidad y autovigilancia permanente, que dista de ser experimentado como coerción, por el contrario suele vivirse como inclusión y participación. En medio de la superabundancia de informaciones, resulta prioritario hacerse visible.

A pesar de las condiciones diferenciadas de acceso, para cada vez más personas, en distintos contextos culturales y socioeconómicos se vuelve algo *normal* -y normado- mantenerse visible y disponible es decir, conectado (Winocour, 2009; Zúñiga, 2013).

Rendir cuentas, a un colectivo digital más o menos anónimo, de cada detalle de la vida de forma regular e insistente, particularmente si se acompaña con el registro y publicación de fotos o videos que “atestiguan” estos eventos, ha llegado a considerarse y experimentarse por muchas personas como deseable y en ocasiones imprescindible.

Fotografiar se convierte “en una parte de nuestra forma de vida” (Gómez Cruz, 2012:248) cada vez más fundamental, con miras a constituir y administrar un “archivo autobiográfico (o autográfico) de imágenes” (Zúñiga, 2013: 34) que respalden una idea de continuidad y permitan performar la identidad personal, aún si es compleja y diferenciada.

En este contexto en el que se multiplican las interacciones potenciales con quienes no pueden corroborar esa coherencia identitaria a lo largo del tiempo, y se instala el interés por el *Marketing de sí*⁷², como si cada persona fuese su propia

⁷² Existe una preocupación creciente por el manejo “óptimo” de los perfiles de usuario, no sólo en el ámbito laboral, donde es cada vez más frecuente que los empleadores examinen las cuentas en redes sociales de los prospectos para tener una idea de sus rasgos de personalidad, preferencias de consumo y filiaciones políticas e ideológicas. En

marca, se busca la correspondencia de la identidad civil con las diferentes cuentas de usuario, éstas operan como una cédula de identidad ampliada, Tomás Maldonado señala respecto a la configuración de las identidades contemporáneas:

Si la tendencia predominante hoy es, como parece, la de descubrir toda huella que dejemos a nuestro paso, no es difícil que en un corto plazo lleguemos a una credencial anagráfica donde estén implacablemente registradas cada una de nuestras huellas. Por lo tanto, un documento de identidad en el que (a diferencia del tradicional) estaría registrada no una sino múltiples identidades (2007:33)

La proliferación incesante de pequeños eventos que las redes sociales o *social media* han estimulado, reestructura las jerarquías de lo “relevante”, hoy acotadas según los intereses y preferencias del usuario, respecto a otros acontecimientos menos próximos –geográfica, afectiva y cognitivamente hablando- al ámbito de acción inmediata de los individuos.

Lo “interesante” y lo “actual”, se tornan criterios para orientarse y construir la realidad, haciendo de lo *cotidiano* un presente coagulado, una sucesión de singularidades inconexas, seriadas e intercambiables entre sí, más que una continuidad en permanente desplazamiento y tensión.

A diferencia de los primeros tiempos de la fotografía digital, en esta época de hiperproducción de información digital⁷³ de todos tipos, se capturan, comparten y archivan diariamente cantidades delirantes de fotos y videos digitales. Las miles de imágenes generadas a diario por los usuarios, se inscriben en circuitos de visibilidad cada vez más complejos, al ser publicadas en diferentes plataformas de

la vida diaria es cada vez más común que al conocer a una persona se le pida alguna cuenta en redes sociales como forma de contacto, a la vez que el examen del historial de las publicaciones de esa persona, especialmente sus fotos, permite darse una idea general de quién es –o pretende ser en esa red social-.

⁷³ Nuestro objeto problemático son los registros audiovisuales digitales, pero no debemos perder de vista que también los mensajes de audio en estos tiempos forman parte del conjunto de información digital que a diario producen millones de usuarios.

Internet⁷⁴, sitios de microblogging⁷⁵ y servicios de almacenamiento en la “nube”.

Las imágenes digitales circulan especialmente en las redes sociales, que por el momento, aún son los sitios de exhibición y almacenamiento de imágenes más extendido, muy por encima de los populares sitios especializados en fotografía⁷⁶. No obstante son seguidos cada vez más de cerca por servicios que hibridan funciones de mensajería instantánea y red social.

Estimaciones anuales de los diferentes servicios disponibles arrojan cifras astronómicas, y a pocos sorprende enterarse de que cada día se generan y circula una cantidad de imágenes⁷⁷ equiparable a la totalidad de la producción -profesional y doméstica- durante el periodo en que imperó la fotografía analógica.

En los contextos urbanos, los artefactos digitales se han vuelto cuasi omnipresentes para satisfacer varias necesidades de la vida cotidiana, pero hemos de señalar que a diferencia de la década previa, la adquisición y uso de cámaras digitales en forma así como equipos de cómputo, ha disminuido drásticamente, mientras que los dispositivos móviles, teléfonos inteligentes o

⁷⁴ Cuando un archivo de cualquier tipo (denominado también recurso de información) se deposita en alguna de las plataformas de Internet se genera un código único que conduce hasta él, esta dirección se denomina URL y se compone por una cadena de caracteres. La asignación de una dirección única permite atraer una imagen de un sitio a otro, mientras que los servicios de redes sociales ofrecen como opción la publicación de información, sea entre cuentas de un mismo usuario o entre usuarios distintos.

⁷⁵ El *microblogging* es un formato de comunicación habitual en la *Web social* que permite a los usuarios el envío o publicación de pequeños elementos de contenido, breves mensajes de texto o imagen, por ejemplo Twitter o Tumblr.

⁷⁶ Al principio, sitios como Flickr (<https://www.flickr.com/>) se dirigían a profesionales y entusiastas de la fotografía, pero poco a poco han modificado algunas de sus características para vincular de un modo más estrecho a los usuarios (Gómez, 2012), no obstante este sitio no ha conseguido el grado de aceptación y expansión logrado por las redes sociales cuyas lógicas de operación y usos de las fotografías y videos, aunque cada vez más acentuados son esencialmente distintos.

⁷⁷ Resulta interesante el caso límite de *Snapchat* cuyo slogan es “*La vida es más divertida cuando vives el momento*”/ “*Life’s more fun when you live in the moment*”. En dicha plataforma las fotografías se contabilizan en 2016 cerca de 9000 cada segundo y en promedio 3 mil millones al día. La particularidad de este servicio de mensajería efímera es que cada foto está pensada para ser compartida entre un grupo de contactos que pueden verla sólo una vez, después de esto “desaparece”. (ver: <http://www.indicepr.com/noticias/2015/06/09/nova/43716/cuantas-fotos-suben-a-las-redes-cada-segundo/>) y <http://expandedramblings.com/index.php/snapchat-statistics/>

*Smartphones*⁷⁸, en términos globales son ya los principales dispositivos de registro audiovisual. Incluyendo entre sus múltiples funcionalidades, aplicaciones de software –*Apps*– para el procesamiento de imagen y conexión a Internet para su transmisión instantánea.

La disponibilidad de cámaras fotográficas o de video digital dirigidas al “usuario medio”, en el mercado formal e informal, paulatinamente ha disminuido, debido a las políticas de ventas de los fabricantes. Esto confluye con el desplazamiento de su uso a ámbitos y tareas más especializados y tradicionalmente ritualizados, por ello es cada vez más frecuente que algunos hogares no posean ni estén interesados en equipos fotográficos o de video, ya que solventan sus necesidades de registro y comunicación con los móviles de uso personal⁷⁹.

Debido a su tamaño reducido, portabilidad, manejo intuitivo y “amigable con el usuario”, los usos fotográficos ya habituales en los celulares de generación 2.5 se acentúan con los *smartphones*⁸⁰ de tercera generación⁸¹ en adelante; pues incluso desde su diseño se privilegia dicha función, por ejemplo el tamaño de la

⁷⁸ Según los datos arrojados por el estudio *Video End User* realizado en 2015 por la compañía InfoTrends en el contexto norteamericano y europeo. Ver: <http://blog.infotrends.com/?p=21293#more-21293>. Con los debidos matices y precauciones podríamos comparar esta tendencia con el contexto mexicano, ya que según datos del INEGI, en 2016, 71.5% de la población del país usa celular y de este porcentaje, dos de cada tres, es decir el 66.3% usa *Smartphone*, según estos datos el nivel de penetración de esta tecnología guarda semejanzas regionales a excepción de Chiapas y Guerrero donde la disponibilidad es limitada.

⁷⁹ Si bien, antes se aspiraba a contar por lo menos con una cámara por familia, hoy en muchos casos -sobre todo en los sectores populares- se asume que la función de registro queda suficientemente cubierta por el teléfono móvil o la *tableta* de uso individual. En el contexto mexicano, especialmente en contextos urbanos, varios hogares prescinden de cámaras fotográficas, aunque la práctica fotográfica sea mucho más frecuente, desde el momento en que varios integrantes de la familia -incluso los niños- pueden tener y usar un celular con cámara. En algunos casos se “entretiene” a los más pequeños prestándoles el celular para que miren o hagan fotografías en momentos de espera o aburrimiento.

⁸⁰ El llamado boom de los *Smartphones* inicia en 2007 con el lanzamiento del *Iphone* de la compañía Apple, al cual le siguieron diseños y actualizaciones de marcas competidoras. Para algunos analistas de mercado este auge ha llegado a su fin al establecer estándares semejantes independientemente de la gama –alta, media o baja-a la que pertenezca el dispositivo.

⁸¹ A partir de esta generación es posible la transmisión de voz y datos, que admite carga y descarga de archivos mediante conexión a Internet.

pantalla táctil como interfaz y visor de imágenes, ha sido un factor importante que limitó la tendencia a la miniaturización de los artefactos.

La tendencia a la individualización del ejercicio fotográfico que se manifestó especialmente en la últimas décadas del siglo XX, primero con la aparición de las cámaras digitales, luego con los teléfonos móviles y otros dispositivos portables con cámara integrada recibió un impulso inédito con el incremento de la conectividad y la consolidación de la *Web social*, sin presentir las profundas transformaciones que ocasionaría, tanto en las formas de registrar el entorno y construir la cotidianidad⁸², como en los modos de relacionarse con esas imágenes en el presente y a futuro.

La conexión a Internet que permite la publicación inmediata o instantánea, altera dramáticamente los ritmos y la frecuencia de los registros, así como el universo de lo *fotografiable* o lo mostrable y sus parámetros, ya que por una parte muchas tomas son pensadas expresamente para su publicación atendiendo a criterios fotogénicos, es decir, las situaciones llegan a ser vividas como potencialmente publicables⁸³; mientras que paradójicamente, los disparos ilimitados contribuyen también al automatismo del registro convertido casi en un gesto irreflexivo.

⁸² La sincronización entre dispositivos digitales y con los servicios en la red -ya sean redes sociales o plataformas de almacenamiento en la nube-, para depositar los nuevos archivos generados se hace de forma automática, añadiendo una especie de “capa de realidad digital a la vida diaria” (Srnicek, 2014:71).

⁸³ Dado que toda situación puede tener su correlato en imagen, dicha imagen puede ser instrumento para el reconocimiento colectivo y autoafirmación; pero al mismo tiempo conlleva el riesgo de convertirse en *meme* y ser refuncionalizada para la mofa y el escarnio.

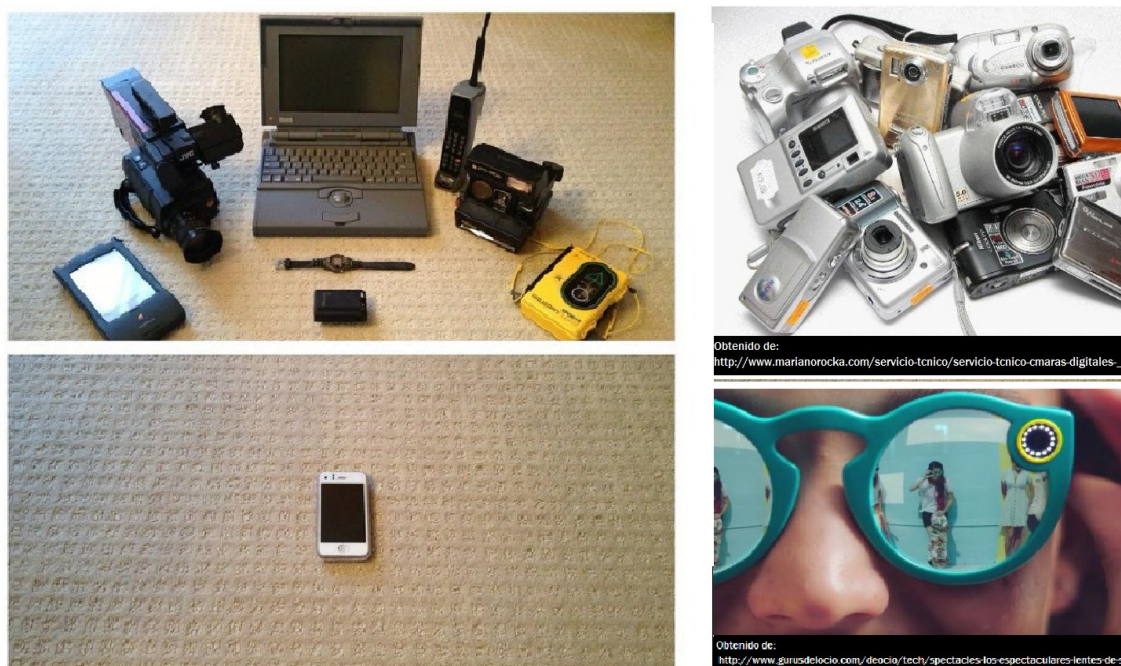


Fig 15 Transformaciones de los dispositivos fotográficos e informáticos

La cámara -principalmente la del móvil- dejó de ser únicamente un instrumento consagrador de situaciones memorables, o un implemento necesario para practicar un hobby, y adquirió un estatuto de herramienta de registro crónico y cronológico –en el sentido de registro, intensivo, pormenorizado y puntual del paso del tiempo, así como en el sentido de lo patológico-, registro visual que en muchos casos se lleva a cabo con el propósito explícito de exponerlo en el corto plazo, enviarlo o publicarlo en la red, a la vista de cualquiera, o bien, de unos cuantos contactos seleccionados, para hacerlos partícipes de una situación o estado de ánimo.

Un cambio de escala cuantitativo parece estar produciendo efectos cualitativos, ya que al incrementarse exponencialmente el número de fotografías⁸⁴

⁸⁴ Según la compañía de investigación de mercado InfoTrends, entre 2010 y 2015 el número de fotografías digitales producidas por los usuarios a nivel global se triplicó, de 0.35 billones a 1.5 billones, y para 2017 se estima que sólo 13% se realizan con cámaras, 8% con tabletas y 79% con algún tipo de teléfono celular.

y videos generados diariamente en cada familia o de manera individual, pronto aparecen tensiones y desfases entre la lógica de analógica o argéntica y la emergente lógica digital, correspondientes a la distribución y sobre todo al almacenamiento y preservación de todo el material audiovisual, que si bien ha reducido su volumen físico al depositarse en memorias electrónicas, se vuelve cada vez mas “pesado” y difícil de manejar en términos de volumen de datos, en relación con el conjunto de la información digital generada cotidianamente por cada usuario.

A ello se añade la supuesta inmaterialidad⁸⁵ que por una parte estimula la fantasía del almacenamiento casi sin límites; o por el contrario naturaliza la caducidad y descarte inmediato de las imágenes sin consecuencias ni residuos⁸⁶.

En el caso de la práctica fotográfica podemos notar que con la automatización y simplificación de los procesos, pareciera que van “desapareciendo” etapas y pasos⁸⁷ antes comprendidos entre el momento de la captura de la imagen y su puesta en circulación en la red, pero no es que se eliminen, sino que son operaciones efectuadas de manera automática y programada, ocurren en un lapso brevísimo, por lo que escapan a la percepción humana, y al no comprenderse cabalmente por el usuario promedio, sus resultados se suelen experimentar como una especie de “magia tecnológica”, o si no, simplemente se dan por hecho como algo rutinario.

De las etapas desplazadas fuera de la vista y el control de los usuarios a través de la automatización del proceso fotográfico, el momento de la archivación, es el que resulta mas incierto y problemático, porque aún hoy mucha gente da por hecho que las fotografías y videos confiados a las redes sociales están y estarán

Ver:<https://www.nytimes.com/2015/07/23/arts/international/photos-photos-everywhere.html?mcubz=2& r=0>

⁸⁵ Mas adelante veremos que la imagen digital necesariamente tiene un soporte de inscripción en tanto información, y otro de visualización, que es la pantalla.

⁸⁶ Como caso extremo de la acumulación sin residuos podríamos ubicar las funciones eliminación de publicaciones en plataformas como la ya mencionada *Snapchat* y servicios similares.

⁸⁷ Estas etapas se analizarán en el capítulo 3.

allí, seguras y a salvo, siempre disponibles en la “biografía”⁸⁸ o en los álbumes, para ser consultados⁸⁹ en cualquier momento.

Mientras que las fotos y videos almacenados en las memorias de los dispositivos móviles, en las computadoras personales o en discos duros externos suelen pensarse como una aglomeración abstracta, nebulosa e indefinida, compuesta por incontables archivos agrupados o dispersos, de los cuales muchas veces no se sabe exactamente cuantos se tiene, ni suelen estar organizados bajo criterio alguno y tan solo se tiene un vago referente del volumen de información que ocupan en Gigabytes o Therabytes⁹⁰.

Considerando lo anterior, recurrimos a la figura de las *Apps*, como metáfora para dar cuenta de la lógica emergente de automatización y delegamiento, en la que la presencia constante artefactos digitales en la vida diaria se ha naturalizado, confiándoles operaciones y procesos fundamentales -especialmente la memoria-; los aparatos operados mediante software, adquieren el papel de sustitutos en lugar de extensiones o complementos. Sobre este tópico y sobre los rasgos que definen los modos de existencia en la sociedad informacional enmarcada en una cultura postindustrial actual retornaremos a lo largo del trabajo.

La mayoría de los aparatos digitales que habitan nuestro ecosistema tecnológico cotidiano funcionan mediante programas informáticos, o *Apps* en el habla coloquial, que son definidos por Svitlana Matviyenko como:

aplicaciones de software abreviado -figurada y literalmente, lingüística y técnicamente: las *Apps* son pequeños programas- piezas de software

⁸⁸ Es el nombre que Facebook da a la presentación y modo de visualización de la información de cada usuario, en formato de línea del tiempo, en donde cada nueva publicación se denomina “historia”. <https://www.facebook.com/notes/facebook/tu-biograf%C3%ADa-ahora-disponible-en-todo-el-mundo/268664986515567/> [consultado en noviembre 2016].

⁸⁹ Y en caso de que el usuario “olvide” consultar su archivo fotográfico, Facebook tiene por default una función en la que mediante un algoritmo le despliega automáticamente a los usuarios cada cierto tiempo una fotografía de un año atrás, recomendándole recordar esos momentos.

⁹⁰ Sobre este problema reflexionaremos con mayor detenimiento en el capítulo 4, correspondiente a las prácticas de archivación contemporánea.

diseñado para aplicar el poder de un sistema computacional para un propósito particular⁹¹ (2014: xviii).

Estas aplicaciones se desarrollan para introducir mejoras y optimizar en el rendimiento de los aparatos periódicamente es decir, actualizaciones, ya que en el énfasis actual está puesto en el desenvolvimiento del software y no en el hardware. Al respecto Lev Manovich apunta que “el software ha remplazado una serie diversa de tecnologías físicas, mecánicas y electrónicas usadas antes del siglo XXI para crear, almacenar, distribuir y acceder a artefactos culturales” (2014: 189), y ha sido una constante en el diseño y programación de dichos aparatos, la búsqueda de funcionalidad, eficiencia y sobre todo simplicidad para el usuario final, del que no se espera un interés por intervenir en los procesos de programación, sino sólo interés por adquirir y utilizar las funciones “divertidas y agradables” de un aparato.

Las *Apps*, pueden entenderse como atajos y simplificaciones “atractivas” – en base a la construcción mítica de que son etéreas, seguras, baratas, fáciles, divertidas y útiles- que permiten un acceso inmediato a información y funciones específicas mediante una interfaz gráfica, cubren necesidades personales y profesionales “adaptándose” a ellas.

La expresión *cultura App* figura desde comienzos de la década en curso (Purcell, Entner y Henderson, 2010), y se refiere a la emergencia de la omnipresente conectividad de los dispositivos móviles, la cual está cambiando la forma de interactuar, compartir creaciones, y explotar las vastas bibliotecas de material generado por los usuarios disponibles en Internet.

Es cierto que la idea de *Cultura App* va mucho más allá de las aplicaciones y redes sociales dedicadas a la transmisión de imágenes, aunque lo que caracteriza en a la etapa que estamos viviendo es la hegemonía del trinomio *foto-teléfono móvil-Internet*, que deriva en la exorbitante producción de imágenes y videos, indisociable de esta lógica de conectividad y funcionamiento introducido por los teléfonos “inteligentes” y dispositivos móviles.

⁹¹ La traducción es nuestra.

Emplearemos entonces la noción de *Cultura App* para dar cuenta de cómo en los últimos años, el registro audiovisual digital se ha incorporado con sorprendente celeridad en las rutinas cotidianas de comunicación y transmisión de información, hasta volverse para muchas personas algo normal, deseable y en algunos casos indispensable, estimulando el registro y sobre todo la exposición de todo lo que resulte momentáneamente relevante o meramente “fotogénico” en redes sociales de Internet⁹².

A partir de la identificación y reflexión acerca de las prácticas de producción cotidiana y administración de los registros audiovisuales digitales, buscamos dar cuenta de lógicas de archivo contemporáneas extrapolables a otros ámbitos, pues esta negociación y desfase entre el desbordamiento informacional y las lógicas procedentes de la era analógica, ha reconfigurado drásticamente economías de todos tipos: monetarias, afectivas y de la memoria –y el olvido-, las cuales aun se encuentran en conformación y serán objeto de reflexión de este trabajo.

⁹² De entre las redes sociales más populares centradas en la publicación de fotografías destaca *Instagram*, que marca ciertas pautas de producción e interacción, pero también una serie de nuevas plataformas que introducen usos de las imágenes digitales, hasta hace poco insospechados como Instagram, Tumblr, Snapchat, Vine, Periscope etc..

CAPÍTULO 3

REGISTRO AUDIOVISUAL DIGITAL

La cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo shock deja en suspenso el mecanismo asociativo del espectador. En este momento tiene que intervenir el pie que acompaña a la imagen, leyenda que incorpora la fotografía a la literaturización de todas las condiciones vitales y sin la que cualquier construcción fotográfica se quedaría necesariamente en una mera aproximación.

Walter Benjamin

Más allá del instante decisivo y del acto fotográfico

En el capítulo previo hemos visto cómo para amplios sectores de la población⁹³ tomar y compartir fotos o videos, aunque continúa exigiendo como mínimo el acceso a los artefactos y algunas competencias básicas para su manejo, aparece en los últimos años como una de tantas actividades, simple y banal, dentro del repertorio rutinas cotidianas *conectadas*.

Hacemos hincapié en que si bien las condiciones técnicas no imponen de forma directa en las prácticas de producción y uso de las imágenes fotográficas

⁹³ Especialmente para los integrantes de la generación más joven, para quienes la conexión a Internet es concebida como parte de los servicios e infraestructura básica doméstica.

digitales, inciden profundamente en su configuración, al prever y proveer un margen de opciones y acciones posibles, una combinatoria codificable.

Dado que no todos los *registros audiovisuales digitales* que se producen y comparten son iguales, se delinean nuevos grados de implicación afectiva con la imagen según su utilidad y finalidad, lo cual a su vez también incide en el diseño de los dispositivos⁹⁴ de captura empleados, así como los medios y condiciones para su exhibición y preservación.

El *registro audiovisual digital* en las condiciones actuales, según lo entendemos, no se refiere exclusivamente a cada una de las fotografías o videos singulares, ni se limita al momento de la captura, el *instante decisivo*, como lo dijera Henry Cartier-Bresson; sino que se acerca a la noción de *acto fotográfico* descrito por Philippe Dubois, quien considera que la fotografía

no es sólo una imagen producida por un acto, es también, ante todo un verdadero acto icónico << en sí>>, es consustancialmente una imagen acto [...] En otros términos la separación tradicional entre el producto (el mensaje acabado) y el proceso (el acto generador realizándose) ya no es aquí pertinente (1986:54).

Al hablar de *registro audiovisual digital* aludimos a una red de operaciones y procedimientos que contiene al *momento* de la captura como una más de sus etapas, imprescindible pero no suficiente. Es un proceso que involucra varias

⁹⁴ Por ejemplo el diseño de los *Smartphones* recientes con pantallas amplias, si bien se debe a la forma prevista para su operación mediante la pantalla táctil, también obedece a estudios de mercado que señalan la preferencia de los usuarios por pantallas lo suficientemente grandes para ver imágenes, fotografías y videos sin dificultad, ya que son en muchos casos el único dispositivo para acceder a Internet. El diseño basado en las prácticas de los usuarios también puede notarse en la inclusión de dos cámaras en la mayoría de los celulares recientes, una frontal para pensada para las *Selfies* o videollamadas y otra posterior destinada a tomar fotos más amplias y con mayor calidad. Otro ejemplo es el diseño y adaptación del *Selfiestick* o monopíe, o mejor dicho brazo extensible para autofoto con botón disparador bluetooth. Cuyo uso se ha extendido a la par que el estilo *Selfie* como paradigma del autorretrato.

fases, no necesariamente consecutivas, sino que, pueden ser distantes en el tiempo y espacio, o por el contrario simultáneas o instantáneas. Acciones – humanas y técnicas- fragmentarias y dispersas cuya interrelación integra el *registro audiovisual* como una trama extendida rizomáticamente en función de las derivas posibles de la imagen fotográfica en las redes; latente, susceptible de reactivación y actualización al ser potencialmente visualizable, intervenible y apropiable en diferentes momentos y contextos.

El *registro audiovisual digital*, comprende momentos previos y posteriores al gesto de captura de imágenes digitales, incluye operaciones cuyos bordes son difíciles de precisar, pero que mantienen una coherencia de conjunto. En palabras de Rodrigo Zúñiga

La tecnología digital pone en marcha formas de almacenamiento, de producción, de transformación e intercambio de imágenes que se activan en interfases, que se despliegan en monitores, que se resguardan en aparatos hipomnésicos industriales, que son manipuladas en los protocolos de los softwares y que se agolpan en los puntos nodales de conectividad (plataformas web, redes sociales, etc.) (2013: 90).

Es claro que algunas de estas operaciones se pueden identificar y aislar en su sucesión cronológica, mientras que otras ocurren aparentemente de manera simultánea, pero en ambos casos es común que hoy sean dadas por hecho y obviadas por la mayor parte de las personas que operan intuitivamente los equipos de uso cada vez más generalizado, como lo cámaras digitales, teléfonos “inteligentes” con cámara u otros dispositivos portables.

Estas operaciones o etapas requieren un análisis meticuloso y una reflexión crítica respecto a sus consecuencias en los modos contemporáneos de archivación y producción de subjetividades, pues como indica el mismo Dubois:

Nunca hay que olvidar, en el análisis so pena de quedar preso en esta epifanía de la referencia absolutizada, que antes y después de ese momento de la inscripción <<natural>> del mundo sobre la superficie sensible (el momento de la transferencia automática de la apariencias) hay gestos y procesos, por ambas partes, totalmente <<culturales>>, que dependen enteramente de opciones y decisiones humanas, tanto individuales como sociales (1986: 81).

La velocidad de los microprocesos automáticos que los aparatos de registro electrónico realizan automáticamente los hace prácticamente imperceptibles, dejándolos fuera del campo de interés y del control del usuario promedio, este efecto de instantaneidad, comodidad y practicidad, tiene como consecuencia la progresiva anulación de la curiosidad acerca del proceso fotográfico, así como la disminución de la capacidad de asombro, ya que una vez que se oprime el disparador, se pueden comprobar los resultados en las pantallas de los dispositivos de manera inmediata. Esto permite cotejar la foto con las expectativas y decidir que hacer con ellas, aceptarlas o descartarlas para repetir la operación.

Aunque la reflexión de Dubois toma como objeto la fotografía analógica, con algunos matices, podemos decir que ciertas operaciones que preceden al *momento fotográfico* persisten aún con el uso de equipos digitales:

Antes: el fotógrafo decide en primer lugar fotografiar (eso no es obvio), luego elige su tema, su tipo de aparato, su película, busca su buena focal, determina su tiempo de exposición, calcula su diafragma, regula su puesta a punto, posiciona el ángulo de visión, operaciones estas -y muchas otras- constitutivas del acto de la toma y que culminan en la decisión última del disparo en el <<momento decisivo>>, según la fórmula dese ahora ligada al nombre mismo de Cartier-Bresson (Dubois, 1986: 81).

Algunas de las decisiones técnicas previas al disparo descritas por Dubois son ejecutadas conscientemente por los fotógrafos profesionales o algunos fotoaficionados cualificados, pero el uso ordinario de cámaras y *Smartphones* se mantiene restringido al “apuntar y disparar”, favorecido por las características de los aparatos empleados.

Fotografiar resulta más inmediato, irreflexivo y se orienta por otros criterios, más situacionales y afectivos que temáticos o formales, por ejemplo, es común que se de primacía a la situación u objeto que se quiere “compartir”, por encima de la composición o la calidad de la imagen obtenida.

En la mayoría de los casos interesa más tener un rastro visible del momento, de la acción en desarrollo, sin importar cuan desenfocada o fuera de cuadro esté la imagen –aunque estos ajustes suelen hacerlos automáticamente los dispositivos-, o que sea de baja definición, mientras sea mínimamente reconocible el sujeto o la situación, y en todo caso si resulta poco evidente, los comentarios o etiquetas que mas tarde se añadirán al publicarla o mostrarla en persona, anclan el sentido de aquello que puede ser apenas distinguible.

No obstante, habremos de señalar que hay diferencias, no sólo entre los aficionados a la fotografía y el resto de “usuarios regulares”, sino que también en este amplio sector hay segmentaciones culturales y socioeconómicas visibles que reflejan las condiciones materiales de existencia así como las pautas valorativas respecto a lo que puede o no ser considerado como una “buena” imagen⁹⁵.

⁹⁵ La estratificación social se hace patente en la calidad de las imágenes producidas y los usos posibles a futuro –previstos o no-; por ejemplo a pesar de la estandarización de la resolución o los formatos de imagen, la constante actualización de los dispositivos, ha mejorado progresivamente la definición de las imágenes, desplazando constantemente los parámetros y expectativas de una “buena imagen”, la calidad óptima de hace un lustro ahora puede parecer insuficiente para algunos. Estas particularidades técnicas tienen efectos de diferenciación de clase, pues los dispositivos que permiten capturar imágenes con mayor calidad suelen ser aquellos de *gama alta*, los cuales tienen inicialmente son costosos, por lo que los sectores de menores ingresos los adquieren con desfase o acceden a los de *gama media* o *baja*, además, esta preocupación por la nitidez de la imagen suele obviarse mientras se obtengan imágenes suficientemente “aceptables” al ser visualizadas en las pantallas de celular, aunque no ocurra lo mismo cuando eventualmente se imprimen en papel y se notan “píxeleadas”, a esta segmentación objetiva Hito Steyerl (2014) la denomina *sociedad de clases de la imagen*.

Posterior al momento de la toma se suceden otro conjunto de acciones y selecciones, en la cuales más claramente se observan las transformaciones introducidas por el registro digital, que elimina o transforma algunos pasos e impone otros que cambian profundamente la relación entre el sujeto que dispara la cámara, el producto que obtiene y los usos posibles de éste.

Sin ahondar más en el asunto, Dubois distingue entre el aspecto técnico y el sociocultural de las acciones que siguen al *momento fotográfico* entendido como el momento del corte temporal en la continuidad de lo real, detención que por otra parte es perpetuación e iteración de “lo que sólo tuvo lugar una vez” (1986:154).

Después: durante el revelado y el positivado de todas las elecciones se repiten (formato, papel, operaciones químicas, trucos eventuales); a continuación la prueba revelada entrará en toda una serie de redes y circuitos, siempre <<culturales>> (en grados diversos), que definirán los usos de la foto (del álbum de familia a la foto periodística, de la exposición en galerías de arte al uso pornográfico, de la foto de moda a la foto judicial, etcétera) (Dubois, 1986: 82).

Esta etapa ulterior –la cual abordaremos en el siguiente apartado de este capítulo– resulta de suma relevancia para nuestra reflexión, puesto que hoy el entorno tecnomediático integrado por las redes, canales y medios electrónicos convergentes se ha vuelto más complejo y abarcante, generando nuevos espacios y circuitos de flujo o sedimentación de las imágenes, y dando lugar a usos nuevos, o bien, a adaptaciones de prácticas que siguiendo las lógicas dictadas por la costumbre, renuevan lo que ya antes se hacía con las fotos y videos, pero con herramientas que lo hacen en menos tiempo y más simple. Esto no es inocuo en términos socioculturales, ya que con los nuevos usos y surgen problemáticas aún irresueltas⁹⁶.

⁹⁶ Por ejemplo aquellos conflictos derivados de la exposición irrestricta o no consensuada de la intimidad o la vulneración de la privacidad por terceros.

Rodrigo Zúñiga (2013) reflexiona sobre el papel de la fotografía en la era de la transmedialidad y retomando a Walter Benjamin argumenta que la fotografía en cuanto imagen reproducible técnicamente, guarda una relación directa con lo que denomina *potencia performática del registro*, pues a partir de su circulación inédita tiene “la propiedad de desencadenar un estado generalizado de contaminaciones, de traspasos, de transfusiones y mutaciones entre imágenes de distinta procedencia, entre medios y regímenes de representación, entre medialidades y soportes” (Zúñiga, 2013:40). Según lo entendemos, con la fotografía digital esta potencia performática multiplica su intensidad y alcances, por eso enunciamos la rizomaticidad de los *registros audiovisuales digitales*, pues según Gilles Deleuze y Félix Guattari (2014) el rizoma

no presupone un sujeto observador separado, individualizado y distinto de la realidad que observa, sino que ayuda a concebir al observador, o a la comunidad de observadores como inmersos ellos mismos en una red, en constate flujo y cambio, de relaciones de interdependencia de las que las ‘operaciones de observación’ no son algo separado o ‘distinto’ esencialmente del resto de las operaciones en que se mantiene y desarrolla vivo el entramado del rizoma (David Rincón, en Deleuze y Guattari, 2014:12)

Destacamos esa posibilidad de proliferación y los rasgos atribuidos a las formaciones rizomáticas: conexión, heterogeneidad, multiplicidad, ruptura asignificante y propagación; como el modo de existencia de las imágenes conectadas, cuyos modos de circulación y propagación generan nuevas lógicas de archivo y marcan las pautas de subjetivación contemporáneas.

Operaciones que componen a las prácticas de *registro audiovisual digital*

En las siguientes líneas se propone un ejercicio descriptivo de las operaciones que dan forma a las prácticas de registro audiovisual digital en uso -tratamos de abarcar tanto las prácticas generalizadas que marcan tendencias como las minoritarias-, con la intención de contrastarlas con sus equivalentes de la era analógica, destacando las sutiles pero veloces y contundentes mutaciones en los últimos años de transición, con miras a inscribir estas recientes prácticas de registro audiovisual digital en el marco de la lógica cultural que propusimos como *Cultura App*.

Tomamos como base el esquema que Richard Chalfen propone para organizar el análisis de los componentes⁹⁷ que integran el “proceso de comunicación pictorial” (1987:19) de la fotografía amateur –*Planeación, captura (frente y detrás de cámara), edición y exhibición*- y añadimos las etapas que son posibles con las tecnologías digitales.

Estas operaciones a su vez se componen de acciones específicas. No está de más insistir en que la disección y descripción de cada uno de los “pasos” seguidos por separado es un ejercicio de abstracción, ya que en la práctica no se da esta escisión, sino que se ejecutan de forma más o menos automática e inrreflexiva por los usuarios regulares como indicamos antes. Este mapeo nos permitirá más adelante reflexionar y esbozar algunas de las implicaciones estéticas, éticas y políticas que estos procedimientos tienen en los procesos actuales de constitución de archivo, a nivel individual y colectivo.

⁹⁷ Además de los eventos su descripción y análisis toman en cuenta los participantes, ajustes, temas y forma del mensaje. Elementos que en nuestro caso iremos presentando en su entrecruce con los momentos.

Seleccionar

Elegir una escena, escoger una situación fotografiable o videograble significa también excluir, dejar fuera de campo, tanto lo que queda fuera del encuadre en términos espaciales, como los instantes inmediatamente previos y posteriores al disparo y la apertura y cierre del obturador, o al inicio y fin de la grabación. Lo que puede ser fotografiado y lo amerita o no, depende del conjunto de pautas perceptivas y valorativas vigentes en determinados momentos históricos y formaciones sociales, que a su vez modelan el “gusto” de cada individuo particular.

Como ya explicamos, en las última décadas se han multiplicado exponencialmente tanto los objetos como los entornos y situaciones fotografiables y publicables -incluso los que en otros momentos han sido tabú⁹⁸- desplazando los límites de lo público, lo privado y lo íntimo, una reconfigurando los ámbitos y espacios para mostrar y “compartir” tales contenidos, de manera selectiva y diferenciada, aunque los “nuevos” límites no están del todo claros y pareciera que se establecen tanteando una y otra vez los límites de la aceptabilidad. Richard Chalfen (1987) afirmaba, en el contexto de la *Cultura Kodak*, que lo que se podía fotografiar técnicamente hablando, distaba de manera importante de lo que efectivamente se captaba en fotografía en función de patrones culturales de elección, pero hoy esa afirmación tendría que matizarse, pareciera que se vuelve cada vez más común tomar fotos tan sólo porque se puede, no necesariamente porque lo amerite.

Aunque el espectro convencional de lo mostrable solía confinar al terreno de lo obscuro el sexo y la muerte, y esto determinaba el tipo de imágenes que se producían con más regularidad, la publicación en línea ha hecho más visibles

⁹⁸ Por ejemplo en redes sociales constantemente se generan polémicas por la publicación de *Selfies* en situaciones que para algunos resultan “inapropiadas”, ya que transgreden el comportamiento esperado en contextos específicos como funerales -como #LadyFuneral-, operaciones quirúrgicas en proceso, convalecencia de enfermedades, o la carga histórica de sitios como memoriales o campos de concentración reducidos a meros escenarios turísticos, por ejemplo #Yolocaust, etc. Igualmente hay modas efímeras como fotografiarse en situaciones riesgosas y extremas o posar al lado de indigentes, accidentes u otros infortunios en tono de mofa.

ambos temas y si bien no se da como tal su inclusión en el campo de los objetos legítimamente “registrables” salvo bajo el filtro profesional de la experimentación artística o la labor periodística, gradualmente se abren otros circuitos alternos especializados aunque no tan abiertamente públicos, por ejemplo los de la pornografía amateur, o los de aficionados al *gore* o la violencia extrema supuestamente real. También se da el caso de que facetas de la vida cotidiana que antes resultaban literalmente invisibles adquieren visibilidad súbitamente, por ejemplo partos, convalecencia por enfermedad o funerales (Pardo, 2015).

Esta proliferación no se da solamente por factores económicos⁹⁹ o técnicos¹⁰⁰, lo que moviliza esta fiebre de registro es la normalización de un régimen perceptivo en el que toda situación debe ser traducida en imágenes, como vehículo conveniente para su comunicabilidad inmediata, pues como advertía Sontag, la fotografía se convirtió en uno de los medios principales para experimentar y acceder a la experiencia de participación

Nuestra percepción misma de la situación ahora se articula por las intervenciones de la cámara. La omnipresencia de las cámaras insinúa de modo persuasivo que el tiempo consiste en acontecimientos interesantes, dignos de fotografiarse. Esto permite sentir fácilmente que a cualquier acontecimiento, una vez en marcha, y sea cual fuera su carácter moral, debería permitírsele concluir para que algo más pueda añadirse al mundo, la fotografía [...] una vez terminado el acontecimiento, la fotografía aún existirá, confiriéndole una especie de inmortalidad (e importancia de la que jamás habría gozado de otra manera) (2013: 21).

⁹⁹ El costo de cada “disparo” hecho con equipos de uso personal es ínfimo e irrelevante en comparación con la fotografía analógica.

¹⁰⁰ Las imágenes se obtienen de inmediato sin la mirada de intermediarios -por ejemplo los técnicos del laboratorio de revelado e impresión y la prohibición de ciertos temas- que en otros momentos implicaban a la autocensura de contenidos,

Capturar

Como señala Philippe Dubois, existen diferencias fundamentales entre la foto tomada de improviso, cazada furtivamente, “foto-tomada-en-vivo” (1986:40), y aquellas convocadas y construidas, en las que la pose hace explícito el carácter premeditado y construido de la escena.

Hoy existen varios códigos gestuales y posturales implícitos, que se ponen en práctica de forma casi involuntaria ante una situación fotográfica. Aunque nadie los ha enunciado formalmente se encuentran más o menos estandarizados y ampliamente difundidos¹⁰¹ –algunos más que otros en distintos sectores de la población global-, por ejemplo, aunque la reacción frente a la cámara de un desconocido puede ser de desconcierto, si la situación no se ve como amenazante, es frecuente que se salude o se sonría a la cámara, de modo similar a las fotografías familiares¹⁰². En ambos casos, la selección orientada por pautas culturales que antecede al “disparo” está presente y opera de modo discreto pero efectivo.

Aunque puede parecer obvio, la competencia mínima que hemos mencionado antes, es decisiva en este tipo de fotografías furtivas, ya que el “éxito de la fotografía o el video” depende de que oportuna y certeramente se accionen las funciones correspondientes¹⁰³ del dispositivo digital, pero tampoco es raro que

¹⁰¹ En el género de las *Selfies* es donde cada temporada aparecen tendencias en poses y gestos predominantes, muchas de ellas inspiradas en celebridades. Por ejemplo la cara de pato o *Duck face*, en boga hace un par de años en 2017 está siendo relevada por el *Finger Mouthing* consistente en colocar el dedo índice sobre los labios o acercar la mano a la barbilla. Formulas iteradas tantas veces que llegan a ser motivo de parodias.

¹⁰² Muy diferente es el caso de las fotografías de documentos o identificaciones oficiales paradójicamente impersonales, en donde el gesto y la pose intentan recrear la ausencia de gestos o expresiones singularizantes.

¹⁰³ La automatización a la que aludimos antes, se hace presente desde la configuración de la toma (encuadre, enfoque, identificación de rostros, identificación automática de sonrisas, corrección de ojos rojos, aplicación predeterminada de filtros) hasta su publicación inmediata en una o varias plataformas y redes sociales, lo cual está ya contemplado en la programación de muchos de los dispositivos “inteligentes” y es facilitado por la variedad de Apps disponibles y de uso masivo. Ahora hay un sector

con sorpresa los usuarios descubran con decepción que ante la emoción y la sorpresa no lograron grabar o fotografiar lo que deseaban, sino que por el contrario grabaron sólo los lapsos intermedios entre momentos clave, o fotografiaron el piso, los propios dedos que obstruían la lente u objetos para ellos carentes de interés.

Procesar

El tiempo que toma el procesamiento de la imagen digital, en contraste con el proceso analógico de revelado, se ha vuelto prácticamente nulo, la visualización de la imagen final en la pantalla toma tan sólo segundos o fracciones de segundo eliminando el periodo de latencia que caracterizó a la fotografía analógica. Dado que ocurre en el interior del aparato fuera del control del individuo se convierte en una operación que se da por descontado, sobre este paso no se reflexiona demasiado pues los pormenores técnicos¹⁰⁴ resultan incomprensibles y desprovistos de interés para la mayoría de los usuarios regulares, conformes con obtener una imagen visible en la pantalla de sus aparatos.

En este sentido consideramos que la mayor transformación introducida por la fotografía digital, se da en el aspecto que Dubois consideraba constitutivo de la fotografía, es decir el *dispositivo químico*, que ha sido reemplazado por el *dispositivo electrónico*, alterando, o mejor dicho sustituyendo sus operaciones básicas, a saber: la sensibilización, revelado y fijado, que hacen posible la

importante de la población joven que jamás ha colocado un rollo en una cámara de uso doméstico y son aún más escasos quienes tiene curiosidad por el proceso básico de la fotografía analógica.

¹⁰⁴ En términos simples, aunque generalmente desconocidos para el grueso de los usuarios, las cámaras digitales funcionan de la siguiente manera: la lente -muy similar a la de las cámaras analógicas- capta la luz del entorno, que pasa por filtros especiales que separan la luz en tres colores: rojo, azul y verde, cuya combinación permite recrear toda la gama cromática. Un censor –un semiconductor sensible a la luz- transformará cada color en una señal eléctrica, esta información luego será almacenada en código binario –ceros y unos- en una memoria, para ser “leída” y traducida en imágenes policromas que se mostrarán en las pantallas, inicialmente la pantalla del mismo aparato fotográfico digital que permite su previsualización.

transferencia de una huella física hacia una superficie sensible a la luz. Con la fotografía digital cualquiera puede producir una imagen, sin depender de intermediarios como ocurría con el revelado comercial.

Revisar

La previsualización de las fotografías o videos recién tomados permite a los usuarios evaluarlos, y decidir si los acepta total o parcialmente, o en algunos casos lleva descartar de inmediato la toma insatisfactoria, para repetirla hasta conseguir los resultados deseados en función de expectativas acordes con esquemas de representación y percepción vigentes.

Con la visualización instantánea ofrecida por los dispositivos digitales de captura, virtualmente, se ha abolido el periodo de latencia; la espera propia del intervalo necesario para el revelado. En la fotografía doméstica analógica, a excepción de las cámaras de revelado instantáneo, el lapso podía ser de días o semanas entre el evento y la entrega de las fotografías impresas¹⁰⁵, ya que en un mismo rollo podían estar contenidos eventos ocurridos en diferentes momentos.

Esto conllevaba una dosis importante de expectación e incertidumbre y dotaba de un valor especial a cada fotografía aunque fuera deficiente en términos formales, esto reafirmaba la sensación de irrepetibilidad de los acontecimientos ya pasados, diríase la lejanía como condición aureatica benjaminiana. A ello se sumaba el riesgo siempre latente de estropear el rollo antes de llevarlo a revelar, anulando la oportunidad de ver los resultados de las tomas.

La revisión de las fotos estaba precedida por la curiosidad y la evocación de las situaciones que generaba un contraste entre las imágenes mentales y las

¹⁰⁵ Poca gente tenía los conocimientos elementales o disponía del tiempo y los insumos para el revelado, por ello proliferaron los servicios de revelado automático. Con la llegada de la fotografía digital muchos de estos negocios han mudado al rubro de la impresión digital que amplía la gama de superficies para plasmar la imagen –camisetas, tazas, calendarios, cojines, llaveros, entre otros, son formas populares de dar nuevos soportes a las imágenes digitales además de las pantallas-. Aunque son cada vez menos las personas que imprimen fotografías con regularidad, reservando esta opción a conmemoraciones importantes, no a las fotos mundanas.

impresiones en papel; esta revisión a menudo tenía un sentido colectivo y ritual al recordar la situación plasmada.

Editar/ intervenir

A partir de la revisión, las imágenes pueden editarse, sea para “corregir” o destacar algunos de sus elementos formales. Los retratos son el tipo de imágenes más frecuentemente intervenidos, seguidos de los paisajes. Una vez que los cambios se han hecho, se guardan generando un nuevo archivo digital que se añade al existente o bien lo sustituye.

Actualmente existe multitud de aplicaciones de descarga gratuita para teléfonos móviles que permiten de manera sencilla, rápida e intuitiva hacer adecuaciones formales a la imagen, recortarla, invertirla o aplicarle filtros, efectos o stickers, estas selecciones dependen de la red social en la que se quiera publicar, ya que hay estilos predominantes y códigos de etiqueta implícitos en cada una de ellas y hoy es frecuente que muchas personas suelen tener cuentas activas en varias redes sociales simultáneamente.

Como punto de comparación podemos mencionar que las fotografías comunes¹⁰⁶ impresas en papel admitían una serie limitada de transformaciones¹⁰⁷, podían pegarse en álbumes o cualquier otra superficie, se les podía adherir otras figuras de papel, unirse con otras fotografías, o bien, recortarse manualmente para retirar cosas o personas “non gratas”, rayarse o rasparse; transformaciones que resultaban irreversibles y se realizaban con esa intención.

¹⁰⁶ Algunos fotógrafos profesionales recurrían a diferentes técnicas de retoque, de las imágenes o directamente de los negativos. Con la llegada de la fotografía digital algunos laboratorios comenzaron a ofrecer al público servicios de digitalización y restauración de fotos dañadas o antiguas, mientras que los programas de edición digital se han vuelto cada vez más accesibles y permiten la restauración o el retoque de antiguas fotos impresas previa digitalización.

¹⁰⁷ Cuando predominaba la fotografía en blanco y negro la práctica de colorear retratos llegó a gozar de cierta popularidad.

Fig. 16 Filtros de Snapchat: ante el agotamiento del *Selfie* intensivo, revisión reinterpretación, añadido y distorsión.

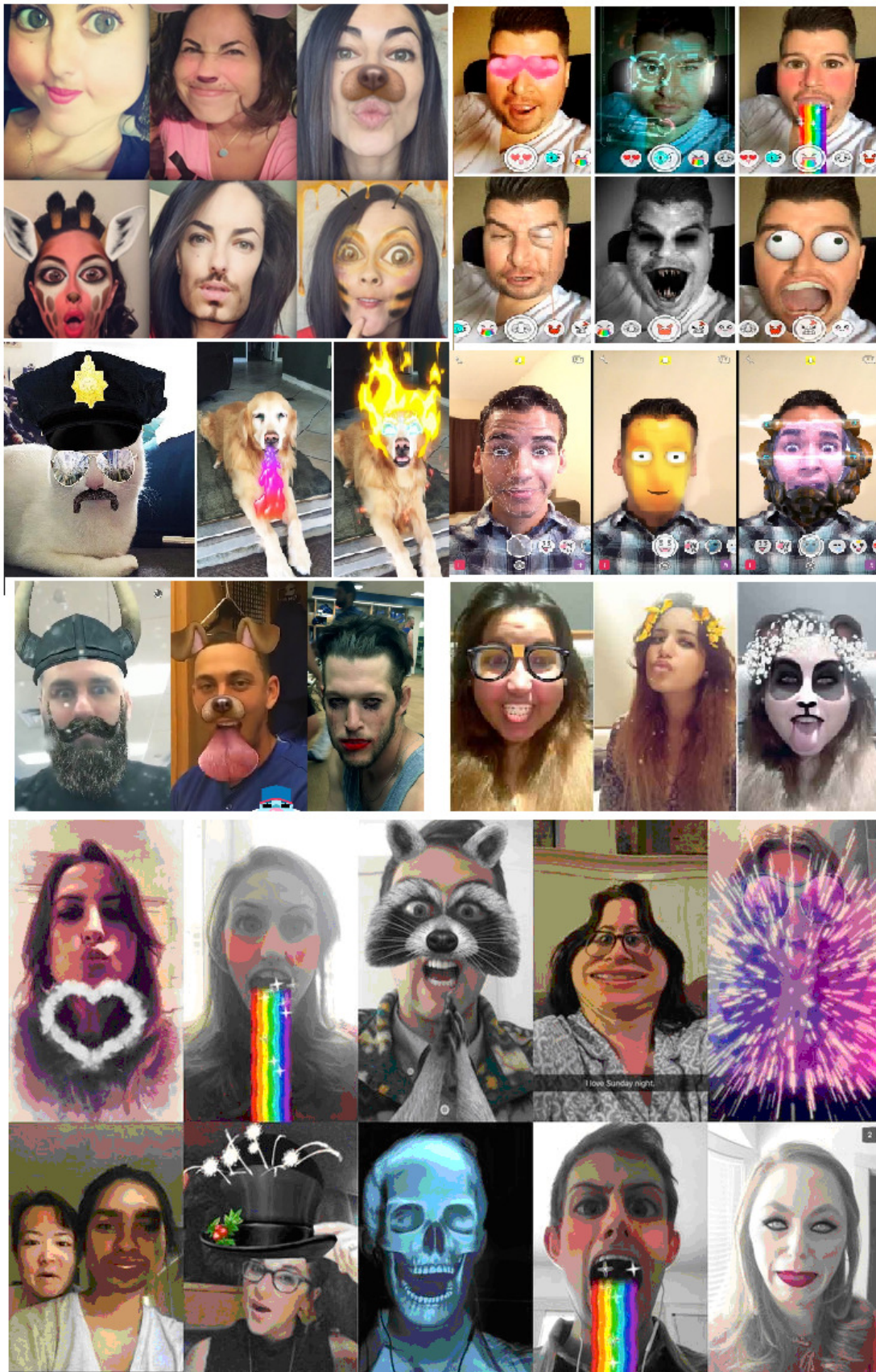


Fig. 17 Filtros de Instagram: (selfie/ Selfie invertido o campo visual el primera persona, nostalgia sobrepuesta a lo inmediato)

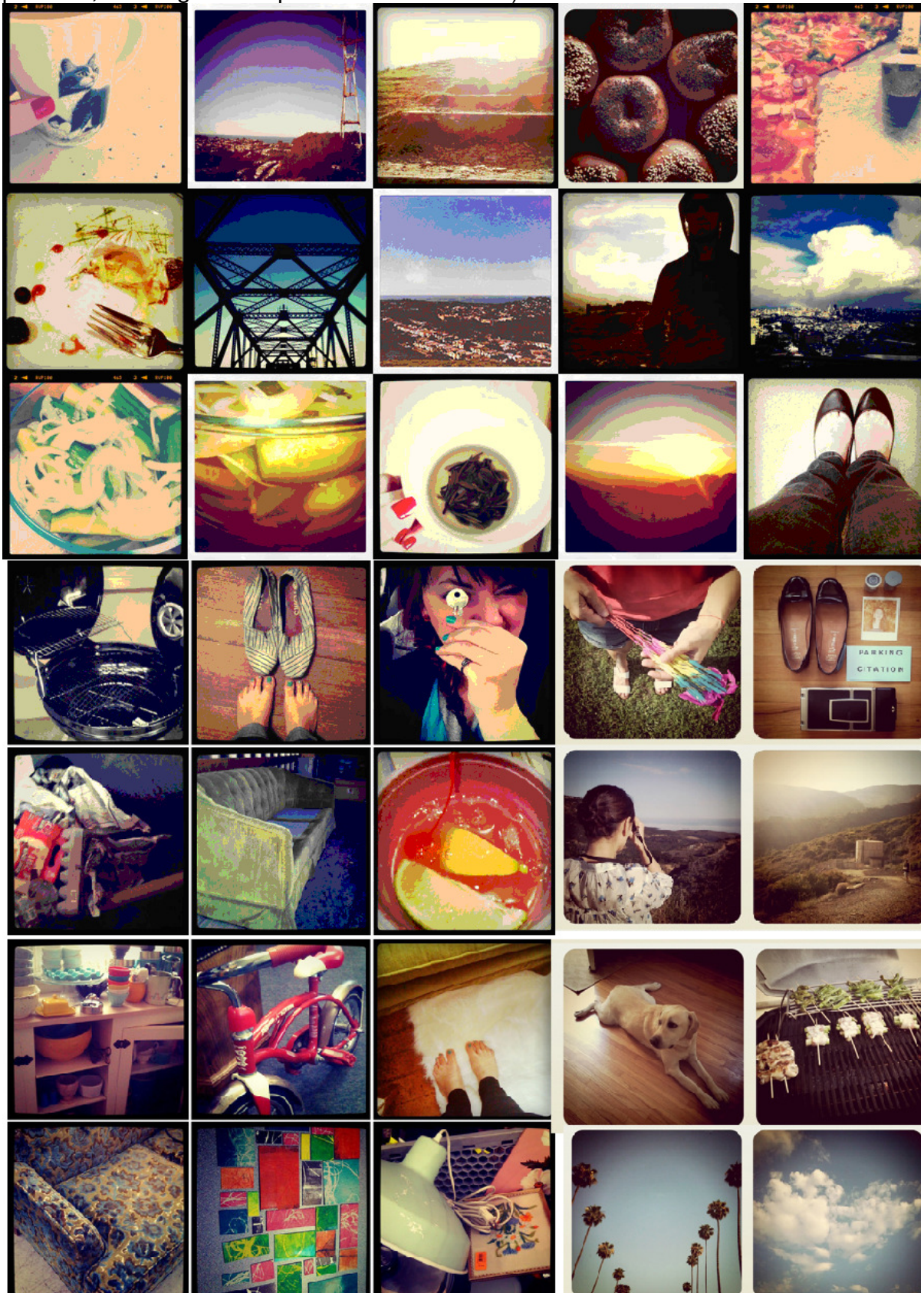
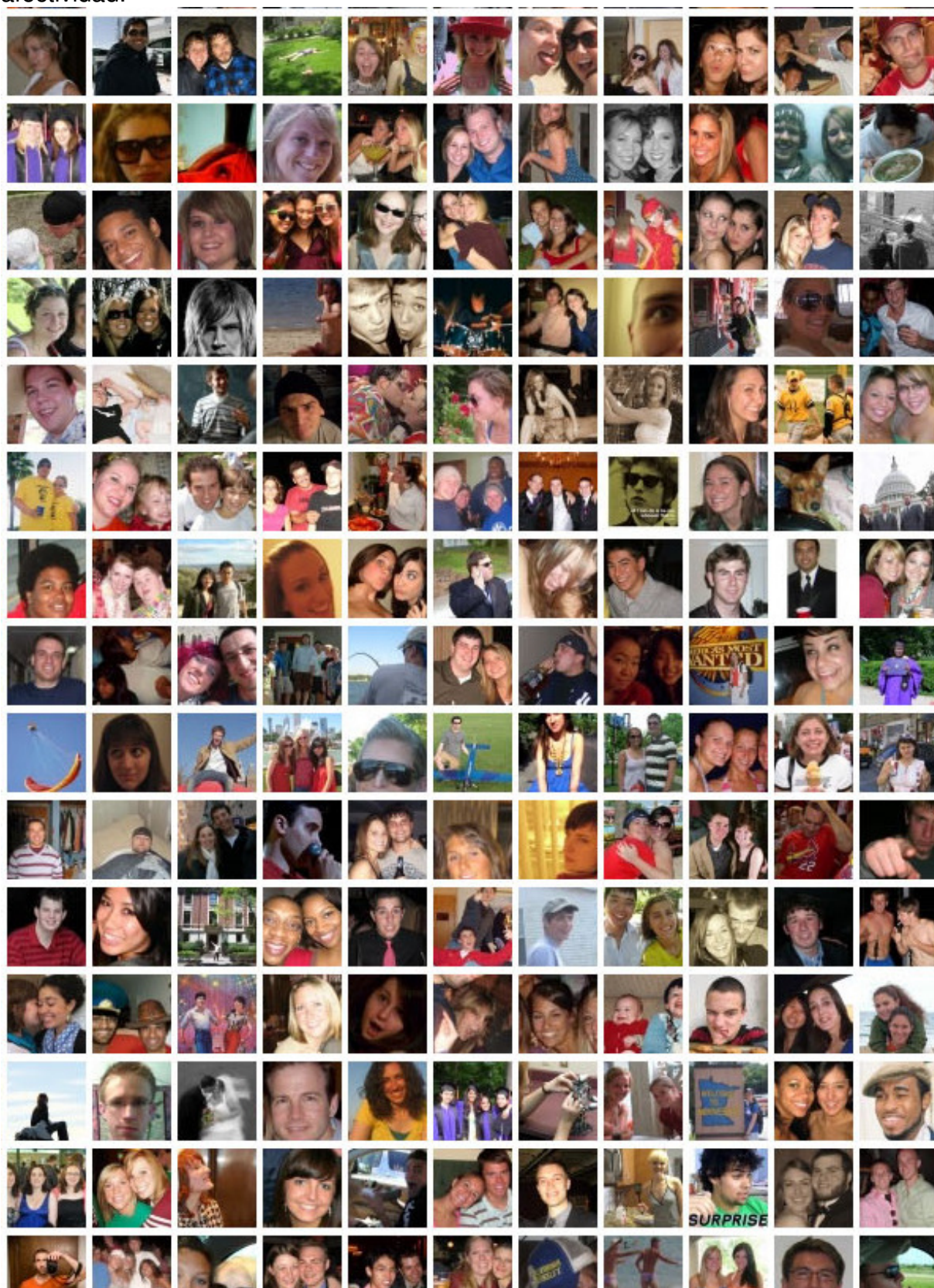


Fig. 18 Facebook: Los vínculos a partir del individuo, construcción de redes de afectividad.



Publicar

Una vez que el usuario ha determinado que la imagen es satisfactoria, puede o no hacerla del conocimiento de los demás, aunque la gran mayoría de las fotografías o videos que hoy se toman, se hacen con la intención premeditada de publicarlas, de “compartirlas”, y para ello dispone de varias opciones dependiendo del dispositivo de registro.

La mayoría de las cámaras digitales -y los dispositivos sin conexión a Internet- con memoria interna o extraíble requieren que la información sea transferida a una computadora y de allí sea cargada a alguno de los servicios de la red. Modelos más recientes incluyen la sincronización y transferencia directa de los archivos a los servicios de la nube¹⁰⁸ o su redirección a alguna red social, las cuales dependiendo de su estructura permiten la publicación de imágenes individuales o agrupadas en álbumes, estas publicaciones pueden ser etiquetadas con palabras clave para que sean identificables por otros usuarios.

Los teléfonos móviles con conexión a Internet requieren de aplicaciones que los enlazan permanentemente con plataformas y redes sociales, las cuales permiten publicar imágenes previamente almacenadas en la memoria del aparato, o activar la cámara para una toma directa que se envía instantáneamente a ese sitio en particular, o bien pueden sincronizarse las cuentas para que la misma imagen se publique simultáneamente en diversas plataformas inmediatamente después de ser capturada, añadiendo comentarios y etiquetas.

En la era analógica las fotografías domésticas solían circunscribirse al la esfera familiar y de las amistades cercanas; el hecho de compartirlas implicaba mostrarlas en copresencia en momentos particularmente propicios como -reuniones o festejos-, hacer comentarios o aclaraciones, recrear anécdotas, haciendo de las fotografías y el evento mismo una muestra de la proximidad simbólica y afectiva, un signo de aceptación e inclusión al revelar algo vedado a

¹⁰⁸ Comienzan a comercializarse tarjetas de memoria SD para cámaras y teléfonos celulares que pueden conectarse directamente vía *Wi-Fi* a servicios de almacenamiento en la nube mediante una aplicación.

los extraños (Chalfen, 1987; 2012). En este aspecto se han experimentado los cambios drásticos en tempos recientes, ya que en el alcance de las imágenes cotidianas ya no está limitado ni espacial ni afectivamente a un núcleo reducido. Con la primera irrupción del Internet en la vida cotidiana durante el periodo que llamamos *Cultura Flickr* algunas personas elaboraron sus propios sitios Web en donde mostraban algunas de sus fotografías a todo aquel que tuviera acceso a la red o formara parte de una comunidad.

Después aparecieron sitios para alojar exclusivamente fotografías y organizarlas a manera de álbum, de este modo el álbum podía ser compartido con un numero limitado de personas, mientras que las páginas personales, los *blogs* y *fotoblogs* permanecían accesibles a todo el público y admitían comentarios o interacción muy elemental. Pero fue con el auge de las redes sociales¹⁰⁹ en la web 2.0 que compartir imágenes se volvió cada vez más apremiante.

Las redes sociales tienen funciones específicas para “facilitar” la interacción entre los usuarios, en este contexto, las fotografías y videos al margen de su contenido específico, se vuelven elementos mediadores fundamentales en relaciones interpersonales que prescinden de la copresencia. Al registro audiovisual digital implícitamente se le confiere en nuestros días un rol simultáneamente informativo y expresivo, incluso como compensación –o sustitución- ante el deterioro de de otras formas de comunicación, y vínculo afectivo interpersonal¹¹⁰.

Las funciones a las que nos referimos son brevemente referidas a continuación para mostrar cómo el proceso de *registro audiovisual digital* en sentido amplio, guarda un potencial de expansión y derivación, dadas las propias características de las imágenes y de los canales por los que fluye, que admiten la actualización, reinterpretación, descontextualización y resignificación de toda imagen, pues como plantean Rubinstein y Sluis

¹⁰⁹ El momento expansivo de *Facebook* en América latina se dio alrededor de 2009-2010.

¹¹⁰ Las redes sociales permiten a los usuarios diferenciar y limitar niveles de accesibilidad a los contenidos que publican según la cercanía afectiva o el interés de los usuarios.

La imagen conectada es indecidible, porque el significado de la imagen no está fijado a ningún evento específico sino a la progresiva acumulación de 'sombra de datos' que determina su visibilidad y circulación en un rango de situaciones (2013: 33)

Compartir

Esta función¹¹¹ se encuentra presente en varias redes sociales permite atraer, de manera simplificada hacia la propia cuenta de usuario los contenidos publicados por otras personas para que sean vistos por los contactos que se tienen agregados, puede decirse que "ahorra" tiempo y esfuerzo, aunque al mismo tiempo puede convertirse en un gesto reactivo que indica que lo que los demás publican tiene un interés especial en si mismo, o bien, por el tipo de vínculo que existe con ese usuario, pero en su expresión mas cruda y simplificada terminaría por cubrir una función meramente fática, banalizando en contenido de lo que se comparte.

En este sentido, los registros audiovisuales toman la posición de complemento, o más exactamente, suplemento de las formas de narrar, al actuar como condensaciones visuales de una anécdota o circunstancia de la cual sólo se muestra una parte por el todo, sólo se dan indicios visuales y algunos textuales que las acompañan dejando a los espectadores la posibilidad de comentar y preguntar o simplemente de echar un vistazo, en otro plano, esto se conecta con la dificultad creciente para mucha gente de organizar una narración lineal y medianamente coherente según los criterios clásicos¹¹².

¹¹¹ Que dependiendo la plataforma o red social quiere decir "enviar a" o "re-publicar en mi cuenta de usuario".

¹¹² Un fenómeno interesante es el uso de muletillas en el habla coloquial, empleadas por lo menos entre algunas personas jóvenes que constantemente usan expresiones que aluden a lo visual, por ejemplo "se ve que...", como si la acción relatada ocurriera en una pantalla.

Dar “me gusta” (Like)

Esta acción, si bien puede manifestar el agrado producido por la imagen o el contenido publicado por algún usuario, a menudo se convierte en un signo simplificado y estandarizado de aprobación, la cual se “mide” según el número de veces que alguien le ha otorgado un “Like” -o su equivalente según la red social de la que se trate-. Frecuentemente, junto con el etiquetado sustituye al comentario textual. Aunque también hay usos completamente dependientes del contexto de la publicación, por ejemplo la ironía o la confrontación¹¹³ o como forma de zanjar una discusión.

Comentar

Tomando en cuenta que muchas veces sólo los contactos directos o “amigos” de un usuario pueden ver y comentar sus publicaciones, por lo general los comentarios aunque breves o a veces reducidos a su mínima expresión, se hacen en tono positivo y contribuyen a reforzar la atmósfera de participación y mutuo reconocimiento, sobre todo en las fotos y videos realizados por el usuario que recibe el comentario, o en las que aparece éste. Los comentarios pueden variar según el tipo de imagen publicada –es decir la situación presentada- y la acotación que pueda o no acompañarla.

Etiquetar

Las etiquetas son palabras clave que permiten identificar contenido y facilitar su búsqueda, sirven como un anclaje para evitar la dispersión de sentidos posibles y atraer a quienes puedan estar interesados en lo publicado.

¹¹³ En 2015 Facebook estableció una escala de reacciones despertadas por una publicación, que no están exentas de ambigüedad, las cuales están expresadas por figuras -un pulgar hacia arriba como “Me gusta”, un corazón “Me encanta”, rostros para expresar “Me divierte” con una carcajada, “Me alegra” con una sonrisa, “Me asombra” con una cara boquiabierta, “Me entristece” con una cara llorando, así como una cara molesta para expresar enojo, aunque hasta el momento en que este trabajo es redactado no existe una opción para “no me gusta”.

Cuando se “etiqueta” a alguien, en realidad se le hace un llamado de atención para que visite determinada publicación, también opera como una marca que conecta con la publicación de otro usuario, de este modo se hace evidente ante la mirada colectiva la participación o el interés por un evento que funge como referente común.

Mirar

Una vez que se han publicado las imágenes, sobre todo si es en redes sociales o plataformas de microblogging, estas suelen ser “vistas” por los contactos en un plazo muy breve, ya que con cada nueva actualización se incorporan a la secuencia de otras publicaciones, las cuales que se muestran en las pantallas¹¹⁴ cronológicamente desplazando las más antiguas constantemente fuera del campo visual cada vez que se ingresa al sitio. A pesar de esta dinámica, las imágenes pueden, en determinadas circunstancias, ser re-visitadas individual o colectivamente cuantas veces se quiera en diferentes periodos, esta acción actualiza y mantiene la apertura del *registro audiovisual* digital a nuevas interacciones y apropiaciones.

También hay que señalar que la frecuencia en la revisión de los propios archivos es variable y depende de si están o no en línea. Ya que una vez subidas, vistas y comentadas parecen perder parte de su interés inicial y es común que la gente no visite con frecuencia sus propias publicaciones “antiguas” salvo en circunstancias específicas fuertemente investidas simbólica y afectivamente.¹¹⁵ Los registros recientes suelen ser objeto constante de interés y su visionado es

¹¹⁴ En este sentido mirar imágenes en las pantallas es una experiencia sensorialmente distinta a la de ver fotografías impresas, ya que sólo aparecen momentáneamente y están atadas a los dispositivos electrónicos que las producen, almacenan y traducen en un código cromático de forma que el ojo humano pueda interpretarlas como fotografías. No se las puede palpar individualmente, separadas del dispositivo electrónico, uno puede tener muchas fotos en la memoria del celular o de la cámara, pero no puede verlas sin la mediación de las pantallas.

¹¹⁵ Por ejemplo rupturas amorosas, reconciliaciones, decesos, conflictos, conmemoraciones etc.

una actividad recurrente en los periodos de espera, de aburrimiento o como una forma evasiva ante las dificultades en la interacción con las personas o el entorno (Gómez Cruz, 2012).

Por el contrario, es común que cuando recién se conoce a alguien o despierta alguna clase de interés, su “Archivo” sea examinado como una forma de formarse una idea de quién es a partir de lo que publica. A esta práctica de hurgar discretamente en el pasado visual del otro, se le refiere común mente como *Stalkeo*, castellanización del vocablo *to stalk*, que quiere decir acechar. Quien ejecuta esta acción puede, como refiere Tabachnik (2012) ocupar una posición de “visitante silencioso”¹¹⁶, espectral e intrusiva que deja pocas marcas de su presencia –salvo cuando se marca alguna foto con un “like” siendo esta una publicación muy antigua, lo cual implica una inmersión profunda en el archivo del otro y por tanto deja al descubierto un interés particular- aunque en última instancia confirmaría la lógica de la exhibición volver actual el espectador presupuesto en todo el proceso de registro que a su vez prefigura el tipo de imágenes publicadas.

Imprimir

Imprimir las fotos que se toman a diario es una práctica cada vez menos acostumbrada entre los usuarios regulares de dispositivos digitales de registro¹¹⁷, si acaso ocurre, se restringe a cierto tipo de fotografías asociadas con eventos relevantes en la vida de los individuos o los grupos, especialmente en los núcleos familiares.

Por otra parte, existen en el mercado aditamentos para la impresión de fotografías mediante la sincronización de los teléfonos inteligentes, tienen una

¹¹⁶ La figura del Stalker o del Lurker, ha estado presente en diferentes momentos del desarrollo de comunidades en internet

¹¹⁷ Muchos de los servicios de impresión digital, por lo menos en el contexto mexicano, tienen como principales clientes a fotógrafos de eventos sociales (bodas, XV años, graduaciones, fotos escolares anuales) ya que el volumen de trabajo es hasta cierto punto constante.

orientación lúdica que renueva la experiencia de las cámaras de revelado instantáneo, pero su costo hasta este momento muy elevado para el usuario promedio. Otras impresoras mas complejas también son costosas y sólo resultan redituables para quienes se dedican profesionalmente a esta actividad. Es por ello que los estudios fotográficos, o los fotógrafos de eventos sociales son los principales encargados de producir y comercializar las pocas fotografías impresas con las que la mayoría de la gente interactúa en estos días.

Los negocios o cadenas comerciales que antaño se dedicaban al revelado se han volcado a la impresión, ofreciendo precios accesibles, incluso más bajos que cuando se trataba de revelado químico, pero además del factor monetario, se encuentra muy extendida la extendida idea de que es más práctico tener una gran cantidad de fotos y videos digitales guardados en las memorias de los móviles, que se pueden ver en cualquier lugar y en cualquier momento, lo cual ha normalizado la costumbre de mirar fotografías en las pantallas y no sobre papel u otros soportes.

Respaldar¹¹⁸

En lo concerniente a la gestión y preservación de las imágenes, a diferencia de los tradicionales álbumes familiares o personales u otras formas de reunir fotografías y objetos para el recuerdo, cuyo resguardo y exposición estaba reservada a familiares y personas cercanas y solo ocurría en situaciones bien delimitadas; la presencia en línea de imágenes que ilustran hasta los aspectos más nimios de la vida de cualquiera, se da a la par de las mutaciones en curso de algunos de los límites hasta ahora aceptados de lo privado, lo íntimo y lo público, aunque esto no implica la disolución total de los límites entre estos ámbitos, sino la reconfiguración

¹¹⁸ La reflexión sobre estas prácticas y lógicas de archivación cotidiana se abordarán con mayor detenimiento en la tercera parte de este trabajo en los capítulos 5 y 6.

y la aparición de otros espacios con reglas propias y con *horizontes de preservación*¹¹⁹ distintos.

La conformación cotidiana y fortuita de un archivo audiovisual –y de otras formas de información- en los diferentes servicios y plataformas es para muchas personas la única forma de resguardar sus registros, ya que se presume estarán allí para siempre, accesibles desde cualquier lugar¹²⁰.

En cuanto al respaldo de la información, es decir la migración de la información a otro soporte externo duradero con la intención de resguardar y conservar a corto, mediano o largo plazo -ya sea de un dispositivo a otro, o a otros sitios de almacenamiento en la nube- es un asunto por el que poca gente se preocupa, en parte por que las funciones de sincronización con la nube se automatizan cada vez más.

Para aquellos que experimentaron el tránsito de lo analógico a lo predominantemente digital, la idea de preservar se mantiene presente y juega un papel decisivo. Mientras que muchos de los que sólo han conocido las lógicas de lo digital muestran cierta despreocupación y consideran el respaldo como algo innecesario, pues están acostumbrados a dar por hecho que la información que se genera en la interacción cotidiana con los artefactos digitales tiene objetivos específicos y una vida útil extremadamente limitada, después de la cual se vuelve superflua y prescindible, por lo que su descarte no representa gran problema, además se presupone que lo importante, lo fundamental –cualquier cosa que eso sea- estará en “alguna parte” y será accesible en el momento en que se necesite, aunque la misma dinámica suprima las huellas para regresar a esa información y el interés mismo por hacerlo.

¹¹⁹ Entendemos el *horizonte de preservación* como la expectativa de que un objeto o conjunto de información resulte significativo y pertinente para individuos que vivan épocas ulteriores, asociada a la durabilidad prevista de un objeto o soporte de información en términos materiales. Este aspecto se trabajará con mayor profundidad en el *capítulo 6. Tecnologías de archivación, Olvido y Subjetivación*.

¹²⁰ En muchos casos ante la pérdida de una computadora o del celular, las únicas fotos o videos recuperables son las que se subieron a Internet.

CAPÍTULO 4

INSTANTES INTERMINABLES

Tal como el agua, el gas o la corriente eléctrica vienen de lejos a nuestras casas para atender nuestras necesidades con un esfuerzo casi nulo, así nos alimentaremos de imágenes visuales o auditivas que nazcan y se desvanezcan al menor gesto, casi un signo. Así como estamos acostumbrados, si ya no sometidos, a recibir energía en casa bajo diversas especies, encontraremos muy simple obtener o recibir también esas variaciones u oscilaciones rapidísimas de las que nuestros órganos sensoriales que las recogen e integran hacen todo lo que sabemos. No sé si filósofo alguno ha soñado jamás una sociedad para la distribución de Realidad Sensible a domicilio.

Paul Valery.¹²¹

Lo fotográfico en la era digital

Toda imagen está ligada a su régimen técnico de producción, la imagen-materia “imagen producida como <<inscrita>> en su soporte, soldada a él” (Brea, 2010:11), transitó de las imágenes quirográficas –producidas a mano- a las imágenes técnicas, de las cuales la imagen fotográfica analógica –fija o en movimiento- representó un momento fundamental para su expansión e instauración como forma de representación predominante en el régimen visual occidental, que en la actualidad experimenta un profundo tránsito hacia el

¹²¹ La conquista de la Ubicuidad, en *Piezas sobre arte* (1999:131-132)

predominio de las imágenes-información (Flusser: 2015) cuyas consecuencias apenas advertimos como síntomas de cambios civilizatorios y a nivel antropológico.

Durante los primeros años en que se extendieron las técnicas de producción de imagen digital, los debates académicos se centraron en discutir tanto el estatuto ontológico, como los límites y posibilidades de la imagen electrónica también llamada numérica¹²², de síntesis o virtual (Sorlin, 2014) en el entonces nuevo escenario de las sociedades informatizadas, introduciendo algunas “confusiones respecto a la propia concepción del medio fotográfico” (Marzal, 2010:87), a partir de las cuales se llegó a extender tanto una visión eufórica y celebratoria, como una sospecha ante las nuevas tecnologías de la imagen¹²³ que buscaban una *estética realista* o bien, simulaciones *hiperrealistas* (Darley, 2000) que comenzaban a delinear una nueva cultura visual.

Dicha posición condujo a afirmaciones como “la muerte de la fotografía” y el surgimiento de una era “posfotográfica” (Marzal, 2010; Fontcuberta, 2010) que creía liquidado el papel testimonial de la fotografía, basándose en las posibilidades de manipulación que ofrecía su composición electrónica –al tratarse de imágenes conformadas por píxeles-, aludiendo a una desconexión del referente¹²⁴ o por lo menos su condición prescindible.

Para nosotros, en última instancia lo que distingue a las imágenes digitales, no sólo es su composición por unidades discretas o *píxeles* (*picture element*) que representan bits de información, sino la estricta dependencia a la energía eléctrica,

¹²² Para Vilém Flusser (2015) las imágenes técnicas, ocupan un plano ontológico distinto a las imágenes tradicionales por las lógicas de su composición, ya que se trata de superficies cerodimensionales compuestas por puntos, evidenciando un nuevo estadio en la capacidad de abstracción humana.

¹²³ Andrew Darley alude a que desde la segunda mitad de los años ochenta “varios modos de generación de imagen digital finalmente establecieron una presencia significativa dentro de las formas de imagen en movimiento en la cultura de masas (2000:18)

¹²⁴ La llamada “revolución digital de la fotografía” (Marzal, 2010) que primero se impuso en los ámbitos de producción profesional de fotografías, despertó interrogantes acerca de sus consecuencias para los procesos de creación y recepción por parte de los espectadores, mientras que con la multiplicación de su presencia social, las cuestiones se han desplazado a su estatuto en la cultura visual contemporánea, ligado a las transformaciones en sus usos sociales.

es decir que sin suministro eléctrico –ya sea de las baterías de los dispositivos móviles, o la corriente que alimenta las computadoras-, no es posible el funcionamiento de los dispositivos de captura, almacenamiento –aunque se escriban en dispositivos de memoria no volátil- o transmisión, no sería posible su visibilización en las pantallas de los aparatos informáticos, ni la interconexión para distribuirlas en las plataformas de Internet en tanto información codificada, tampoco la infraestructura compleja de lo que llamamos Internet sería posible sin grandes cantidades de electricidad. Por tanto, si bien es pertinente llamarlas imágenes-información, podrían denominarse imágenes-energía.

Sin embargo, en estos días la mayor cantidad de imágenes digitales distribuidas en nuestros entornos visuales cotidianos conectados -además de la iconografía diseminada en los medios tradicionales y digitales- en términos técnicos podrían denominarse *síntesis digitales fotorealistas* (Fontcuberta, 2010), pero en la práctica habitual siguen denominando llanamente fotos y videos, como sus predecesores analógicos de los cuales prolongan usos formas de concebirlos, al mismo tiempo que dan lugar a nuevas dinámicas no concebibles en el estadio tecnocultural precedente.

Joan Fontcuberta (2010) sitúa el contraste entre lo analógico y lo digital, no sólo en el plano de los procedimientos de producción de imágenes, sino que propone distinguir los paradigmas socioculturales, que involucran lógicas, modos de producción y representación, condiciones técnicas, políticas, económicas y simbólicas predominantes en una época, identificando los rasgos y lógicas que estructuran a la sociedad industrial con la *fotografía argéntica*, y a la postindustrial con la *fotografía digital*. El término *digital* será retomado en este trabajo según este último sentido.

Dichas imágenes informáticas¹²⁵, no obstante también tienen como base un proceso óptico de captación de la imagen, aunque su “fijación” o trazado sobre un soporte se de mediante la traducción de lo sensible a códigos informáticos inscribibles en memorias electrónicas.

¹²⁵ Joan Fontcuberta emplea el término *imagen infográfica* para referirse a toda imagen almacenada en una matriz numérica (2012:39).

Resulta entonces que la definición fundamental de la fotografía como *huella luminosa* es pertinente hasta cierto punto para la fotografía digital, en la que el funcionamiento óptico de los dispositivos de captación de imagen operan de forma semejante al de las cámaras analógicas, aunque su forma de fijación o inscripción digital sea su rasgo más definitorio.

El proceso fotográfico analógico en términos técnicos, a decir de Roland Barthes, se encuentra en

la encrucijada de dos procedimientos completamente distintos, el uno es de orden químico: es la acción de la luz sobre ciertas sustancias; el otro es de orden físico: es la formación de una imagen a través de un dispositivo óptico (2009:31).

Mientras que Philip Dubois que continuó la reflexión sobre el carácter indicial de la imagen fotográfica, otorga primacía al componente químico¹²⁶, como esencia de la fotografía, mientras que el aparato de toma de vista le parece secundario:

En efecto, la definición mínima que ya adelantamos (la fotografía en *primer lugar* como huella luminosa) implica directamente al menos dos cosas. Por un lado, en el plano técnico, esto significa que el aparato de toma de vista no es en principio indispensable para que haya fotografía –como si todo el dispositivo *óptico* (la cámara oscura, el dispositivo de captación de imagen) no interviniera mas que secundariamente, de segunda mano en relación con el dispositivo *químico* (sensibilización, revelado, fijado), dado como lo único esencial y propiamente constitutivo. Por el otro, en el mismo orden de consecuencias pero a un nivel más teórico, esto quiere decir que la imagen obtenida en estas condiciones mínimas no es *a priori mimética*, no está hecha a *imagen* (a semejanza) del objeto del cual constituye la huella (Dubois, 1986:62)

¹²⁶ En términos metafóricos, como se verá más adelante, en las circunstancias recientes, es claro como lo digital, a diferencia de lo químico no revela, sino que en su inmediatez solo puede exponer y sobreexponer, aparecer para señalar.

Desde nuestro punto de vista, siguiendo en primera instancia a Barthes, y en parte a Dubois, consideramos fundamental el carácter de *huella* de la fotografía, puesto que lo propiamente *fotográfico*, empleado más como un adjetivo, como una cualidad y no como una esencia (Fontcuberta, 2012), según lo consideramos en este trabajo, radicaría no en la naturaleza del dispositivo de captura, sino en el proceso de captación que depende de la “contigüidad real y física del referente” (Dubois,1986:65), que queda registrada independiente de si el dispositivo de captación de imagen es analógico o digital.

La captación lumínica del dispositivo óptico continúa siendo fundamental y adquiere especial interés para nuestra perspectiva en cuanto admite la correspondiente codificación binaria de la información luminosa recibida por los sensores digitales de los dispositivos de captura -en lugar de la superficie sensibilizada químicamente-, es decir, la conversión numérica para almacenamiento y posterior traducción a imagen fotorrealista desplegable en pantallas.

Como hemos insistido, una vez hecho el disparo, en contraste con lo que sucedía con la fotografía analógica, el momento de aparición de las vistas capturadas en las pantallas de los dispositivos electrónicos es inmediato, lo cual reduce el periodo de latencia a su mínima expresión, a fracciones de segundo, tras los cuales se puede verificar el resultado en la pantalla¹²⁷ y decidir qué hacer con la toma, conservarla o descartarla. En estas circunstancias “todo archivo digital en formato gráfico es de hecho una imagen latente” (Fontcuberta, 2012: 39) y además dicha latencia electrónica es reversible, es decir que es trasladable desde su estado visible sobre las pantallas a su estado de información almacenada y viceversa.

La posibilidad de revisión inmediata para selección o descarte –que no implica necesariamente borrado, sino dejar aparte, fuera de la visibilidad-, no es una cuestión menor, ya que transforma el grado de implicación de todos los

¹²⁷ De hecho con los *teléfonos inteligentes (Smartphones)* de pantallas táctiles la foto suele tomarse al tocar alguna zona de la pantalla, como “tocando la escena” y no el botón disparador. Es más como un parpadeo, la imagen no sólo queda detenida en el sentido del corte, sino que queda retenida difuminando los bordes de ese corte.

agentes participantes en el proceso de registro y en el itinerario posterior de tales imágenes.

Mientras más se generaliza la conexión y sincronización de aparatos de captura con plataformas de publicación y almacenamiento de imágenes, el descarte aparece como un paso problemático, ya que aún se manifiesta cierto apego a las fotos y videos -semejante al experimentado con las fotos analógicas- sin importar su redundancia o “errores”; más relacionado con la idea de captación del *momento irrepetible*, que con el contenido o el tema, y si es que llegan a eliminarse en muchos casos es por disponer de espacio limitado en la memoria de los dispositivos de captura o por situaciones extraordinarias, como fallas de los aparatos que requieren hacer respaldos urgentes de la información.

Aunque se ha impugnado acertadamente, el carácter de presunta objetividad, y neutralidad que durante mucho tiempo se le atribuyó a la fotografía como “escritura de la naturaleza” que se dibujaba a sí misma; y también se ha interrogado su apariencia “realista”, la cual pueda explicarse como una pauta de representación culturalmente e históricamente construida, la imagen fotográfica digital, o lo que hemos denominado *registros audiovisuales digitales*¹²⁸ mantiene como condición la “singularidad, el atestiguamiento y la designación” (Dubois1986:65) ya que como refirió Sontag en su reflexión sobre la fotografía, en el contexto occidental “una fotografía pasa por una prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado. La imagen quizá distorsiona pero siempre queda la suposición de que existe o existió algo semejante a lo que está en la imagen (2013: 16).

¹²⁸Pero no otras formas de imagen digital hoy en uso con las que puede llegar a confundirse y combinarse. La edición digital de fotografías con fines lúdicos y cosméticos (disminuir imperfecciones, añadir figuras decorativas, filtros, agrandar ojos, etc.) además de volverse algo sencillo y habitual en la vida cotidiana popularizando una suerte de “pictorialismo digital” (Fontcuberta,2012:188), mientras que en la publicidad y la prensa el retoque ha sido algo regular, aunque los límites entre retoque y truco a veces se vuelven porosos y conflictivos, sobre todo en el campo del periodismo que se supone responde a un compromiso de objetividad, lo cual establece de antemano con los espectadores un contrato de plena “veracidad”.

En todos estos casos la imagen de base a partir de la que se hacen modificaciones, es fotográfica en los términos ya planteados, a diferencia de otras imágenes de síntesis que buscan aproximarse al fotorrealismo, como en los videojuegos.

Aunque las imágenes técnicas -y más las numéricas-, sean iterables y multiplicables al infinito, lo que presentan, trátase de personas o situaciones, sólo ha ocurrido una vez (Barthes, 2009), y el hecho de que exista dicha imagen remite a la presencia momentánea de, “algo o alguien” frente a un objetivo: el dispositivo de captación –y un operador¹²⁹- estuvo en copresencia de *eso* que registró, es decir la situación referencial, no importa si el célebre *beso del hôtel de ville* de Doisneau fue actuado, en efecto frente a la cámara, hubo beso.

En la vida cotidiana, como se verá mas adelante, la exacerbación de las mencionadas condiciones de *singularidad*, *atestiguamiento* y *designación* atribuidas a la fotografía, lleva con frecuencia a la experimentación sustitutiva, de la situación por su representación -quizá no en un plano racional en el que cada cual es distinguible- pero si en el plano de la vivencia, los afectos y efectos posibles es decir la performatividad de las imágenes (Zúñiga, 2013) en las que opera el modo subjuntivo “como si...”.

Esto no significa que la foto se impregna de las cualidades del referente – como ocurriría con la creencia en los efectos de la magia simpática-, no se desprende de él como emanación, tan sólo indica que “eso” estuvo frente a la lente y que a partir de esa presencia *allí, entonces*, la luz fue captada por el dispositivo óptico, recibida por sensores electrónicos y traducida por microprocesadores a un código binario que permitió su retraducción como imágenes en las pantallas gracias a software específico, sin el cual veríamos en las mismas pantallas solamente líneas interminables de códigos de información que nos resultarían ininteligibles.

¹²⁹ En las circunstancias actuales se dan casos en los que la presencia del *Operator* no es indispensable para la generación de imágenes, por ejemplo en las imágenes de vigilancia automatizada, que sólo son revisadas cuando se presenta algún incidente que amerite el visionado humano, o en las Webcams que transmiten en directo una perspectiva fija de algún sitio, por ejemplo:

http://www.webcamsdemexico.com/videos.php?v=LEEXL_7PspA&streams=1, o los mecanismo de vigilancia militar de alta resolución como el ARGUS-IS (Autonomous Real-Time Ground Ubiquitous Surveillance Imaging System de DARPA: <http://newatlas.com/argus-is-darpa-gigapixel-camers/26078/> .

Esta cualidad *mágica*¹³⁰ –el llegar a tomar la apariencia por la cosa misma-, remite al estatuto de las imágenes que era más claro con las figuraciones tradicionales en la antigüedad, a las que se confería un sentido ritual y religioso, y eran investidas por un valor predominantemente de *culto* (Benjamin, 2005).

Este tipo de relación con las imágenes -particularmente las imágenes técnicas- persiste a pesar de los procesos de secularización en las sociedades contemporáneas en las que predomina lo que Walter Benjamin llama *valor de exhibición*; al respecto Vilém Flusser indica que

El carácter mágico de las imágenes debe tenerse en cuenta a la hora de descifrarlas. Es un error, pues, tratar de ver en la imagen sucesos congelados. En realidad ellas sustituyen sucesos por situaciones y los traducen en escenas. El poder mágico de las imágenes reside en su carácter bidimensional y en la dialéctica inherente a ellas; la contradicción que encierran ha de verse a la luz de esa magia (2014:12)

Para Vilém Flusser, a diferencia de los textos, la estructura de las imágenes admite una reconstrucción mediante su “escaneo”, que no es una lectura lineal de elementos sino la delimitación de un contexto, un espacio-tiempo en el que cada elemento que la conforma adquiere un potencial significativo dependiendo de los itinerarios de la mirada, por ello considera que “ese mundo se distingue estructuralmente de la linealidad histórica, en la que nada se repite y todo tiene causas y acarrea consecuencias” (Flusser, 2014:12)

¹³⁰ Esta forma de *pensamiento mágico* –la desconexión entre causas y efectos- se expresa también en la relación cotidiana con otros artefactos técnicos, ya que mientras más se ha hiperespecializado la división del trabajo y la producción del conocimiento, muchos de los objetos de consumo disponibles en el mercado se deshistorizan y aíslan de sus contextos de producción, para presentarse ante los consumidores mágica y asépticamente, como siempre ya dados y no como resultado de un proceso complejo que conlleva y materializa conflictos de todo orden. Esto repercute en la manera en que se usan y apropian los dispositivos, en este caso, los aparatos digitales que permiten el registro y transmisión de imágenes, pues la atención se concentra en la utilizar “alegremente” las funciones previstas, programadas, facilitadas y potenciadas por aplicaciones, sin ejercer un interés activo por los procesos que los hacen posibles y menos frecuentemente interrogarlos e intervenirlos.

Si en la antigüedad el *valor de culto* implicaba que era más importante la presencia de la imagen aunque estuviera oculta, y en la modernidad el valor de exhibición se vio ligado a la conformación e institucionalización del campo artístico y la visibilidad de sus producciones, cabría preguntarse, como lo hace Rodrigo Zúñiga (2013), no sólo por la interrelación entre estas dos formas de asumir la imagen, que no son mutuamente excluyentes, sino también, por la posibilidad de una condición emergente, ligada a la *circulación*, es decir que la *imagen-información* se posiciona como instancia generadora de ganancia -en términos económicos y simbólicos- capitalizable por quien la hace y la publica, así como por quienes propician y aprovechan ese flujo de información, gracias a la conjugación de los efectos de cada valor antes mencionado.

A pesar de las eventuales sospechas sobre la imagen, la doxa fotográfica ampliamente extendida, sigue ponderando el carácter indicial de la foto, lo cual en parte vivifica el valor testimonial atribuido a fotos y videos, además por supuesto, del peso de la “tradición” que impregna los ritmos particulares del lenguaje –mejor dicho el discurso- que acompaña los usos. En las muchas situaciones cotidianas en las que intervienen los registros audiovisuales digitales, este papel testimonial es fundamental y predominante. La producción audiovisual digital sólo es puesta en cuestión si la situación presentada se sale de los marcos habituales de lo verosímil, en tal caso es tomada con reservas, por ejemplo, cuando hay indicios demasiado notorios de edición sobre la imagen se torna sospechosa o es tomada con humor¹³¹.

¹³¹ Es el caso de los *memes* que utilizan fotografías *viralizadas* en la red y las adaptan al chiste o situación cómica particular, mediante fotomontajes, algunas veces muy rudimentarios –lo cual incrementa el efecto humorístico o disruptivo-. Tales fotomontajes son fácilmente realizables por el carácter digital de las imágenes que admite cortar y pegar secciones de las mismas en sencillos pasos empleando programas de edición elementales.

Para autores como Shifman (2014) la popular tendencia a crear *memes* de base fotográfica en tanto modo de hipersignificación que amalgama elementos gráficos diversos, da cuenta de un proceso en el que las fotografías digitales se consideran desde un punto de vista cada vez más prospectivo –pero eso no quiere decir que en términos documentales-, es decir que se consideran el material en bruto de futuros *memes*. Cada escena de la vida cotidiana o del acontecer público es potencialmente convertible en un meme, *memeable*.

Pero si bien este aspecto testimonial prevalece y permite la producción de sentido en la fotografía doméstica y personal, a diferencia de sus predecesoras analógicas impresas sobre papel, las imágenes electrónicas requieren de las pantallas para hacerse visibles, utilizables, e investirse de significados en su particularidad.

Podemos tener almacenadas copias de seguridad de millones de fotos y videos en soportes digitales, pero sin las pantallas y el software que las traduce en imágenes reconocibles, resulta una *reserva potencial* (Lévi, 1999) insondable.

Cada foto o video existe como un cúmulo de datos particular, identificable, aislable, replicable, trasmitible; datos inscritos en trazas microscópicas sobre pántinas metálicas en los discos ópticos de policarbonato, en superficies ferromagnéticas en las tarjetas de memoria de nuestros aparatos, o alojados en los lejanos servidores que dan “vida” a las redes sociales y al Internet en su conjunto.

Sin la mediación de una interfaz que nos lo traduzca, estos datos no son accesibles a la *lectura* humana, no son siquiera visibles, ni inteligibles como imágenes fotográficas en cuanto punto de anudamiento, de relaciones, tiempos, afecciones (Mier, 2013), no se vuelven objetos susceptible de la *mirada* – construcción sociohistórica y pulsional- que lo interprete y lo apropie, lo deje *punzar*.

En todo caso los datos permanecen como un conjunto abstracto, un “museo”, no tanto *imaginario* como el planteado por Malraux, sino *fantasmal* puesto que, “como lo espectral, su ser es el de las *apariciones* –y, como ellas, se apresuran rápido a abandonar la escena en que comparecen. Son al mismo tiempo, *(des)apariciones*” (Brea, 2010: 68) es decir, aunque sabemos que hemos “capturado” y compartido tal o cual situación, que ha quedado “fijada” digitalmente –toda estabilización es provisional y parcial, en última instancia-, mientras están fuera de la vista, mientras no aparecen en el campo de visión enmarcado por las pantallas o las superficies sobre las que son proyectadas, sólo las suponemos y damos por hecho que existen, que están y permanecerán allí a menos que el soporte sea destruido o dañado. “en buena medida, las [imágenes] electrónicas

poseen la cualidad de las imágenes mentales, puro fantasma. Aparecen en lugares –de los que inmediatamente se esfuman” (Brea, 2010: 68).

Mientras los datos permanecen guardados, se mantienen en el campo de lo *potencial*, ya que “el rastro digital y el programa de lectura predeterminan un conjunto de posibilidades que, si bien puede ser inmenso, no está por ello numéricamente agotado y lógicamente cerrado [...] la memorización digital es una potencialización, la visualización de los datos una realización” (Lévi, 1999: 39) de manera que en su faceta de *registro*, la fotografía digital quedaría en el plano de potencia-realización, mientras que es su base binaria la que admite e intensifica su eventual faceta gráfica, productiva y performática, es decir en el plano de la virtualización-actualización.

Los presentes fotográficos

Presente- como-presencia

En el apartado anterior insistimos en la persistencia del valor “mágico” y testimonial conferido a las imágenes fotográficas en la práctica cotidiana. Para problematizar las implicaciones de tal estatuto de *lo fotográfico* en el entorno sociotécnico actual, es pertinente recordar lo dicho por Roland Barthes en el último texto que publicó antes de su intempestiva muerte, *La Chambre Claire*, en el cual plasmó sus reflexiones e interrogantes acerca de la fotografía, no como un análisis formal de la imagen en términos técnicos o sociohistóricos, sino en cuanto meditación acerca de las posibilidades de *ciertas fotografías* de tornarse punto de tensiones, detenciones y entrecruzamientos de diferentes tiempos, afectos y miradas (Mier, 2013).

En esas fotografías se concentra el vínculo entre un instante, su captación fotoquímica y su experimentación por un individuo situado en otro momento y otro lugar, el cual que puede verse interpelado -o no-, por dicha captura para convertirla en una de “sus” fotografías y no meramente en una imagen insubstancial.

La propuesta de Barthes destaca como rasgo distintivo del hecho fotográfico la indispensable proximidad física, la copresencia del referente ante el aparato de captura para que sea posible la constatación posterior del “*esto ha sido*”, que va más allá del eventual parecido de la situación referencial con la imagen fijada, remarcando la dramática verificación de su desaparición efectiva, actuando acaso como evocación y recordatorio, en última instancia, de la más definitiva de las desapariciones: la muerte.

Resulta importante retomar esta distinción entre las fotografías *propias* y aquellas que no alcanzan ese talante, sobre todo si consideramos la desbordante proliferación de contenidos visuales y audiovisuales en los entornos mediáticos o mediados que modelan muchos de los ámbitos de la experiencia diaria. De todo aquello que se ve, lo que conforma el abigarrado ecosistema visual actual, una

parte importante y en continuo crecimiento la generan los millones de usuarios, que producen una indeterminable cantidad de *registros audiovisuales digitales* con usos, finalidades y lógicas distintas.

Dado que no todos los *registros audiovisuales digitales* que se producen y comparten son iguales, se delinean nuevos grados de implicación afectiva con la imagen según su utilidad y finalidad, lo cual también incide en el diseño de los dispositivos¹³² de captura empleados, así como los medios y condiciones para su exhibición y preservación.

Si consideramos que la vivencia de la fotografía según Barthes ocurre en dos regiones: “por un lado las Imágenes, por otro mis fotos; por un lado la indolencia, el pasar de largo, el ruido, lo inesencial (aunque me disminuya abusivamente); por el otro lo candente, lo lastimado” (Barthes, 2009: 110), desde este punto de vista, los *registros audiovisuales digitales* tienen consecuencias distintas, para quienes las hacen y para quienes las ven –aunque ahora se está permanentemente en posibilidad de ser fotografiante y fotografiado-; ya que al margen de su contenido pueden convertirse en fotografías *apropiadas* en función de la significatividad construida en torno a ellas, o bien, permanecer como meras Imágenes que se pasan de largo con un vistazo superficial y con un movimiento del dedo en las pantallas táctiles.

En ésta época de hiperproducción de imágenes podríamos preguntarnos por los criterios mediante los que se distingue entre las imágenes propias de las demás, o bien por el sentido de dicha categorización.

No es lo mismo tomar displicentemente con el celular una foto de la lista del supermercado en lugar de anotarla o teclearla y enviarla por Whatsapp a quien la

¹³² Por ejemplo el diseño de los *Smartphones* recientes con pantallas amplias, si bien se debe a la forma prevista para su operación mediante la pantalla táctil, también obedece a estudios de mercado que señalan la preferencia de los usuarios por pantallas lo suficientemente grandes para ver imágenes, fotografías y videos sin dificultad, ya que son en muchos casos el único dispositivo para acceder a Internet. El diseño basado en las prácticas de los usuarios también puede notarse en la inclusión de dos cámaras en la mayoría de los celulares recientes, una frontal para pensada para las *Selfies* o videollamadas y otra posterior destinada a tomar fotos más amplias y con mayor calidad. Otro ejemplo es el diseño y adaptación del *Selfiestick* o monopié, o mejor dicho brazo extensible para autofoto con botón disparador bluetooth. Cuyo uso se ha extendido a la par que el estilo *Selfie* como paradigma del autorretrato.

olvidó en casa, que tomar algo único, como una impresionante formación de nubes en el cielo de atardecer con una réflex digital para subirla a Flickr, o en una reunión familiar duplicar o triplicar la toma con el celular, la tablet y la cámara de uso familiar, una para ser subida a *Facebook* de inmediato o compartida por Whatsapp, y la otra para guardarse en algún disco duro o en la nube con las carpetas que contienen las fotos de otros eventos familiares.

Tampoco es lo mismo tomarse una *Selfie* para *Instagram*, *Tumblr* o *Snapchat* añadiendo el filtro de moda de la temporada -como las orejas de perro o las coronas de flores- que una *nude*, ni una fotografía para el perfil de *Tinder* o la cuenta de redes sociales profesionales como *Linkedin*, aunque todas sean tomadas con el mismo artefacto.

Además de los límites y alcances de cada dispositivo de captura, cada plataforma imprime lógicas particulares y estilos¹³³, que inciden en el cómo, el porqué y el para qué se toma determinada imagen, lo cual no significa que sean mutuamente excluyentes, sino que cada una se ocupa de volver visibles zonas distintas de la vida cotidiana, por eso un mismo individuo puede usar simultáneamente dispositivos y plataformas distintas dependiendo de lo que quiere mostrar de sí, es decir en que espacios físicos o simbólicos quiere “hacerse presente” y de qué forma.

La sincronización entre dispositivos y entre cuentas de usuario de algunas plataformas y aplicaciones facilita la migración de una misma imagen de una cuenta en un servicio a otro, o su publicación simultánea en las múltiples cuentas

¹³³ Cada una de estas plataformas marca pautas y estilos que configuran estéticas particulares, por ejemplo el tipo de fotografías de *Instagram* suele evocar una atmósfera amistosa, festiva, relajada y luminosa, ligada a la idea de “popularidad” que atrae a sectores específicos de usuarios de varias edades aunque no en un rango tan amplio como Facebook, mientras que *tumblr* está dirigido a un público predominantemente juvenil, presuntamente más “alternativo y *cool*” respecto a los estilos mainstream, por lo que es frecuente encontrar revisiones de estilos “retro” de las culturas juveniles underground, como el grunge, el skate y el dark, pero hibridados referencia irónicas con estilos naive de la como la *Cutura Otaku* o las alusiones a lo infantil, ofreciendo una gama de tendencias etiquetadas por el adjetivo soft o las referencias a su atenuación: *softgrunge*, *pastelgoth*, *pastelpunk* etc. reflejado en el estilo “pálido” y difuminado de sus imágenes o por el contrario la saturación de contrastes que den un efecto ácido como alusión al cinismo caustico. Para conseguir esos efectos abundan aplicaciones de edición, como VSCO entre las más populares.

de un usuario, previa adecuación del estilo si es el caso, para lo cual existen *apps* apropiadas¹³⁴.

Retomando esta idea de “hacerse presente”, tenemos que recordar que las actuales sociedades postindustriales o de capitalismo avanzado¹³⁵, son sociedades basadas en la regulación de redes y circuitos de flujos, no sólo materiales¹³⁶, sino simbólicos y concretamente informacionales, movilizandolas mas diversas materias significantes para volverlas productivas, por ende son también sociedades de control como las enunciará Gilles Deleuze, en tanto operan instancias en distintos niveles que establecen los términos de estos flujos y sus alcances.

Se trata de un modelo de *capitalismo cultural electrónico* (Brea, 2007), informacional o cognitivo, asentado en la extracción y generación de valor a partir del trabajo¹³⁷ inmaterial, en la que “el valor económico es ahora y en exclusiva una función de la potencia de red que cada electo o efecto posee, de su capacidad de proyección en la articulación multiplicada de los circuitos” (Brea, 2007: 25).

En este contexto, la doxa de la conectividad, ya instalada en el imaginario desde hace un par de décadas –sobre todo de los sectores más jóvenes que han crecido en un mundo donde Internet ya estaba allí cuando nacieron, igual que el agua o la electricidad doméstica y es dado por hecho-, sostiene la idea de que la

¹³⁴ Una misma foto imagen puede lucir bien en Facebook, pero se suele estilizar -por ejemplo añadiendo filtros o modulando la luminosidad, el contraste o el enfoque- para entonar con el estilo de otras plataformas como las antes descritas. Para conseguir esos efectos abundan aplicaciones de edición, como *VSCO Cam* entre las mas populares.

¹³⁵ Cuya distribución geopolítica pese a ser de alcance global no es homogénea ni regular siquiera dentro de los países que han ocupado posiciones centrales en las últimas décadas.

¹³⁶ Sobre el discurso de la presunta desmaterialización, tanto en su vertiente celebratoria como elegiaca hablaremos más adelante, al abordar los modos de archivación, en el apartado *vestigios del presente*.

¹³⁷ Los contenidos creados por los usuarios usualmente no son considerados desde la perspectiva del trabajo sino la del ocio y el tiempo libre, pero si se les considera como actividades en las que se hace efectivo determinado tiempo de trabajo socialmente necesario para la creación de valor -monetizable- que es capitalizado no necesariamente por los creadores del contenido, sino por los medios y canales de distribución, los proveedores de dispositivos y las industrias del marketing y los datos los datos, estas actividades adquieren una nueva dimensión.

normalidad de la vida cotidiana adquiere coherencia y consistencia a partir de la accesibilidad, localizabilidad, disponibilidad y visibilidad permanente que se expresa en las muestras de actividad constante como signo de una vida *digital*¹³⁸ activa “normal”, pues las lógicas de participación, interacción y conexión permanente -propias de lo que se ha denominado *web 2.0* o *web social*- no dan lugar a una separación nítida de ámbitos, sino a una metafórica adhesión de una capa de digitalidad a la vida diaria.

Por ello si en la primera etapa de la red las expectativas depositadas en las posibilidades tecnológicas apostaban por la experimentación de formas de identidad fragmentadas, polimorfas, descentradas y proteicas que incitaba el anonimato y la desterritorialización; en la etapa mas reciente la tendencia dominante es la opuesta, se estimula –aunque no ocurra ni tenga por que ocurrir en todos los casos- la mayor correspondencia entre todas las facetas identitarias de los individuos, aunque haya matices celebrados entre dichas facetas.

De igual forma el anonimato relativo ha cedido al imperativo de transparencia y geolocalización, el mantenerse visible en cada actualización de estado, por ejemplo es común ver publicaciones del tipo: “estoy comiendo *tal* cosa, en *tal* lugar con *tal* persona justo ahora”, acompañadas de la foto, del plato o la persona y una serie de etiquetas¹³⁹ –que ofrecen indicios adicionales-, y un mapa con la localización precisa del lugar.¹⁴⁰

La normalidad de la conexión y visibilidad cuasi permanente tiene su reverso en la *angustia de la desconexión* (Zúñiga, 2013:33), la angustia de quedar fuera, de no enterarse, de perder de vista *lo que está sucediendo*, verse excluido

¹³⁸ Las diferencias entre los ámbitos *on* y *off line* que se sostenían en los estudios de los entornos virtuales inmersos ligados a las lógicas de la primera etapa del internet, han sido discutidas por enfoques más recientes situados en el contexto de la Web 2.0 en la cual la separación se vuelve problemática, dada la casi permanente conexión.

¹³⁹ Las etiquetas o *Tags* son palabras clave que permiten localizar y ver agrupados elementos relacionados publicados por otros tantos usuarios o en otros sitios. Los usuarios también son etiquetables y en estos casos la etiqueta sirve como un llamado de atención para quien es etiquetado por otra persona.

¹⁴⁰ En el caso de aplicaciones como Snapchat existen los geofiltros que pueden superponerse a una Foto para indicar dónde y a qué hora se ha tomado.

del flujo incesante del flujo incesante de la novedad, ya que como decíamos antes hay una tendencia tomar en cierto grado la imagen como suplemento de la experiencia, además de que las imágenes son ahora los principales mediadores y potenciadores de la interacción y la producción compartida de sentido, en el mundo digital, los modos de circulación de la imagen fotográfica intensifican su potencia performática, la cual consiste en “un estado generalizado de contaminaciones, de traspasos, de transfusiones y mutaciones entre imágenes de distinta procedencia, entre medios y regímenes de representación, entre medianidades y soportes (Zúñiga, 2013:39)

Registrar y compartir la experiencia para dar cuenta de sí, mantenerse siempre visible, localizable conectado, se vuelve entonces prioritario. Esto deriva en la multiplicación astronómica¹⁴¹, de registros audiovisuales digitales, ya que con sólo apuntar *certeramente* la cámara de un *smartphone* y oprimir el disparador, a veces más de una vez en la misma situación -todo con la misma mano, usando sólo el pulgar¹⁴²- se inicia su proceso de distribución en la red para su *certificación* colectiva, un intento de conjurar momentáneamente la *incertidumbre*.

Para reflexionar sobre las imágenes conectadas, la afirmación de Barthes de que “toda fotografía es un certificado de presencia” (Barthes, 2009: 99) puede

¹⁴¹ Tan solo *Facebook* reportaba en 2015, que se publicaban cerca de dos millones de fotos diarias. (Ver: <https://code.facebook.com/posts/1433093613662262/-under-the-hood-facebook-s-cold-storage-system-/>) Mientras que servicios de mensajería instantánea como *Whatsapp* reportaban en ese año alrededor de 700 000 al día. (Ver: <http://ben-evans.com/benedictevans/2015/8/19/how-many-pictures>) y *Snapchat* declaraba en 2016 que *cada segundo* se compartían mediante su aplicación 8,796 fotos (Ver: <http://www.adweek.com/socialtimes/how-many-photos-are-uploaded-to-snapchat-every-second/621488>)

¹⁴² Inevitable la referencia al “órgano del fotógrafo” que para Barthes (2009:35) no era el ojo, sino el *dedo que oprimía el disparador* del aparato produciendo un sonido característico. Aunque en estos días el dedo empleado, por lo menos en la fotografía con móviles, no sea el índice sino el pulgar, dada la forma de sostener y operar los aparatos con una sola mano entre quienes están habituados a las pantallas táctiles, a diferencia del modo usual en los celulares con teclas, que solían sostenerse con una mano y operarse con la otra. Además la operación de tomar una instantánea es completamente silenciosa en sí misma, aunque se añada un sonido artificial, que puede ser un pitido o algo que semeja la obturación de una lente, en parte como suplemento sonoro opcional para saber si se ha hecho o no el disparo y al mismo tiempo para advertir a los demás que alguien ha disparado una foto.

ser matizada con la observación de Sontag, quien veía con recelo a la fotografía alegando que “una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia (2010: 25). Tomar fotos o videos de situaciones, objetos o personas, se convierte en una forma -parcial- de traducir eventos y experiencias a imágenes electrónicas fácilmente transmisibles, “compatibles” en diferentes circuitos de la red en *tiempo real*, “hoy tomar una fotografía ya no implica tanto un registro de un acontecimiento, como una parte sustancial del mismo acontecimiento¹⁴³” (Fontcuberta, 2012:28), esto en consonancia con la construcción de un sentido común ampliamente difundido, que confunde comunicar con informar (Debray, 2001).

Sin embargo, como propone Dubois la foto, con toda su literalidad “no explica, no interpreta, no comenta” sino que “certifica, ratifica, autentifica. Pero esto no implica [...] que ella signifique” (1986:67), pues la huella expuesta de lo que ha sido “no llena el lugar de <<eso quiere decir>>”.

La fuerza referencial no se confunde con ningún “potencial de verdad” (Dubois, 1986:67), los registros audiovisuales digitales muestran, señalan con el dedo, pero no explican: “Así es la Foto: no sabe *decir* lo que da a ver” (Barthes, 2009:112) pero “saber que ha sucedido un determinado evento o acontecimiento no quiere decir que se sepa porqué” (Marzal, 2010:89), por eso en cada evento publicado la necesidad del comentario mínimo –cada vez más exiguo- y de las etiquetas y *hashtags* como anclajes semánticos cada vez más usados, para intentar establecer una situación de enunciación y evitar que se disparen las interpretaciones y sobreinterpretaciones posibles y al mismo tiempo el sinsentido, sobre todo ante el caudal de imágenes de lo banal, circunscrito al estrecho ámbito existencial directo de quien toma la foto, o por el contrario la

¹⁴³ En el lenguaje humorístico se puede apreciar el distanciamiento irónico ante el imperativo de registro constante, consideremos la expresión “P’al feis”, que se usa en situaciones en las que tomar una fotografía es inapropiado o incoherente, por ejemplo, “me caí de la escalera y me rompí una pierna, no importa capturo el momento en una foto p’al feis”.

trivialización de los acontecimientos que sobrepasan los límites ese ámbito individual¹⁴⁴ y son tratados con distancia y extrañeza.

Susan Sontag aducía que al mismo tiempo que se busca certificar la experiencia con el acto fotográfico

es también un modo de rechazarla: cuando se confina a la búsqueda de lo fotogénico, cuando se convierte la experiencia en una imagen, un recuerdo [...] al no saber como reaccionar, hacen una foto. Así la experiencia cobra forma (2013: 19-20).

Los “momentos” singulares cuya vivencia y rememoración es en principio fragmentaria y dispersa, sujeta a las condiciones del presente como marco de la evocación, al ser delegados a su representación digital, pese a lo que se podría pensar, extrañamente se organizan cada vez más de manera sistemática y bajo esquemas estandarizados, que aunque admiten lecturas y recorridos múltiples, toman como base el minucioso orden cronológico de su captura o publicación. La experiencia particular de un evento singular registrado, reproducido, incorporado a la colección de los acontecimientos resulta paradójica: al querer captar lo singular lo homogeniza como otras singularidades iguales o del mismo estilo.

Uniformar lo singular, paradójicamente es la lógica ejemplificada por *Instagram* -y plataformas semejantes- al hacer encajar toda foto o video en su formato homogéneamente cuadrículado y en su gama cromática de filtros, acorde en cierto sentido a su nombre crea una línea de montaje, una secuencia de instantes inconexos pero seriados, convertidos en *gramma*¹⁴⁵ del tiempo -

¹⁴⁴ Pero a pesar de todos los anclajes, las mismas características de la imagen digital la hacen susceptible de apropiaciones, descontextualizaciones y derivas imparables. Porque una vez que una imagen ha sido puesta en circulación, deja de estar bajo el control de su productor y se inserta en circuitos de visibilidad d ellos que puede ser extraída y reformulada.

¹⁴⁵ El término griego *gramma* se refiere al signo escrito o letra, indica una forma de registro.

toyotización del registro de instantes, individualizado, colaborativo, flexible y eficiente¹⁴⁶.

Pero debemos puntualizar, hoy asistimos a la gestación de una lógica distinta, más allá de la colección de momentos relevantes o “momentos Kodak”, enmarcados y congelados, hoy la tendencia apunta a que el sujeto fotografiante registre obsesivamente los aspectos más nimios de su existencia y los inserte en distintos flujos continuos para darle densidad y existencia ante la amenaza de desaparición ante la saturación del ruido mediático, no sólo es hacerse presente de manera intermitente, es mantenerse visible sin interrupciones.

Esta lógica del registro pormenorizado de los acontecimientos singulares para su inscripción en una colección de singularidades idénticas por una parte y de su fruición voraz pero superficial por otra resuenan con lo planteado por Walter Benjamin al describir la sensibilidad moderna occidental, acoplada a la técnica fotográfica durante el siglo XIX como modo de representación predominante.

Acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración tan ardiente de las masas actuales como su tendencia a superar lo irrepetible de cada hecho recibiendo su reproducción [...] cada día se hace más inevitable la necesidad de adueñarse del objeto en la máxima proximidad de la imagen, o mejor dicho, en la copia, en la reproducción [...] quitarle la envoltura a cada objeto, hacer trizas su aura es el rasgo característico de un modo de percepción para lo igual en el mundo se ha desarrollado tanto que hasta lo extrae de lo singular mediante la repetición (Benjamin, 2005: 99-100)

Considerando la inmensidad de imágenes publicadas o compartidas, aventuramos a manera de hipótesis –ya que no tenemos forma de comprobarlo, ni es el objetivo

¹⁴⁶ Quizás conviene señalar aquí la convergencia entre las esferas económicas y culturales, ambas están atravesadas por la lógica del no almacenaje, del *just in time*, de la inmediatez/ simultaneidad en la producción, puesta en circulación y consumo, no dirigido en primera instancia a públicos masivos sino a nichos específicos de espectadores-consumidores, aún que se trate de nuestros “contactos” trátase de familiares, amigos o conocidos.

primario de esta reflexión-, que hay una relación inversamente proporcional entre la mayor cantidad de registros audiovisuales digitales y la menor carga afectiva depositada en cada uno de ellos, tanto en el momento de su captura, como en el de su visionado, ya que la mirada actual suele estar acostumbrada a barrer superficialmente las pantallas, sincronizando el deslizamiento del dedo para avanzar *sobre* la información, por lo menos en las generaciones más jóvenes es claro este *easy viewing* “tanto una escucha como una mirada fáciles, rápidas y superficiales”(Sibilia,2009:56).

De lo cual se desprende que el papel testimonial atribuido largo tiempo a las fotografías y videos, aunque permanece innegablemente en muchas situaciones, coexiste en tensión con una especie de oralidad visual, ya que el habla ocurre en tiempo real, lo que se dice parece no permanecer¹⁴⁷, además no es lineal sino que es recursiva, interrumpida.

Fontcuberta (2012) atribuye a las fotografías un papel mas eminente mente narrativo al incluirse “en un contexto temporal que privilegia la continuidad” (2012:14) en tanto cada foto se es asumida como un *frame* o fotograma de una secuencia de video; desde nuestra perspectiva, mantenemos algunas reservas, pues consideramos que ocurre un efecto de fragmentación y dispersión, mientras que la linealidad cronológica la imponen las plataformas no los usuarios, lo cual, si bien no cancela las posibilidades preformativas y enunciativas, establece otras formas de producir sentido en las que las imágenes fungen no sólo como complemento, sino en ocasiones suplemento de las formas de narrar, condensaciones visuales de anécdotas que no se verbalizan del todo, sino sólo a partir de indicios visuales y algunos textos breves que las acompañan.

¹⁴⁷ Considerando el creciente uso de servicios de mensajería efímera como Snapchat, donde los fotomensajes se supone que son para ser vistos una sola vez y desaparecen en cuanto se revisan, lo cual no evita que se capture pantalla o se descarguen mediante otras aplicaciones. No obstante hay que distinguir entre la desaparición y la eliminación efectiva de los rastros, pues aunque los datos dejen de ser accesibles para los usuarios, los metadatos o información adicional que la describe, persisten y tienen otros usos en los mercados de la información, una *huella digital* indeleble.

En las imágenes que podríamos denominar *descartables* -que por lo general fluyen en las *Apps* de mensajería instantánea, o efímera- es predominante la función fáctica, en el sentido dado por Roman Jakobson, pues al estar predominantemente destinadas a corroborar si existe algún tipo de contacto, proporcionan escasa información; esto incide sobre lo que habremos de desarrollar mas adelante, pero que por ahora denominamos *horizonte de preservación*, es decir, no sólo la durabilidad del soporte, sino la significatividad prevista para que un objeto sea “reencontrado” y re-significado por otros sujetos no contemporáneos.

La foto es una instancia de enunciación aunque no hable y sólo indique, son las circunstancias específicas del contexto en el cual se mira –ya que por lo general es puesta en relación con otras imágenes- y todas las otras formas de información que la acompañan las que la hacen producir sentidos que no están dados ni son fijos, la foto no dice, al contrario, se dice acerca y a partir de ella.

El presente-como-obsequio

En tiempos de legitimación de los sucedáneos visuales de la experiencia, este deseo de participación, de inclusión, de proximidad, se da en un contexto altamente competitivo en términos simbólicos, pues se valora la experiencia como adquisición de informaciones.

Estas suponen un valor agregado a la persona instaurando nuevos circuitos de prestigio en relación con la participación presencial -con su carácter multisensorial- en un evento relevante para determinada colectividad, por ello los usos de la “*Foto-como-elemento-de-convicción*” (Dubois: 1986:67) se intensifican como acopio compulsivo de imágenes que actúen como documentación probatoria de la experiencia acumulada, como forma de afirmar la individualidad¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Se puede pensar que ha habido un tránsito, de la *foto de de identidad* con fines de registro y fichaje institucional, por ejemplo las fotografías de documentos oficiales,

Ante la creciente sensación de desrealización del entorno y las relaciones humanas, generado en parte por el repliegue individualista al ámbito de lo personal, se requieren pruebas constantes para sí y para otros de que “lo que se ve es tan seguro como lo que se toca” (Barthes, 2009: 99) y más si es expuesto – que no quiere decir narrado, en el sentido tradicional- en “primera persona”¹⁴⁹, como si en algún momento fuera posible acceder al punto de vista del otro¹⁵⁰, inmediatamente sin aparatos de por medio, sin embargo no debemos olvidar que “la proximidad extrema nunca es identificación” (Dubois, 1986: 85).

Al parecer, hoy no sólo se busca capturar el instante único para preservarlo, cobra mayor importancia su exposición inmediata, y de ser posible “en vivo”. Dicha pulsión fotográfica (Dubois, 1986: 78), “locura” por lo real, la referencia y la singularidad, multiplica eventos visibilizados y puntos de vista acerca de los mismos, pero ello no quiere decir que se logre en cada caso construir sentido a partir de tales operaciones.

expedientes médicos o criminológicos, cuyo formato se solía pensar como neutro y estandarizado, despersonalizado, hacia la *fotografía de perfil*, como un nuevo género con sus propios estilos y retóricas acordes a las nuevas instancias legitimadoras del lugar social de cada individuo y a las nuevas lógicas de los *social media*, en donde se busca la correspondencia y continuidad entre la identidad civil de los sujetos y sus presencias digitales –a diferencia de la primera etapa de la red, cuando afloraban los imaginarios de las identidades múltiples- , por ejemplo las fotos de perfil para redes sociales varían según la expectativa de interacción, ya sean redes profesionales, laborales, para socializar o buscar pareja. Aunque cabría preguntarse en qué medida estos estilos supuestamente diferenciados y aparentemente singulares cristalizan en fórmulas tan estandarizadas y despersonalizadas como las de las anodinas fotos para usos burocráticos.

¹⁴⁹ En 2015, se anuncia la popularización del *Selfie invertido*, es decir tomas hechas desde el punto de vista, o más específicamente del “campo de visión” del usuario, en este tipo de tomas en los que se mantienen los indicios de intimidad y proximidad física y emocional con los sujetos y el entorno retratado.

¹⁵⁰ Diferentes plataformas han implementado funciones de transmisión en vivo, que al finalizar puede quedar archivada como video, o bien desaparece después de 24 horas. La secuencia de imágenes que se presenta, corresponde al video publicitario de los lentes con cámara *Spectacles*, dispositivo de hardware para uso exclusivo de la plataforma *Snapchat* en el que se construye un discurso que celebran atributos asociados con las culturas juveniles, por ejemplo el cuerpo saludable y en forma, una imagen idealizada del tiempo libre y la convivencia con el grupo de pares.

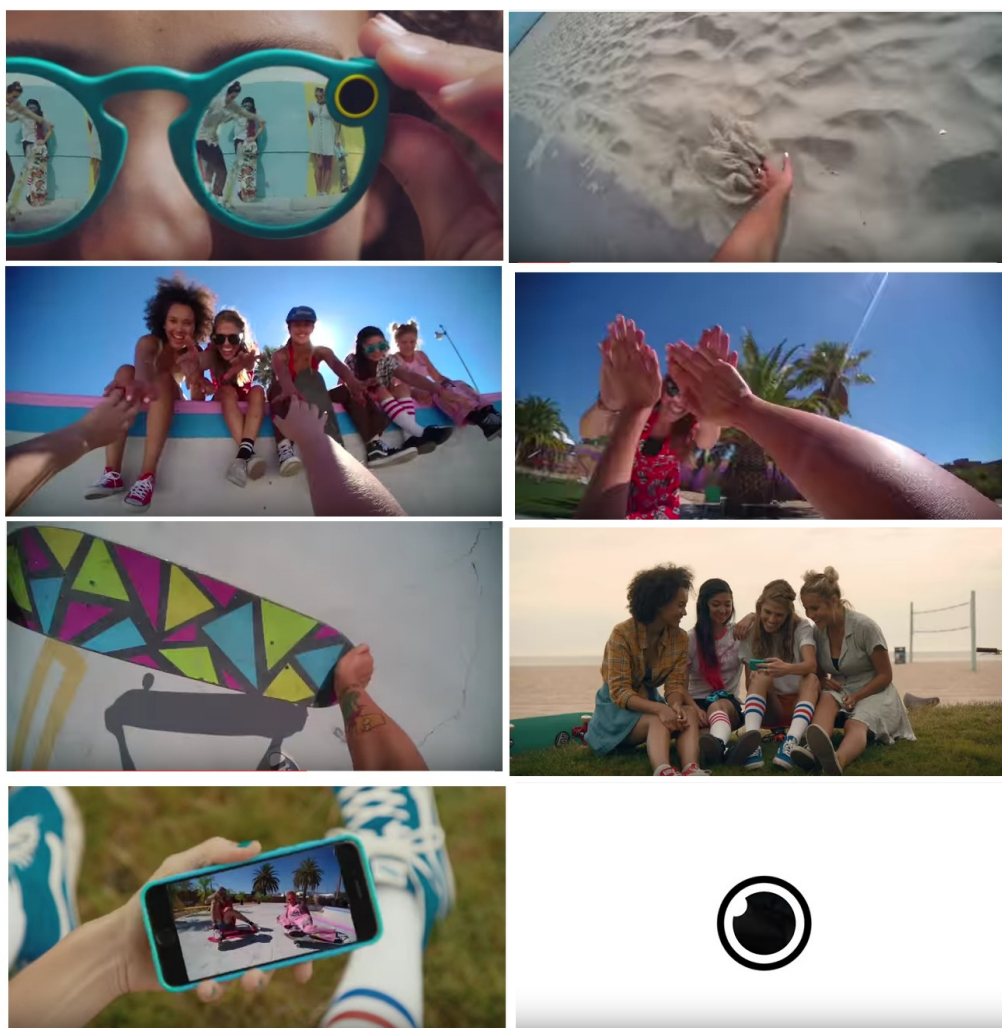


Fig 19 y 20

En las imágenes aquí mostradas, por una parte se aprecia la faceta festiva del imaginario de la mirada omnisciente del Otro conectado, con el cual se “comparten” los instantes capturados “en tempo real” invisibilizando la presencia material del dispositivo de registro hasta hacerlo desaparecer de la vista al tenerla literalmente sobrepuesta como unos lentes que hacen todo automáticamente, con solo oprimir un botón; por otra parte no sólo se da cuenta de un acontecimiento doloroso que inscribe huellas en el cuerpo, sino que se lo convierte en otra “marca visual”, otra traza para el archivo personal ya indisociable del Archivo Visual Global.

En este sentido, la exposición de las diferentes facetas de la propia vida no sólo tiene el propósito de ostentación competitiva de la experiencia ganada y acumulada como mencionamos antes, sino que puede considerarse se como parte de una economía del don en la que se espera comprometer al Otro a mostrar también algo de sí, la obligación de dar y recibir (Mauss, 1991).

Una especie de Potlach visual en la que se espera la abolición de la distancia – por otra parte infranqueable- para acceder a la interioridad del otro. En pleno reblandecimiento de los límites entre lo íntimo, lo privado y lo público que nacieron con el advenimiento del individualismo burgués (Maldonado, 2007), cabe recordar lo dicho por Barthes:

pero como lo privado no es solo un bien (estando sujeto a las leyes históricas de la propiedad), como es también y más allá el lugar absolutamente precioso, inalienable, en que mi imagen es libre (libre de abolirse), como constituye la condición de una interioridad que creo que se confunde con mi verdad o, si se prefiere, con lo Intratable de que estoy hecho, yo alcanzo a reconstruir por todo ellos, mediante una resistencia necesaria, la división de lo *público* y lo *privado*: quiero enunciar la interioridad sin revelar la intimidad (2009: 110)

Empleamos la expresión *presente fotográfico* en su sentido de obsequio¹⁵¹, ya que nunca como ahora, los registros audiovisuales cotidianos practicados cada día, no sólo hacen el inventario de las circunstancias y eventos como una bitácora visual que pudiera servir como apoyo para el autoexamen y la construcción de sí, sino que gran parte de lo que se registra de antemano está pensado para ser mirado por otros.

¹⁵¹ En la entrevista que hicieron Hubertus Von Amelunxen y Michael Wetzl en 1992 a Jaques Derrida (2010), se recogen distintos temas, entre los que figura la interrogación por las implicaciones de obsequiar un retrato. Respecto al retrato, expondremos algunos de los rasgos y sus implicaciones en el apartado correspondiente a los dispositivos de subjetivación, ya que es posible ver una progresiva transición, de la foto grupal típica en Facebook, a los *selfies* de cuerpo completo, luego visiones fragmentadas del cuerpo como metonimia, hasta desplazarse a la elipsis, materializada en objetos y entorno que evocan los estados interiores de los sujetos, sin mostrarlos físicamente a ellos, por ejemplo la tendencia a publicar fotos de comida, entornos, objetos recién adquiridos etc.

El *espectáculo de la intimidad* (Sibilia, 2009) es indicativo de reconfiguraciones contemporáneas, no sólo de las esferas de lo público y lo privado, sino de la dimensión íntima que no es reductible a la privacidad, como mencionaba Barthes

la era de la Fotografía corresponde precisamente a la irrupción de lo privado en lo público, o más bien a la creación de un nuevo valor social como es la publicidad de lo privado: lo privado es consumido como tal, públicamente (2009: 110).

La deslocalización de lo público y lo privado, como apunta Maldonado (2007), coloca a lo privado en una posición de vulnerabilidad y docilidad, susceptible de vigilancia, en todo momento y en todo lugar.

El presente-como- temporalidad

La intensidad del registro continuo produce un efecto paradójico, por una parte “todo” -ya sea del ámbito inmediato y personal, o tenga implicaciones más amplias a nivel colectivo- parece ser importante aquí y ahora. Se trata de una sucesión interminable de relevancias efímeras, eventos o *pseudoacontecimientos*, si consideramos que los acontecimientos, son del orden de lo singular y cada evento es particular en términos de ocurrencia temporal o situacional.

Estos eventos difícilmente pueden considerarse acontecimientos, pues distan de ser “algo traumático, perturbador, que parece suceder de repente y que interrumpe el curso normal de las cosas, algo que surge aparentemente de la nada, sin causas discernibles, una apariencia que no tiene como base nada sólido” (Žižek, 2014).

La noción de evento está íntimamente ligada a la idea de *acontecimiento*, la cual no remite a una serialidad o iterabilidad, sino que ocurre en el plano de la singularidad. Gilles Deleuze en *lógica del sentido* expresa que “los acontecimientos son singularidades que se comunican en un solo sentido; tienen

además una verdad eterna, y su tiempo nunca es el presente que los efectúa y que los hace existir” (2005:84). Lo distingue del *accidente* -aquello que sucede efectivamente- y lo sitúa del lado del sentido, de aquello que se capta a posteriori, como si ya siempre hubiera estado dispuesto ahí así, esperando para advenir; el acontecimiento “no es el objeto en tanto que designado, sino el objeto como expresado o expresable, nunca presente, sino ya pasado o aún por venir” (2005: 170).

En tanto que para Allain Badiou el acontecimiento “es a la vez situado –es acontecimiento en tal o cual situación- y *suplementario*, es decir absolutamente desprendido o desligado de todas las reglas de la situación” (1995:142). Al respecto, Slavoj Žižek (2014) dice que el acontecimiento eso huido y “milagroso”, que adviene y sorprende, así se trate de las banalidades de las celebridades mediáticas, movilizaciones políticas o de decisiones íntimas.

Para nosotros, un pseudoacontecimiento como los que saturan las redes, no es algo que adviene, sino algo que se produce “algo digno de verse, y por lo tanto de fotografiarse”(Sontag, 2013:20), lo “nuevo” no sorprende, se vuelve rutina ya que se espera su ocurrencia, su publicación, no importa en qué consista¹⁵², lo cual, lejos de introducir perturbaciones marca el ritmo de la normalidad cotidiana en donde se suceden en la pantalla sin jerarquía aparente: el último video *posteado* de un futbolista fallecido en un accidente aéreo segundos después, la foto del desayuno de alguien más o uno de tantos *memes* que satirizan la escena política y mediática nacional o internacional y todo constituye el *ahora*.

Las imágenes, concretamente los *registros audiovisuales digitales* tienen una vida útil limitada, su interés caduca poco tiempo después de que algo fue registrado y *compartido* en la red, y por decirlo de alguna forma, “se enfría”, por lo cual rara vez se piensa en el destino de una publicación más allá de su efectividad comunicativa en el corto plazo, sea foto, video –como una nota visual desechable

¹⁵² En el contexto mexicano se ha dado el fenómeno de las “*Ladys*” y “*Lords*” que si bien en un principio funcionaban como forma inmediata de exposición, denuncia, sátira y escarnio público ante alguna arbitrariedad cometida por dichos sujetos, derivó en una simple moda humorística sin la dimensión crítica inicial. #LordAudi, #LordPeatones, #LadyFuneral, #LadyCoralina y un larguísimo etcétera.

para usar y dejar¹⁵³ y ya no un documento para la posteridad- o cualquier otra forma de información se da por hecho que ya quedó en la plataforma y allí permanecerá indefinidamente, por lo tanto, no es frecuente volver sobre los pasos para revisar lo que ha caído apresuradamente en desuso¹⁵⁴.

Además de la ristra interminable de eventos novedosos, las transmisiones “en vivo, “en tiempo real”¹⁵⁵ generan una sensación de presente inmóvil, ubicuo y sobrecogedor, lo cual coincidiría con una concepción del tiempo que rompe con la progresión del tiempo histórico, una percepción del tiempo que tampoco es circular o inmóvil como en la antigüedad; se trataría de un presente absoluto, no lineal, ni plano sino como pequeños destellos intermitentes brevemente resplandecientes, suspendidos en todas las dimensiones y direcciones¹⁵⁶, la *temporalidad fotográfica* en el contexto digital se exagera, pues como señala Dubois remitiéndose a Zenón:

implica una cronología que no acumula , que no inscribe, que no totaliza, que no se capitaliza en una memoria plena y continua: por el contrario es una temporalidad de golpe por golpe, del instante, del olvido, un tiempo sin antecedente ni posteridad, un tiempo de singularidad en que cada toma se

¹⁵³ Esta forma de concebir los registros digitales se relaciona con el éxito creciente de servicios como *Snapchat* en donde cada fotomensaje se elimina una vez visto por el destinatario, mientras que los videos desaparecen después de 24 horas, lo cual no impide que se puedan hacer capturas de pantalla para preservar la imagen efímera, o que se descarguen los videos y se envíen a otras plataformas para alargar un poco más su “vida útil”, esto es lo que ha permitido *viralizar* en la red contenidos que se supone tendrían que haber sido efímeros.

¹⁵⁴ Facebook tiene una función de “rememoración” automática, que dependiendo de ciertos algoritmos programa la publicación de una fotografía del año previo.

¹⁵⁵ Las aplicaciones más populares para transmisión en tiempo real actualmente son las transmisiones en directo de *Facebook* y *Periscope* de *twiter*, que compiten con plataformas que incluyen ya funciones de publicación instantánea de microvideos como *Instagram* y *Snapchat* que desbancaron a la hoy extinta *Vine*, que admitía videos de sólo 6 segundos de duración.

¹⁵⁶ Una metáfora visual de este modo de concebir el tiempo podría ser la instalación de la artista japonesa Yayoi Kusama *Infinity Mirrored Room*, diseñada para ser experimentada por una persona a la vez durante un corto lapso. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=vEbDk7xQmCw>

establece, un tiempo de la pulsación temporal misma, una memoria delegada, uno de cuyos modelos teóricos me parece ser la fotografía (1986:146)

El presente parece expandirse, pero en lugar de ser siempre “aquí y ahora”, se traduce en una dislocación casi imperceptible pero fundamental, lo que aparece y desaparece de las pantallas ocurre en el plano del *ya-siempre-allí-entonces*, siempre otro momento, otra localización y otra situación, “el presente, en el momento mismo de crearse, desea mirarse como ya histórico, como ya pasado” (Hartog, 2007: 141) un presente como una imagen fija desenfocada que despega la imagen y su fantasma, como cuando hay mala recepción de la señal.

Este *presente dilatado* en las prácticas de *registro audiovisual digital* puede también entenderse a partir de las posibilidades de sincronidad, inmediatez, simultaneidad e instantaneidad. Tomemos por ejemplo la inmediatez del registro y verificación de las imágenes captadas, con ella el periodo de latencia¹⁵⁷ se ha reducido a su mínima expresión, entre el oprimir el disparador y la aparición de la imagen en la pantalla del celular transcurren fracciones de segundo.

Ya no queda tiempo para revelado o “revelación” alguna, todo es sucesión, repetición – como en la compulsión-. La latencia se ha convertido en intermitencia, se ha desplazado a otros momentos – o quizá sea más exacto decir espacios¹⁵⁸- cuando las imágenes están en su condición de datos depositados como partículas alineadas microscópicamente en las memorias digitales, fuera de la vista, fuera de campo, fuera de las pantallas.

La actualidad en las circunstancias que la hemos referido se presenta como zona temporal problemática, es el periodo variable, el desprendimiento casi imperceptible entre el instante presente y el pasado inmediato. Sólo se transita del

¹⁵⁷ Mientras no es visible, es una imagen espectral del orden de lo imaginario. Aunque el fuera-de-campo de estas imágenes tomadas en su conjunto, ser relacionaría más con la continuidad cinematográfica, ya que se presupone que aunque no se vean ni las imágenes del mundo, ni el mundo, ambos continúan existiendo.

¹⁵⁸ Como se verá mas adelante al abordar el tema de los archivos en la era digital, consideramos que hay un trastocamiento de las dimensiones, por una parte con la fotografía digital, una espacialización del tiempo, mientras que con las lógicas de archivo, una temporalización de los espacios (Ernst,2004)

presente, *en vivo, en tiempo real*, al pasado inmediato cuando el instante queda capturado, encapsulado en una foto o video, susceptible de repetirse al infinito en automático como un bucle, evidenciando el corte.

El *Stop recording* pone fin a la transmisión directa, al flujo simultáneo y lo trasmuta en Clip de video, reproducible al infinito, a perpetuidad, que se puede pausar, adelantar regresar, descargar, editar y volver a incorporar a los flujos de información de la red, entonces la constatación no es ya solamente como proponía Barthes “esto ha sido”, ni tampoco esto-está-siendo, sino el continuo desprendimiento del *esto-ha-estado-siendo*, en la antípoda del *aquí* y el *ahora* como plena presencia, la dispersión y sucesión de simultaneidades distantes.

Otro aspecto en el que la construcción de la temporalidad fotográfica se ha visto afectada con la llegada de las tecnologías digitales, es la materialidad del soporte. A diferencia de las fotos en papel, que con los años mostraban las huellas del tiempo sobre su superficie y daban una idea del tiempo transcurrido desde su elaboración, la composición digital de los *registros audiovisuales digitales* les permite no “envejecer” es decir, permanecer idénticos al momento en que fueron generados, -lo cual no elimina ni el palpable deterioro de los soportes magnéticos u ópticos donde están depositados, ni la obsolescencia programada¹⁵⁹ de los dispositivos de almacenamiento-.

Estas fotos y videos mantienen sus características a lo largo del tiempo, cuyo transcurso es posible notar por los indicios presentes en las tomas o bien en términos de calidad de imagen, por el contraste con las tomas más recientes, ya que la tendencia apunta a un incremento gradual en la calidad y definición, en función del mayor número de píxeles que componen cada imagen, lo cual permite alcanzar cada vez mayor definición e incrementa por lo tanto la cantidad de información que compone la imagen.

En reacción al exceso de nitidez atemporal, producto del perfeccionamiento técnico, ocurre un fenómeno interesante, un efecto de falsa nostalgia. Pareciera

¹⁵⁹ Cada nueva generación de dispositivos se va tornando incompatible con muchos de los soportes externos de archivación digital en términos de hardware y software, lo cual dificulta o imposibilitan por completo su lectura por los dispositivos informáticos.

que al permanecer idénticas a sí mismas a lo largo del ¹⁶⁰tiempo, y además estar tomadas con una definición cada vez mayor, el uso de filtros vintage se volviera cada vez más común, no solo para embellecer, sino para restarle exceso de perfección técnica (Brea, 1997) añadiendo imperfecciones calculadas, devolverle algo de calidez y toque personal –aunque contradictoriamente se hace mediante programas estandarizados- para mitigar el carácter maquinal del registro digital.



Fig. 22

Muchas de las aplicaciones para fotografía disponen de filtros que semejan técnicas discontinuadas –como el ojo de pez característico de las cámaras Olga o el deterioro de las Polaroids envejecidas- o añaden elementos que simulan

¹⁶⁰ Existen estudios enfocados en encontrar las correspondencias entre el uso de determinados filtros, los temas fotografiados y los estados de ánimo de los usuarios, con la finalidad de incorporar el análisis de las fotografías como parte del proceso de diagnóstico de su salud mental.

Ver: <http://money.cnn.com/2016/08/22/technology/instagram-depression/>

deterioro como raspaduras, manchas y hasta bordes carcomidos, las aplicaciones disponen de una gama cromática cada vez mas identificada con un código expresivo que evoca estados de ánimo particulares y tonalidades afectivas¹⁶¹. Este tipo de tratamiento fotográfico que *filtra lo cotidiano*, en todos los sentidos, -cuya lógica correspondería con una etapa “*postficcional de la imagen*” (Bordons, 2009: 86)-, recuerda al comentario de Benjamin (2005) sobre las modas y el gusto de las masas en la etapa industrial¹⁶² de la fotografía a partir de la segunda mitad del siglo XIX , particularmente el *jugendstil* en el que se trataba de suplir o simular el *aura* evacuada de las imágenes producidas en masa añadiendo tonos crepusculares y destellos artificiales. Hoy, con el uso y abuso de filtros, no solo se pretende mitigar la excesiva nitidez, sino la chocante inmediatez, las herramientas disponibles permiten reproducir los rasgos de una antigüedad artificial, instantánea.

¹⁶¹ Estos estilos habituales en los registros audiovisuales digitales son retomados y apropiados a su vez por las industrias del marketing, que lo han denominado imagería del Smartphone o “Smartphone imagery”, lo cual produce paradójicamente un efecto de mutuo reforzamiento, entre las prácticas “vernáculos” (Cheroux, 2014), lo que los usuarios hacen “espontáneamente” y los estilos generalizados en los medios, que posteriormente se reincorpora y apropia en la vida diaria, llegando a convertirse en cliché.

¹⁶² Benjamin explicitaba las relaciones entre la dimensión estética y formal de la fotografía con los entornos materiales y socioculturales, atravesados por tensiones políticas e ideológicas.



Fig.23 Bodegón con vaso de plata y reloj.
Willem Heda, C.1633



Fig.24 Bodegón con copa Römer, panecillo y limón.
Willem Heda, C.1640-43



Fig.25 Bodegón con copa Römer, panecillo y ostras. Pieter Claesz, 1643

Vaso de café: tema recurrente entre las tendencias a presentar alimentos estilizados mediante filtros y modulaciones como canon de representación. Así como los bodegones de la pintura holandesa manifestaban tanto la emergencia de una nueva cultura visual como las relaciones materiales y culturales que hacían posible una nueva concepción del individuo, hoy la identidad se performa a partir de indicios dados por las preferencias y consumos. Este ejemplo nos permite ver cómo las prácticas fotográficas se intersectan con otras prácticas acordes con disposiciones de clase o grupo.

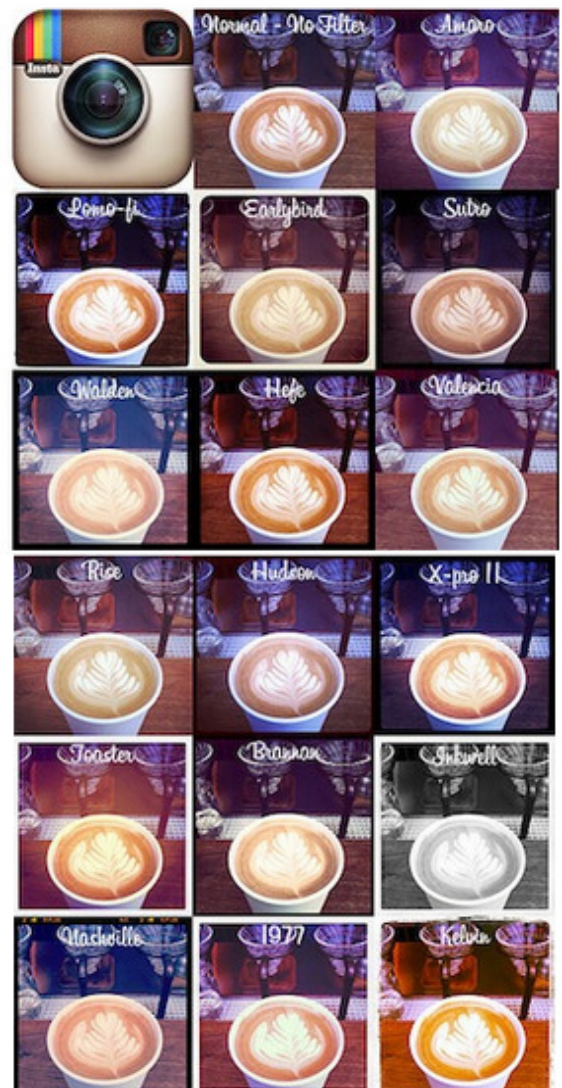


Fig.26

Sontag consideraba que la fragilidad constitutiva de la fotografía impresa sobre papel, así como los rastros del paso de tiempo, eran elementos que influían en la decisión de almacenarlas, ya que no solo mostraban un evento ocurrido en otro momento, sino que el soporte mismo era testigo del transcurrir de los años, por ello se refería a las fotos impresas como:

cuerpos que envejecen atacados por las consabidas dolencias de los objetos de papel; desaparecen, se hacen valiosas, se compran y venden; se reproducen. Las fotografías que almacenan el mundo, parecen incitar el almacenamiento (2013: 14).

Aunque los registros audiovisuales digitales no experimentan este tipo de deterioro, la incitación al almacenamiento también está presente, pero obedece a otras motivaciones y se da de otras maneras. En los siguientes capítulos abordaremos las lógicas y las prácticas de almacenamiento y archivación propiciados y facilitados en el marco de esta *Cultura App*.

CAPÍTULO 5

HUELLA DIGITAL

No toda huella es un archivo, pero no hay archivo sin huella.

Jacques Derrida

Todo orden no es más que un estado de indefinición sobre el abismo.

Walter Benjamin¹⁶³

Vestigios del presente: prácticas contemporáneas de archivación

En el capítulo previo destacamos que la producción y publicación de *registros audiovisuales digitales* se orienta hacia el presente y tiene efectividad en el corto plazo como certificación de la presencia, como un registro sistemático de actividad en el contexto de la autovigilancia conectada, como herramienta expresiva y formación de la identidad singular al testimoniar y tejer el minucioso relato autobiográfico cotidiano (Van Dijk, 2008, Sibilia, 2009).

Aunque sostenemos que en el contexto de la emergente Cultura App muchos de los registros se usan como notas visuales descartables con una vida útil limitada; en este capítulo nos ocuparemos de identificar las formas concretas

¹⁶³ (2010) Desembalo mi biblioteca.

en las que persisten, se conflictúan y reconfiguran las prácticas de archivación propias de la cultura fotográfica predigital, al entrar en contacto con tecnologías digitales de gestión de datos; subrayaremos también la persistencia, no exenta de tensiones, de la función sacralizante y documental de la fotografía como medio de preservación de un legado individual o grupal con miras al futuro, misma que dio sentido a la fotografía doméstica en las décadas precedentes.

Para ofrecer algunas reflexiones sobre el problema del archivo en las sociedades informatizadas, partimos de la consideración de los *registros audiovisuales digitales* en tanto *huellas*, en el sentido dado por Jaques Derrida como objetos que permanecen, desprendidos del contexto de su origen, iterables y susceptibles de circular (1998, 2013) cuyo sentido no es esencial ni intrínseco sino relacional. De este modo a partir de las prácticas particulares, intentaremos hacer visibles las lógicas de archivación de alcance más general, que a su vez inciden en la producción de modos de subjetivación contemporáneos.

El atlas en la nube¹⁶⁴: del álbum a las colecciones fotográficas conectadas

Las fotografías en el ámbito doméstico, como lo explica Armando Silva (2012) quien aborda las transformaciones del álbum durante el siglo XX, han cubierto una función específica, que es proveer un registro visual de la vida familiar o individual en relación con la pertenecía a este grupo social.

La fotografía estableció otra relación con el tiempo, el cuerpo, la propia historia y la de los seres cercanos (Perrot, 2003), la fotografía hace posible ver a los muertos, a los ausentes y a los desconocidos, verse a uno mismo y a los

¹⁶⁴ Nos referimos a *la nube* en dos sentidos: informático, como una modalidad de almacenamiento virtual de información, es decir no depositada en soportes externos (Alejandro Delgado-Gómez, 2011, 2012) y metafórico, aludiendo al título de la novela *El atlas de las nubes* de David Mitchell (2004) –con adaptación cinematográfica en 2012– en la cual se intersectan varias narraciones de manera no lineal, para argumentar que cada acto individual está conectado y se intersecta con otros actos distantes en el tiempo y el espacio.

demás en otros momentos de la vida constatando el gradual avance del tiempo materializado en el envejecimiento o los cambios mismos del entorno próximo, opción que las generaciones pre-fotográficas sólo podían aproximar mediante la imaginación.

Las fotografías de los eventos relevantes para el grupo, independientemente de la trascendencia de esos mismos eventos a nivel individual, sirven para dejar constancia de la permanencia de la “familia” como unidad constante a lo largo del tiempo a pesar de la mutación y renovación de sus componentes individuales con el paso de los años.

En cuanto al papel de la fotografía como testimonio para la posteridad, Joan Fontcuberta señala que las colecciones fotográficas personales suelen -o solían durante el siglo XX- ser recopilaciones selectivas que mostraban situaciones agradables

Entendidas como excepciones de la cotidianidad: ritos, celebraciones, viajes, vacaciones, etc. Fotografiamos para reforzar la felicidad de esos momentos. Para afirmar aquello que nos complace, para cubrir ausencias, para detener el tiempo y, al menos ilusoriamente, posponer la ineludibilidad de la muerte. Fotografiamos para preservar el andamiaje de nuestra mitología personal (1997: 59)

Cada fotografía -o su conjunto, sistematizado o disperso-, expresa una voluntad de supervivencia, por lo menos en imagen, que se hace efectiva en el momento de ser mirada -práctica profundamente ritualizada-, pues en sí mismas, las fotografías no tienen una significación intrínseca, sino que la adquieren en cada evento de visionado que por lo general se acompaña de relatos y anécdotas que buscan recomponer el contexto de la situación plasmada, porque el álbum más que ser "objeto que muestra, narra y archiva" (Silva, 2006:15) se hace en y con la narración y la escucha.

El álbum involucra una dimensión oral, que prevé las situaciones en las que será efectivamente puesto en acto ante miembros de ese colectivo cuya continuidad se presupone a futuro a pesar del deceso de los individuos singulares.

El álbum de fotografías sobre papel al que solían incorporarse otros elementos de materiales que complementaban el acervo¹⁶⁵, podía tomar distintas formas: como libro, en hojas sueltas, en secuencia cronológica, o temática, resguardado en algún depósito, cajas de zapatos o incluso en completo desorden.

Pero incluso en este caso de completa asistematicidad, representaba una voluntad archivadora, una manera de seleccionar y jerarquizar aquello que se quería preservar para transmitirlo a las generaciones venideras como patrimonio visual que daba densidad y legitimidad a un grupo familiar visto en términos de continuidad y tradición. O bien, en el caso de los álbumes individuales, la selección personal de fotografías buscaba afirmar la identidad mediante un la construcción de relato más o menos coherente apoyado por documentos visuales y otros materiales.

Sin embargo toda voluntad de preservación, de inscripción de huellas, tal como lo plantea Derrida en su trabajo sobre el *Mal de archivo* (1997) anuncia en el acto mismo de la archivación la posibilidad de destrucción de lo archivado, en este caso no solo el deterioro del objeto-álbum y las fotografías que lo componen, sino la inevitable extinción de quienes aparecen en las fotos.

Organizar y preservar álbumes familiares de carácter privado e íntimo, localizado en el ámbito doméstico, con fotografías impresas, como ejercicio de clasificación de una memoria compartida, se ha vuelto cada vez más raro en las últimas décadas, pero persiste entre algunas personas de mediana edad y aún entre algunos jóvenes.

Por otra parte la impresión de fotografías no suele verse ya por las mayorías como una opción viable o cómoda dado el elevado número de instantáneas tomadas por cada miembro de la familia aún en situaciones

¹⁶⁵ En algunos álbumes se podían encontrar además de las fotografías “vestigios” materiales ligados a las situaciones fotografiadas, boletos de eventos, envolturas de alimentos, servilletas con notas o dibujos, flores secas, mechones de cabello etc., todo aquello que hubiese estado en contacto con los seres queridos o la situación entrañable.

tradicionalmente marcadas por el ceremonial¹⁶⁶, de las cuales sólo una parte serán publicadas en las plataformas de *social media*.

Podría decirse que en la actualidad el álbum tradicional en declive, como emblema de las lógicas de archivo predigitales, todavía se superpone y cohabita en tensión –y a veces conflicto abierto- con otras formas de preservar y mirar los propios registros, otros modos de mostrarse y de narrarse, por lo que no se trata de una sustitución abrupta o una abolición de esta práctica, sino su reformulación mediante diferentes estrategias que han sido posibles por el surgimiento de las herramientas digitales y las plataformas informáticas disponibles, las cuales ha incidido en las formas de registrar y preservar la memoria visual grupal e individual, que poco a poco ha adquirido una importancia superlativa.

A menudo los aspectos de la vida del núcleo familiar se muestran de manera esporádica, fragmentaria y tangencial, ya que se *dejan ver*, como el telón de fondo de las colecciones y repertorios fotográficos personales interconectadas que los individuos construyen cada día. Es decir, no es ya el álbum familiar en los términos tradicionales el dispositivo visual de inscripción de la subjetividad individual en la narrativa de continuidad de un grupo familiar, sino son las colecciones individuales las que sitúan la escena familiar como un ámbito de formación identitaria entre otros, cuyo peso tiende a reducirse.

Estas formas de organizar la autorepresentación e inscribirla en nuevas economías de la memoria y los afectos, se debe a la confluencia de varios factores, entre los cuales podemos mencionar, por una parte las transformaciones ocurridas en el último siglo en las formas de sociabilidad y de entramados afectivos, ya que la familia nuclear no es la única, ni la más importante formación social que configura las formas de subjetivación actuales, a ello se suman otras formas de relación, convivencia e interacción directa y mediada.

¹⁶⁶ Son estas ocasiones “especiales” –como bodas, XV años, graduaciones, etc.- las que se suelen delegar a fotógrafos profesionales, quienes proporcionan las fotografías impresas y los videos editados. Aunque también en este sector hay una adaptación a las lógicas digitales ya que algunos estudios fotográficos ofrecen servicios de fotografía y edición de eventos pensados en las redes sociales, por ejemplo clips breves para *Instagram* u otras plataformas semejantes a manera de spots publicitarios. A menudo estos negocios ofrecen también el servicio de impresión de fotografías en formato de libro, anexando un disco con los archivos digitales.

Por otro lado, el advenimiento de la era digital, a partir de la cual autores como Vilém Flusser (2014,2015) observan que “la inversión de nuestro ‘estar en el mundo’ en estar ‘frente a la imagen’ constituye el núcleo mismo de la sociedad informática emergente” (Flusser, 2015:88).

Esta predominancia de las imágenes es indisociable de alteraciones de alcance civilizatorio en la concepción del tiempo, ya que la concepción del tiempo lineal y progresiva que hizo posible el desarrollo de formas de escritura secuenciada, así como construcciones narrativas particulares, ancladas en una conciencia histórica, hoy se encuentra en un periodo crítico y reactivo ante el avance de un orden en el que rige la imagen informática, como nuevo grado de abstracción.

Según argumenta Flusser (2015) las sociedades humanas han seguido una tendencia a la abstracción de sus relaciones con el entorno, de la percepción directa de las situaciones, se pasó a la abstracción de las imágenes tradicionales, de éstas se dio paso al texto escrito y posteriormente estas formas de racionalización y codificación compleja en distintos ámbitos, hicieron posible el surgimiento de una nueva era de la imagen técnica, de la cual la fotografía analógica fue el estadio previo y el eslabón que sentó las bases socioculturales para el arribo y la implantación definitiva de la imagen electrónica como forma privilegiada de tráfico de información y procesos de comunicación.

Desde esta perspectiva, actualmente presenciamos el advenimiento de una época posthistórica, en la cual la concepción del tiempo y los procesos socioculturales deja de ser lineal para volverse fragmentaria, una conciencia dispersa pero gravitando en torno a *lo actual* que tendría repercusiones en todos los ámbitos de la existencia.

De acuerdo con este planteamiento, la lógica del álbum se corresponde mas con el modelo narrativo histórico, mientras que las formas emergentes de registro audiovisual digital y sus formas de gestión y archivación se adaptarían más a las lógicas mediante las que opera la imagen informática, “las imágenes técnicas son intentos de juntar los puntos a nuestro alrededor y en nuestra

conciencia de modo que formen superficies y de esta manera tapen los intervalos” (Flusser, 2015: 40).

Tal afirmación no solamente puede ser entendida en el sentido literal del funcionamiento de la imagen-información sobre las pantallas, como agrupaciones de píxeles, sino también en cuanto aparente traducción de cada situación y hecho del mundo en escenas que dan cuenta del mayor número de puntos de vista posible, impulsando la fantasía de sobreponer un mapa idéntico al territorio, o incluso un mapa enriquecido con información adicional acumulativa.

Para Joan Fontcuberta (2010) la fotografía digital es el reflejo de las lógicas que rigen a la sociedad contemporánea postindustrial, así como la fotografía argéntica o tradicional fue el reflejo de la sociedad industrial que la hizo posible. Este tipo de imágenes, responde a un mundo organizado en torno a los flujos de información que admiten la coexistencia y mutua afectación de diferentes códigos -por ejemplo el sonido o el texto-.

Mundo cuyo aparato económico-productivo –de información, deseo, valor- exigen la optimización del tiempo y los recursos para cubrir los requerimientos de inmediatez y globalidad, un sistema más bursátil y especulativo que mercantil, en el que se advierte un proceso imparable de desmaterialización (Brea, 2003).

La imagen electrónica o *e-image* como la designa José Luis Brea (2007, 2010) fundamentada en la conectividad, la relación y distribución, configura una nueva economía de la memoria que no se basa en la consignación para la recuperación posterior, como lo sería una memoria de archivo, depositada en soportes materiales, ya que al carecer de soporte palpable, requiere de las pantallas como intermediarios para su aparición inevitablemente efímera y fantasmal.

Pero ante la tentación de exagerar la “desmaterialización” -tanto si se le celebra o se le denuesta- debemos recordar que la *imagen-información* también requiere de soportes materiales de inscripción y archivación, ya sean dispositivos de memoria externa en posesión y control de cada usuario o bien los servidores de cada red social o plataforma de Internet ubicados remotamente, fuera del alcance, la vista y el interés de las mayorías.

Hemos insistido en que las *prácticas de registro audiovisual* cotidianas hoy dominantes, incluyen diferentes procesos, medios, recursos y herramientas, modos de percibir, intervenir, preservar y apropiarse¹⁶⁷ las imágenes digitales, cuya producción se ha vuelto intensiva. Sin embargo para los usuarios habituales de dispositivos electrónicos una vez que se han producido, publicado o compartido las fotos y videos –sin distinción entre *Fotografías* y *fotos* desechables-, las operaciones de selección, descarte y respaldo usualmente ni siquiera se consideran, ya que muchas veces se da por hecho que una vez en la red, estarán disponibles y accesibles para cuando se les llegue a necesitar.

A veces, por la frecuencia de las capturas y gran volumen de datos que conllevan, darles un orden a las fotografías y videos resulta sumamente difícil y engorroso, por lo que estas etapas al no asumirse como prioritarias, suelen ser postergadas, omitidas o delegadas a la completa automatización, aunque en ese caso no podríamos hablar selección activa y conciente, sino de respaldo integral¹⁶⁸ que duplica o traslada el conjunto de la información de un soporte a otro sin jerarquía o clasificación.

Aunque haya quienes se preocupen por asignar un orden¹⁶⁹ simple o riguroso a tantas imágenes, lo más frecuente en estos días, es la adición sucesiva y acumulativa de datos, en parte producto de la descarga automática de archivos a la computadora o su transferencia directa al los sitios de almacenamiento en Internet como función incluida por los software de los dispositivos electrónicos.

Los requerimientos cotidianos de almacenamiento masivo de información digital -que no se limitan a las fotografías y videos aunque son el tipo de datos

¹⁶⁷ El itinerario que siguen hoy los registros audiovisuales digitales una vez que han sido “subidos” a la red es variable y vertiginoso, pues una vez que cualquier información digital, está disponible, es susceptible de descarga –o captura de pantalla- iteración, reproducción y modificaciones, especialmente si se trata de imágenes.

¹⁶⁸ Entre los usuarios regulares, este tipo de respaldo total suele darse en momentos excepcionales “de emergencia” especialmente cuando los equipos presentan fallos, pero también cuando no se desea lidiar con las enormes aglomeraciones de datos.

¹⁶⁹ Algunos referentes “técnicos” para orientarse en este cúmulo de imágenes pudieran ser, la fecha de captura asignada por defecto, visible como marca, el número seriado que identifica a cada archivo, o más precisamente los *metadatos*, es decir explicitación sobre las especificaciones técnicas que se imprimen como una huella a cada registro a los cuales la mayor parte de la gente no sabe como acceder.

mas abundantes- continúan creciendo conforme se complejizan las funciones de los dispositivos móviles y obligan al desarrollo de nuevos tipos de soportes y medios de almacenamiento, asequibles, versátiles, manejables y eficaces. Por ejemplo, los *smartphones* o las tabletas al igual que otros dispositivos informáticos poseen espacio de memoria interna limitada¹⁷⁰, que frecuentemente se ve saturada por la descarga e instalación de *aplicaciones*, así como por otras clases de información guardada -como lo pueden ser las fotos y videos¹⁷¹-, que dependiendo el modelo pueden redirigirse a memorias externas SD.

Hoy somos testigos de la creciente sustitución de soportes externos “tradicionales”: CDs, Discos duros externos, USB Pendrives -formas de respaldar información que quedaba bajo el cuidado y control de cada persona-, por almacenamiento¹⁷² y distribución “en la nube”: servicios de gestión de información¹⁷³ depositada en varios centros de datos en poder de empresas particulares, no de los miles de usuarios que utilizan las plataformas.

El problema que se vislumbra en el horizonte no radicaría tanto en las características de los servicios de publicación y/o almacenamiento disponibles, que en sí mismos favorecen el delegamiento de varias tareas; sino en el control y la gestión de esa información por instancias de poder comercial, ya que *la red* o la *nube* frecuentemente aludidas como metáforas, no son algo etéreo, por el

¹⁷⁰ El espacio de memoria disponible es uno de los rasgos que distinguen comercialmente la gama a la que pertenecen los equipos y determinan sus costos: alta, media o baja. Un espacio reducido de almacenamiento no sólo implica menos herramientas y complementos, sino la constante interrupción del funcionamiento “óptimo” del equipo.

¹⁷¹ la producción de fotos y videos que genera cada persona se estima entre 60GB y 600GB al año - Como punto de referencia, consideremos que 1 disco de DVD almacena 4.3 GB-, aunque la tendencia apunta a un crecimiento exponencial del tamaño de los archivos en relación directa con el incremento en la resolución “normal” y esperada de las imágenes por el usuario medio.

¹⁷²En abril de 2016 *Flickr* era el sitio que más fotos permitía guardar gratuitamente, un estimado de 333,333 imágenes en calidad estándar, mientras que otros sitios equivalentes cobran por el servicio <http://download.cnet.com/blog/download-blog/how-many-photos-you-can-store-in-the-cloud/>

¹⁷³ Para una relación de estos sitios entre 2014 y 2016 ver tabla: Servicios de almacenamiento en la nube (gratuitos y/o con membresía) Dirigidos a *usuarios no profesionales*, en los Anexos.

contrario, están constituidas por un entramado enteramente material y localizable de computadoras, redes físicas y servidores, que tienen propietarios¹⁷⁴-.

Esta concentración de los medios técnicos de preservación de datos personales tiene efectos potenciales en su accesibilidad a futuro, así como en la garantía de su privacidad y permanencia, ya que hasta el momento toda forma de resguardar archivos online, está en manos de corporaciones globales que pueden modificar en cualquier momento los términos y condiciones de acceso a nuestras memorias exteriorizadas o su permanencia.

Aunque la mayoría de los sitios existentes se presentan como seguros y confiables para depositar en resguardo el preciado “legado fotográfico”, sólo algunos -por lo general los que cobran el acceso- ofrecen servicio de copia de respaldo, mientras que otros pueden llegar suspender temporal o permanentemente operaciones sin notificar a sus usuarios, borrando o haciendo inaccesibles los datos depositados.

De esta situación se desprende otro aspecto para problematizar: la desposesión gradual de los propios registros o exteriorizaciones de la memoria experimentada por los usuarios, no sólo porque están en manos de instancias privadas, sino porque la progresiva automatización de los procesos, desde la captura hasta el almacenamiento, va limitando gradualmente el margen de acción a los individuos, respecto al qué y cómo guardar¹⁷⁵, asimilando el acto de publicar con el de generar un *Archivo personal*, no completamente deliberado sino como

¹⁷⁴ Cada compañía posee servidores en “Data centres” ubicados en diferentes lugares del planeta. Por ejemplo los servidores de Facebook -cuyo número sigue creciendo- se localizan en Lulea Suecia, donde las bajas temperaturas permiten ahorrar en energía para el enfriamiento de dichos servidores que de otra forma se fundirían por el calor generado por los millones de procesos de tráfico de información <http://tlife.guru/profesional/donde-tiene-servidores-facebook/>

¹⁷⁵ Los problemas que pueden presentarse son variables, pues dependen del ritmo de la producción de registros, el tipo de dispositivo de registro, su calidad en cuanto al pixelaje reflejado en volumen de información. La posibilidad de suprimir archivos de manera inmediata supone otros dilemas, ya que se puede oscilar entre el apego al instante singular, sin importar la calidad de la imagen o el desapego que permite sustituir lo viejo por lo nuevo sin remordimiento, pero los fallos técnicos o humanos que exceden la esfera voluntaria introducen la posibilidad del borramiento accidental, en ese caso, la pérdida de uno o varios archivos suele sentirse con mayor intensidad.

efecto colateral y residual del intercambio de imágenes destinadas al corto plazo.

Las plataformas para compartir imágenes o las redes sociales se han convertido para muchas personas en su único “archivo” audiovisual personal o incluso familiar, aunque el grueso de la producción de registros se concentre en el corto plazo o la inmediatez.

Para “aligerar” la carga que implica gestionar esta gran cantidad de información producida a diario, muchos servicios ofrecen la sincronización programada de todas las cuentas de correo y redes sociales, así como la importación automática de información para su visualización en todos los dispositivos mediante la conexión a Internet (computadoras, tablets, smartphones, televisiones, consolas de videojuegos, reproductores de música y video), ofreciendo como supuestas “ventajas” la comodidad, el ahorro de tiempo y esfuerzo en la actualización de cada cuenta de usuario, la accesibilidad desde cualquier lugar de manera confiable, así como la garantía de privacidad de la información del usuario, lo cual deja poco margen para interrogar este imperativo de conectividad.

A través de la reubicación de la colección de imágenes en línea, los usuarios son capaces de mitigar la ansiedad por el dato delegando las responsabilidades de respaldo a compañías que mantienen servidores masivos en los cuales almacenan las imágenes (Rubinstein y Sluis, 2008: 17) en un servidor o en la propia computadora, los archivos fotográficos ahora son bases de datos.

Todos estos servicios digitales que integran los “*hiperdepósitos de memoria digital*” (Zúñiga, 2013:53) de la red, están diseñados para ofrecer una experiencia grata, un manejo simple y amigable para organizar, preservar y “compartir”, al grado de sugerir a los usuarios delegar las tareas completamente a los programas, bajo un presupuesto de funcionamiento infalible, casi mágico; lo cual llevado a sus últimas consecuencias implica la aceptación de una renuncia a las operaciones de selección y evaluación sobre la información que cada cual genera cotidianamente, como veremos en el siguiente capítulo, dedicado a la reflexión sobre las tecnologías de archivación y el estatuto del sujeto contemporáneo.

Registros audiovisuales digitales como Hypomnemata

Tradicionalmente se le ha atribuido a la técnica fotográfica –tanto a la analógica como a la digital- la capacidad referencial de la imagen, fundada en la ilusión de objetividad: producir un recorte de lo visible en un momento congelado, es decir fijar lo que se ve, de manera tan precisa como un espejo pero a diferencia de este, perdurable, en términos visuales mas exacta que un recuerdo o evocación, ya que la rememoración es una síntesis compleja de varios procesos mnemónicos (Maldonado, 2007) lo que llamamos recuerdo puede componerse y sintetizarse por variados estímulos sensoriales.

Los *registros audiovisuales cotidianos* prolongan la función asignada a la fotografía, como forma de retener o fijar aquello que se desea preservar y transmitir, “Promesa de duración, de permanencia –contra el pasaje del tiempo. He aquí lo que las imágenes nos ofrecen, lo que nos entregan, lo que buscamos en ellas” (Brea, 2010: 09). Las fotografías dan soporte a una memoria exteriorizada que atraviesa tanto la dimensión individual como la colectiva, a igual que otros “objetos mnemotécnicos” (Braunstein, 2011:121) que van desde la imagen tradicional, la escritura manual (Maldonado,2007), hasta el desarrollo de sistemas complejos como el Internet.

Las objetivaciones de la memoria o *Hypomnemata* realizados con los medios técnicos al alcance de cada sociedad, han servido para evitar la potencial pérdida de información que supondría reservarla sólo a los procesos de memoria dependientes de los individuos, cuyas capacidades de memoria son limitadas y su vida es breve. Los registros, exteriorizaciones o estabilizaciones para fijar la volatilidad del recuerdo¹⁷⁶ en cuanto objetos sensibles funcionan como materiales suplementarios para la construcción intersubjetiva de la memoria (Montesperelli, 2004).

¹⁷⁶ Que por su parte nunca es exclusivamente personal por más íntimo y singularizante que parezca.

Michel Foucault, en su curso sobre la hermenéutica del sujeto empleó la expresión *hypomnemata* para designar “soportes de recuerdos”, concretamente se refería a las “notas sobre lo visto, escuchado, leído, sentido o pensado” (2002: 343), como parte de un ejercicio de exteriorización por escrito de recuerdos para su posterior recuperación y examen, que en el mundo Clásico se recomendaba hacer como ejercicio para profundizar en el autoconocimiento y perfeccionamiento de sí:

hypomnemata. Vale decir: soportes de recuerdos. Son anotaciones de recuerdos con las cuales precisamente, y gracias a la lectura o a ejercicios de memoria uno va a poder recordar esas cosas dichas. Esos *hypomnemata* sirven para uno mismo, pero comprenderán también pueden servir para otros “(2002: 343)

El intercambio epistolar de este tipo de notas que no daban noticias sobre el mundo, sino sobre la vida interior de los individuos tenía como fin el crecimiento mutuo, por el ejercicio de indagación mediante la escritura y el intercambio crítico continuado.

Aunque el término *hypomnemata* tenía una aplicación más amplia en el contexto griego, ya que incluía cualquier forma de memoria escrita, cualquier nota o recordatorio, que también puede denominarse *memorandum*; podríamos pensar a la fotografía -concretamente a los registros audiovisuales digitales-, en cuanto forma preferida por la cultura contemporánea para producir inscripciones de la memoria conforme a las dos lógicas descritas, la del *memorándum*, para uso inmediato y la de la *Hypomnemata* como ayudamemoria para su consignación y uso futuro.

Aunque las relaciones entre las tecnologías de archivación contemporáneas con el olvido y la memoria se abordarán mas adelante, por ahora resulta útil hacer una aclaración para no generar confusiones: los procesos de memoria, no son asimilables ni reductibles a los procesos de archivación aunque con mucha frecuencia se use la palabra memoria indistintamente para referirse a los objetos que apoyan estos procesos mnemónicos. La producción de huellas exteriores

tiene la intención de fijar, siempre provisionalmente, lo que está sujeto a la continua reformulación e incluso disolución.

Debemos puntualizar, como hace Tomás Maldonado (2007), que el uso de término memoria suele ser equívoco, ya que da la idea de un bloque único, un mecanismo monolítico, estable e inmutable a lo largo del tiempo que permite la recuperación de informaciones depositadas, por el contrario, las concepciones más recientes sobre la memoria la consideran como un conjunto de procesos, como un sistema que se adapta a las condiciones del entorno material y cultural.

Además, lo que llamamos recuerdos no son simples informaciones inmutables depositadas en la mente, restituibles en su integridad; sino que la recordación está estructurada discursivamente, aunque entren en juego elementos prediscursivos como sensaciones, el relato de los episodios del pasado, de nuestro pasado, no es nada autónomo, depende enteramente de la situación y de la alteridad a la que hace partícipe, las memorias, al igual que las diversas facetas de la identidad son performáticas y pueden verse alteradas por las circunstancias emocionales y cognitivas del presente

Naturalmente memoria y reminiscencia no son lo mismo, pero la facultad de <<relatar o evocar los propios recuerdos>> (reminiscencia es inseparable de la posibilidad de que dichos recuerdos hayan sido imaginados con anterioridad en algunas de las múltiples memorias que conforman el <<sistema memoria>> (Maldonado, 2007:88)

Si bien el complejo problema de la memoria ha sido abordado desde diferentes perspectivas, provisionalmente emplearemos la noción de *memoria* planteada por Mario Carlón (2008), quien la considera “cercana al recuerdo de lo ocurrido” para distinguirla de la *historia*, en tanto “pone en juego sobre esa memoria un proceso de puesta en sentido que, como se ha señalado muchas veces, aparece habitualmente bajo la forma de una narración” (Carlón, 2008: 67).

En tanto proceso dinámico y colectivo, la memoria humana no depende estrictamente de las objetivaciones o exteriorizaciones de pensamientos y

recuerdos -*Hypomnemata*¹⁷⁷- que le sirven de apoyo y se consignan en el *archivo*, en este caso el material audiovisual digital-, sino de los marcos que permiten hacer inteligible y dotar de sentido determinado acontecimiento. Incluso en una misma sociedad estos marcos o *configuraciones de la memoria* (Candau, 2006) son heterogéneas y en tensión permanente.

De hecho existen investigaciones recientes acerca del impacto de la fotografía en los procesos de rememoración de situaciones y objetos, como el de Linda Henkel (2014) cuyos experimentos mostraron que el acto de fotografiar tiene efectos ambivalentes dependiendo del tipo de atención que acompañe al registro fotográfico; infiriendo que fotografiar tiene efectos positivos sobre la memorabilidad de una escena cuando implica focalizar la atención activamente ya que “las personas recuerdan mejor acciones que ejecutaron, más que acciones que sólo pensaron u observaron” (2014: 396), sin embargo, los resultados mostraron que cuando la atención es dispersa y general, fotografiar reduce la capacidad de recordar no solo detalles sino el conjunto de la situación observada:

La gente puede también poner menos atención a una escena si toman fotos, contando con el dispositivo externo de la cámara para “recordar” por ellos como sugiere la investigación que muestra que la gente fue menos apta para recordar información si tienen expectativas de tener acceso a ella en el futuro (2014: 397)

Henkel destaca que lo que una persona recuerda no es necesariamente lo que el disparo de la cámara capturó, ya que cuando se presta atención a los detalles de un objeto, se suele sustraer de la atención al contexto. Además las fotos sólo sirven como apoyo para el recuerdo “sólo si realmente accedemos e interactuamos con ellas en lugar de sólo amontonarlas” (2014: 401).

¹⁷⁷Los *Hypomnemata* serían todos aquellos sustratos materiales de la memoria, huellas, trazos inscripciones, “soportes de recuerdos” (Foucault, 2002) –principalmente escritos- destinados a su revisión como parte de ejercicios de memoria dentro de la tradición griega del cuidado de sí.

Las exteriorizaciones de la memoria, son consideradas por Derrida (1997) como “Memoria Muerta”, que en su carácter externo es susceptible de ser archivada¹⁷⁸, es decir acumulada, reunida y capitalizada sobre algún soporte y lugar exterior. En oposición estaría la memoria, como flujo continuo y a la anamnesis o memoria vivida, espontánea y discontinua.

La fotografía en tanto huella, no en sí misma, sino puesta en relación con otros elementos en contextos de enunciación particulares, puede ser asumida dentro de esta perspectiva, como medio de expresión y recurso mnemotécnico predilecto actualmente, se trataría de otra forma de escritura -no alfabética- que prolonga los esfuerzos por fijar y sistematizar información acerca del mundo y la experiencia individual correspondiente al estadio técnico actual. Aunque hay que aclarar que toda huella, a decir de Jacques Derrida:

es algo que parte de un origen pero que, al punto, se separa de su origen y permanece como traza en la medida en que se ha separado del trazado, del origen trazante. Es ahí donde hay huella e inicio de archivos. No toda huella es un archivo, pero no hay archivo sin huella. Así la huella siempre parte de mí y se separa (Derrida, 2013: 107).

El término *inscripcionalidad*, enmarcado en el pensamiento de Jacques Derrida, es formulado por Rosaura Martínez Ruiz (2013) para dar cuenta de una lógica de la huella, definida no tanto por la traza generada como por el proceso que hace posible esa inscripción; esa elaboración resulta clave para entender el estatuto de las imágenes-información en el contexto de las tecnologías digitales de archivación y su papel en los procesos de memoria, aunque hay que señalar que todo modelo explicativo y sus metáforas dependen necesariamente del contexto material en el que surgen:

En todo proceso de escritura o de inscripcionalidad se despliega un juego entre presencia y ausencia, memoria y espera. Este es el juego de la

¹⁷⁸ El problema del archivo, en estos términos, lo hemos desarrollado en el capítulo 2.

fantología y de la lógica de lo *indecidable*. Si la huella anémica es ante todo alterable no hay origen asignable en el aparato psíquico, se trata de un origen que queda desplazado (2013: 18)

Toda huella, según la propuesta derrideana se caracteriza por su alterabilidad, iterabilidad y potencial desaparición. Rasgos que innegablemente se encuentran potenciados en los registros audiovisuales digitales y que afectan los procesos de constitución de archivo, tanto individuales como colectivos, ya que las prácticas de registro audiovisual digital en las condiciones de conectividad actuales van sedimentando un Archivo visual global, como parte de un meta-archivo informacional que ya no puede considerarse es estrictamente individual ni colectivo.

Registros audiovisuales digitales como resto

Habremos de mencionar brevemente que además de pensar los *registros audiovisuales digitales* como *Hypomnemata*, o *memorandum*, también pueden asumirse como *resto*, *sobrante*, o *excedente*. Cuando los registros digitales dejan de ser *actuales* porque han cumplido su función comunicativa y se convierten en remanentes o ruinas del presente, pero especialmente cuando se encuentran en su estado latente, como datos almacenados no visibles, ya que más claramente son traza pura o pulso eléctrico, huella radicalmente desemejante a su referente, información confinada a las propias memorias de los aparatos electrónicos y o dejada a su suerte en la inmensidad de los servidores de la red.

Según Derrida, *resto* es aquello que “permanece”, lo que “queda” “el resto no es una modificación del “ser” en el sentido de la esencia, de la sustancia, de la existencia “la huella permanece, pero ello no quiere decir que es sustancialmente o que es esencial” (Derrida, 2013: 107)

De entre la astronómica cantidad de capturas diarias, no todas las fotos o videos están destinados a alcanzar el estatuto de documento, si asumimos que el

documento es un registro tangible que da constancia de la efectividad de un hecho, y en función de esto se le guarda por considerarlo relevante para el futuro.

Muchos de los *registros audiovisuales digitales* son potencialmente descartables en cuanto cumplen con su función de notas visuales inmediatamente trasmisibles, lo cual no significa que en todos los casos se borren efectivamente de las memorias digitales, sino que contrariamente, suelen acumularse por un indefinido apego -no necesariamente a las imágenes mismas, sino a los instantes que se supone representan- ya sin un propósito definido salvo el de dejarlos “por si acaso” se volvieran a requerir, aunque a menudo no sean fácilmente localizables en caso necesario.

O al contrario, esta condición desechable se da por un completo abandono o indolencia, por ejemplo, todas aquellas fotos y videos que quedaron rezagadas en cuentas de usuario que cayeron en desuso al ir reemplazándose los servicios de moda, o bien cuando se cambia de celular, en estos casos, se trata de registros latentes, pero extraviados, olvidados o proscritos.

Si como propone Derrida, el proceso de archivación implica selección de los trazos a consignar y en el mismo gesto excluye, en las condiciones actuales la red hace posible “soñar...con otro archivo: el de los desprecios, lo despreciado y los despreciados¹⁷⁹” (2010: 19).

¹⁷⁹ “One could dream of another archive: an archive of misunderstandings, of contempt and of misapprehensions [*du mépris et des méprises*]”.

Procesos de archivación frente a la acumulación y la colección

Antes de abordar el problema del Archivo en el contexto de la cultura digital, resulta oportuno establecer algunas diferencias entre las lógicas de archivo y otras formas habituales¹⁸⁰ de reunir objetos e interactuar con ellos, formas que en cierto modo se aplican a las imágenes digitales -y a otras formas de información- a partir de las cuales se organizan nuestros mundos cotidianos.

Acumular

La necesidad de control de las situaciones y la respuesta a la incertidumbre –otras formas de nombrar el miedo y la ansiedad- que se encuentra en la base de la tendencia a la acumulación de objetos es algo normal en la especie humana –y algunas otras especies animales-, casi todas las personas, más allá de los objetos que pueblan el entorno cotidiano y cumplen funciones específicas, guardan intencionalmente en algún momento de sus vidas objetos de muy diversa índole, a los cuales confieren una carga emotiva e invisten de uno o varios significados, lo cual los transmuta de objetos o mercancías impersonales, a “cosas”, es decir, resultan inmersos en el “proceso que transforma los objetos en cajas de resonancia de nuestra ideas, actividades, pasiones y fantasías” (Bodei, 2013 :37), o como lo explica Jean Baudrillard, mediante la abstracción de su función se remiten propiamente al sujeto que se vale de ellos para dar forma a su mundo o “totalidad privada”:

“los objetos son, aparte de la práctica que tenemos, en un momento dado, otra cosa más, profundamente relativa al sujeto, no sólo a un cuerpo material

¹⁸⁰ El empleo regular del término *hábito* lo remite a la continuidad, pero resulta fructífero considerarlo contrariamente “como discontinuidad y repetición” (Baudrillard: 2010:107)

que resiste, sino un recinto mental en el cual yo reino, una cosa de la cual yo soy el sentido, una propiedad, una pasión” (2010:97).

La acumulación, dependiendo del contexto y el marco histórico, admite grados variables, un espectro más o menos amplio de lo socialmente es aceptable que por contraste remarca lo considerado como anormal o patológico. Es el caso del síndrome denominado *hoarding* que empuja a acumular todo tipo de objetos, aunque no desarrollen interés por alguno en especial, la acumulación efectuada de manera compulsiva termina impidiendo el tránsito por el espacio donde se habita.

Esta condición se enlaza con la *disposofobia* como trastorno obsesivo-compulsivo que conlleva el exceso y rebasamiento de los umbrales de satisfacción que la acumulación podría ofrecer, en estos casos hay una acusada pérdida de la capacidad para jerarquizar y catalogar objetos y tomar decisiones sobre ellos para conservarlos o prescindir de ellos, bajo esta condición “todo es importante”, lo cual impide deshacerse de nada, el conjunto de objetos en su totalidad queda anulado por que éstos resultan inaccesibles.

O bien, la falta de cuidado propicia el deterioro de las cosas, ya que por lo general sólo se tiene una idea vaga del conjunto de objetos recolectados, generando una situación paradójica, ya que la razón primera para guardarlos provenía de su eventual utilidad, pero a la larga sólo el vínculo afectivo sostiene el nexo con un cúmulo inerte de objetos que para otros individuos, e incluso para el acumulador mismo, son restos, más que reliquias.

Contradictoriamente para el acumulador, desprenderse de lo atesorado supone una angustia igual o mayor a su conservación, ya que llega a considerarlos como extensiones de su persona¹⁸¹; al respecto Baudrillard comenta

¹⁸¹ Las manifestaciones de esta patología en fechas recientes han sido material para el espectáculo mediático con pretensiones realistas –híbridos entre el documental, el reality show y la atracción de feria-, pero cabe interrogarse sobre la especificidad de estos trastornos en las condiciones de hiperproducción industrial y abundancia, en la que la disponibilidad de objetos en el mercado en mancuerna con el sistema publicitario y la atmósfera de la psicologización intimista que deposita atributos humanos en las mercancías (Sennett, 1978), interviniendo y modulando las lógicas de su adquisición y apropiación.

“los objetos desempeñan un papel regulador en la vida cotidiana, en ellos desaparecen muchas neurosis, se recogen muchas tensiones y energías en duelo, es lo que les da un ‘alma’, es lo que hacen que sean ‘nuestros’, pero es también lo que constituye la decoración de una mitología tenaz, la decoración ideal de un equilibrio neurótico”(2010:102)

El hombre encuentra en los objetos, no el modo de sobrevivir realmente, sino el de prolongar su existencia de una forma simbólica que le permita rebasar “esta existencia real en la que el acontecimiento irreversible se le escapa” (2010:110), acumular objetos, se trataría entonces en un trabajo de duelo sobre sí mismo que permite resolver la angustia ante la desaparición y ausencia, para continuar con la vida.

En la zona extensa e imprecisa de los límites entre la normalidad y la patología, existen formas sublimadas de la compulsión a la acumulación – considerando que la sublimación es un mecanismo que permite encaminar, domar, las energías libidinales a actividades socialmente aceptadas, o bien, toleradas y propiciadas por su rentabilidad¹⁸²- que llegan a ser consideradas positivas, en cuanto resulten mínimamente “productivas” y redituables en términos económicos y/o simbólicos.

Ejemplo de ello es el coleccionismo, que hoy goza de prestigio en determinados sectores y constituye una de las formas más extendidas de sublimación de esta propensión. Aunque no se trate de extremos patológicos que interfieren con la vida cotidiana o la salud e integridad de los individuos, la acumulación como adición continuada, en contraste con la colección, se caracteriza por carecer de un sistema específico, es decir no hay criterios

¹⁸² En las sociedades contemporáneas altamente especializadas, en la que hay una sobreproducción y oferta de bienes materiales e inmateriales cada vez más vastos, los medios de comunicación contribuyen a la hiperespecialización de los gustos y preferencias personales según nichos de mercado cada vez más segmentados e identificados, dando pauta a “nuevas formas de coleccionismo, nuevas industrias y sectores productivos asociados, movilización de inmensos capitales” (Costa, 2007).

explícitos que permitan seleccionar ni organizar lo que permanece y lo que se desecha.

Previamente mencionamos que en el caso específico de los registros audiovisuales digitales, dado que no ocupan un espacio físico considerable y no son visibles o perceptibles mientras están contenidos en las memorias de los aparatos informáticos¹⁸³ -a diferencia de las fotografías impresas y otras formas de registro analógico como las transparencias y las cintas de las filmaciones que en el transcurso de los años podían integrar conjuntos voluminosos- el momento de selección y respaldo de la información, se suele posponer o incluso se omite por completo, hasta que se vuelve indispensable.

En estos tiempos no es raro que las fotografías y videos personales y familiares constituyan un conjunto indeterminado y desbordante, repartido en diferentes medios y soportes, del cuál sólo se tiene una idea aproximada, estimada según la medición del volumen de datos, en lugar del número de capturas individuales que se contabilizan por cientos o miles cada año; al igual que las interminables horas de grabación.

Aunque hasta no mucho se acostumbraba hacer respaldos en soportes durables como discos y esto permitía acotar un poco el cúmulo de datos, con el advenimiento de las lógicas de la *Cultura App* que privilegian la automatización, la popularización del almacenamiento en los servicios de la nube ha añadido otro tanto de perplejidad, ya que las magnitudes de información se tornan cada vez más irrepresentables para los usuarios habituales de implementos electrónicos, volviéndose irrelevantes en la mayoría de los casos porque no dicen mucho: ¿acaso afecta sustancialmente saber si el archivo visual de toda una vida -que puede iniciar desde las capturas de pantalla de los ecosonogramas durante la gestación, hasta el video del funeral- mide 20 Gigabites o 100 Terabytes si no hay

¹⁸³ Cada *bit*, en tanto unidad mínima de información digital (0 o 1) requiere de un soporte mínimo sobre el cual depositarse, los discos de almacenamiento actuales utilizan estructuras ferromagnéticas microscópicas que organizan los átomos que componen un *bit* de información alineándolos la misma dirección para determinar en qué estado se encuentra, si 0 o 1. la investigación más reciente se dirige a la reducción aún mayor de las dimensiones de las superficies de almacenamiento.

tiempo humano que baste para revisar detenidamente cada uno de los registros y dejarse conmover por el *punctum*?

Coleccionar

A diferencia de otras formas de acumulación compulsiva y sus formas atenuadas, la selectividad asentada en criterios explícitos distingue al coleccionismo –cuyas motivaciones pueden ser insondables–.

El coleccionismo se especializa en una gama bien delimitada de objetos que atraen sobre sí la atención del coleccionista, puede tratarse de colecciones mentalmente planeadas, estructuradas con todo detalle y conseguidas mediante la búsqueda metódica, o al contrario, hay colecciones que dependen del azar del hallazgo y la casualidad –aunque los mecanismos no conscientes estén bien definidos–.

Como relata Isabel Costa, desde la antigüedad las colecciones han sido “formas de acumulación que produce prestigio por lo poseído” (2007: 809), sobre todo, porque las colecciones remarkan el tránsito de los objetos desde su condición de bien personal, tesoro, botín de guerra, incluso hasta ser considerados parte del “patrimonio cultural”; la colección en cuanto “tesoro”, puede ser exhibida generando reputación¹⁸⁴, o bien ser una actividad secreta “sagrada, fuera de la visibilidad pública” (2007: 809).

Coleccionar, ya sea siguiendo un método místico o crítico, en distintas épocas ha sido asumido también como un proyecto filosófico, “un intento de comprender la multiplicidad y el caos del mundo, y tal vez incluso de encontrar en

¹⁸⁴ Como relata Philipp Bloom (2013), en el contexto occidental del renacimiento se dio un auge de las colecciones principescas, pero hacia 1550 se conformó una red de colecciones eruditas que contribuyó a la difusión del coleccionismo como actividad seria, lo cual, posteriormente permitió su popularización entre la gente común y corriente a la par de la difusión del racionalismo.

ese caos algún significado oculto, es algo que también ha llegado a nuestros días” (Bloom, 2013: 65).

Walter Benjamin, en el *Libro de los pasajes*, al caracterizar el quehacer del coleccionista, indica que la adquisición y atesoramiento de tales objetos supone para el coleccionista una serie de inversiones –gastos que pueden llegar al dispendio, injustificado para los que permanecen ajenos a esta “pasión”- de toda clase de recursos, monetarios, humanos, de tiempo o de otro tipo. Para el profano la colección misma es no un compendio sino un montón de curiosidades inútiles “cosas pobres sin valor –de cambio” “cosas desechadas y perdidas”, “cosas fantásticas revueltas entre sí” (Benjamin, 2005a:226). Los objetos de la colección, han sido escindidos y neutralizados respecto a su funcionalidad, y se han conjuntado en un caos improductivo que ocupa espacio y en algunos casos estorba¹⁸⁵, porque no fluye –es una detención, una interrupción del curso de la “vida útil” de los objetos- y porque no permite el flujo –colección como cristalización en los bordes-, primordialmente económico. “capitales que duermen” (Benjamin, 2005a:227).

En cuanto conjunto artificial, la colección se define por su apertura e incompletad constitutiva, ya que cada nuevo elemento viene a reconfigurar el sentido de la agregación y de cada elemento que le precede, “uno solo no basta: es siempre una sucesión de objetos, en el límite la serie total” (Baudrillard, 2010:98).

Benjamin manifiesta su extrañeza respecto al desplazamiento, de la predilección por lo singular, lo aureático, lo exclusivo, lo escaso, lo único e irrepetible, que marcaban el privilegio del acceso frente a la producción en masa, homogénea, indistinta, hacia el coleccionismo que incluye “objetos que se fabrican industrialmente” (Benjamin, 2005a:224) y por lo tanto son semejantes a otros

¹⁸⁵ Registro digital generalizado, admite una lectura como sucedáneo contemporáneo de esta actividad del coleccionista, en muchos casos a falta de espacio habitable se guardan las imágenes de las cosas pero no las cosas mismas.

cientos de ellos, el énfasis recae entonces, en el detalle que los singulariza, ya sea una referencia a su origen o sus condiciones de producción.

Una colección permite congrega elementos heterogéneos entre los que no hay continuidad lineal, sino simultaneidad, cortes, transposiciones y permutaciones, la colección sigue las premisas del *montaje* cuando es presentada hacia la mirada externa, no obstante, para el coleccionista o el iniciado, estos agrupamientos de objetos constituyen auténticas *constelaciones*, ya que ven en ellas otras facetas que quienes se limitan a ser propietarios, cada objeto muestra a su modo su visión particular del mundo, pues “la colección” está constituida por una sucesión de términos, pero el término final es la persona del coleccionador” (Baudrillard: 2010:103).

Aunque los registros audiovisuales digitales pueden atesorarse “secretamente” en las memorias de los dispositivos, es cuando circulan en la red al lado de otros registros más o menos anónimos y otras imágenes digitales de tipos distintos, que llegan a convertirse en repertorios visuales enlazados y entremezclados con los de otros individuos, convirtiéndose en sustratos o catalizadores de esas relaciones e interacciones.

Podríamos considerar a la colección como un conjunto siempre incompleto –cada nueva incorporación modifica la totalidad-, puesto que se define por una lógica de la dispersión, la disgregación, el fragmento diseminado en diversos *lugares* del tiempo y del espacio.

Es posible pensar en estos términos los conjuntos interminables de registros audiovisuales digitales, en tanto elementos individuales coleccionados, como situaciones encapsuladas, instantes autocontenidos¹⁸⁶ –ceranos a la idea

¹⁸⁶ Los rastros de la presencia, –de otra persona aunque se trate de imágenes propias, de otro momento, de otro lugar, empleadas paradójicamente para construir el aquí y ahora perpetuo y reforzar la ilusión de un yo más o menos coherente- suelen encontrarse dispersos o lábilmente reunidos en los diferentes servicios que integran una presencia en red, tampoco están necesariamente organizados ni son permanentemente accesibles (al multiplicarse los dispositivos de registro digital se multiplican los objetos sobre los que hay que mantener la atención, es decir, descargar, organizar y respaldar, independientemente del orden en que ocurran).

de mónadas, unidades en sí mismos, autosuficientes al mismo tiempo representaciones del cosmos –, aunque producidos en serie, “todos esos objetos son pequeños altares de distintos pasados, huidas del presente, afirmaciones de la individualidad, del deseo y la esperanza” (Bloom, 2013: 215).

Generalmente en estas agregaciones de objetos no rigen reglas explícitas, pero tampoco ocurre de manera completamente aleatoria, hay un “método en la locura” del *auténtico coleccionista* (Benjamin, 2005), aunque esta no sea explícita ni transparente para él mismo. Esta nebulosa distinción entre el auténtico coleccionista y el aficionado (*amateur*), es señalada por Baudrillard, para quien el primero amaría los objetos por su sucesión en una serie mientras que el otro lo haría por su “encanto diverso y singular” (2010:100).

Resulta interesante para pensar nuestro objeto la oposición que hace Benjamin entre la dimensión táctil que distingue al coleccionista, restringido a la propiedad y posesión de los objetos materiales, frente a la importancia de la visión para el *flâneur*, que los encuentra pero los apropia interiormente en tanto experiencia -imagen-, a este personaje lo sitúa en un momento histórico –el siglo XIX- en el que la importancia de lo óptico se imponía por encima otros sentidos.

Las interrogantes que abre este planteamiento giran en torno a cuál figura serviría como alegoría del momento actual, en el que asistimos, desde la segunda mitad del siglo XX, a un resurgimiento de la primacía de lo óptico frente a lo táctil o cualquier otro sentido. Cómo caracterizar a otro personaje que pudiera encarnar la paradoja de la ilusoria posesión de la imagen, de lo óptico en lugar de lo material, un *flâneur* que deambula por la red y colecciona cosas que no puede tocar.

Archivar

Archivar implica más que el depósito indiscriminado o almacenaje de elementos en un repositorio. La consignación, involucra el agrupamiento de elementos escogidos bajo un principio predeterminado, que permita identificar y clasificar no dejando nada al azar. Se trata de integrar un sistema que unifica y sincroniza la relación y articulación de sus elementos, mismos que han sido extraídos de un ámbito para ser puestos a resguardo en otro sitio, un repositorio.

En el recorrido que plantea Anna María Guasch para exponer el paradigma del archivo en la producción artística el siglo XX, alude a dos formas o “maquinas” del archivo que pueden ayudarnos a entender las lógicas de archivación que rigen la producción y gestión cotidiana de los *registros audiovisuales digitales*.

La primera acentúa el principio regulador del *nomos* y del orden topográfico, se orienta no por principios temáticos o semánticos, sino por un principio de procedencia –el orden conforme se fueron acumulando los elementos-, homogeneidad y continuidad. Dicho mecanismo que funciona como un “inerte repositorio” (2011:16) de remanentes fragmentarios, se encuentra arraigado en una cultura material que organiza los sistemas de memoria física.

La segunda máquina, que enlaza con la teoría del inconsciente Freudiano y la memoria, se orienta por la heterogeneidad y la contradicción, actúa por un principio anómico en el que conviven la discontinuidad y los despliegues pulsionales que bien pueden almacenar y guardar mientras destruyen las huellas del pasado, es decir el *impulso anarcóntico* que subyace al *Mal de archivo* formulado por Derrida.

Para Guasch, esta sería la base del archivo integrado por información virtual, en el que se busca la racionalidad de lo flexible e inestable, rompiendo con la linealidad y jerarquización espacial o temporal. Del discurso psicoanalítico sobre el archivo destaca las metáforas del almacenamiento de las “impresiones”, el cifrado de las “inscripciones” y en última instancia la “supresión de los registros” (2011:18)

Recapitulando, de las tres formas de guardar objetos –y esto aplica particularmente a los registros audiovisuales digitales en la sociedad informacional- acumular, coleccionar y archivar, marcan un continuum entre la completa asistematicidad y los métodos altamente racionalizados pensados en la eficiencia.

Como podemos constatar en la exposición previa que da cuenta del tránsito entre los álbumes y colecciones físicos hacia las tentativas deliberadas de organización de repertorios digitales, los sistemas de archivación institucionales y comerciales que integran los *hiperdepósitos de la red*, a pesar de su flexibilidad y multicentralidad, se rigen más que nunca bajo la primera lógica, ya que los metadatos de cualquier elemento de información permiten ubicar su exacto momento de generación e ingreso en un depósito determinado.

Mientras que de las prácticas más comunes desplegadas por los usuarios habituales para preservar –o suprimir- los registros en el ámbito cotidiano, atienden al segundo principio de heterogeneidad y contradicción. Ambas lógicas de archivo se mantienen en tensión y se superponen, pero cabría preguntarse cómo el diseño de los implementos técnicos para la comunicación y transmisión de información, así como los programas o aplicaciones que los hacen funcionar influye en los modos en que se genera y usa dicha información y contribuye dar forma al contexto sociocultural mismo.

La cuestión del archivo

Usos y abusos del término

Hablar del mundo actual en términos producción y flujo de información inéditos parece tornarse un lugar común, sea desde el punto de vista entusiasta o escéptico de los desarrollos tecnocientíficos, sin embargo, son insoslayables las drásticas transformaciones, que impregnan cada ámbito de la existencia a nivel individual y colectivo, e inciden en la experiencia cotidiana más elemental, transformando casi imperceptiblemente pero de manera profunda la percepción del tiempo y del espacio, la alteridad y la propia identidad, así como los modos de recordar¹⁸⁷ e imaginar.

En las últimas décadas del siglo XX y los años que han transcurrido del actual, con el uso generalizado de artefactos informáticos, presentes en varios ámbitos de la existencia, gran cantidad de tecnicismos se han incorporado al vocabulario cotidiano. Se han convertido en una especie de *Vulgata*, contribuyendo a delinear un imaginario cuasi-animista del “poder ilimitado de las máquinas informáticas” para conectarse, procesar y almacenar información o permitir la comunicación; una suerte de pensamiento mágico contemporáneo que asume el mundo y sus seres como atravesados por incomprensibles fuerzas

¹⁸⁷ Recordemos que hasta antes de la disponibilidad de papel o materiales para fijar la escritura o antes de la invención de la imprenta, era sumamente importante la memoria en cuanto facultad humana que debería ser ejercitada y adiestrada mediante una intensa memorización visual que hoy nos es ajena. Según Frances A. Yates (2005) en el mundo clásico paralelo al desarrollo de la filosofía, se elaboró un arte de la memoria denominada *Mnemónica*, disciplina destinada a potenciar los actos de rememoración y facilitar las operaciones intelectivas, que a lo largo de los siglos y con múltiples transformaciones se integró a la tradición europea.

omnipresentes e invisibles, controladas y reconducidas¹⁸⁸ por el conocimiento de los mediadores expertos, técnicos-chamanes.

En el habla cotidiana la procedencia de tales palabras y la carga semántica asociada a cada una suele diluirse¹⁸⁹, ejemplo de ello es el uso intensivo e indistinto de las palabras de *archivo*, *documento*, *dato* e *información*, como si fuesen intercambiables o equivalentes.

Por ello -sin pretensiones de llegar a definiciones exactas- resulta necesario delimitar el campo de los sentidos que puede tener el término *archivo*, y la forma en que lo comprendemos en este trabajo. Por ahora, basta decir que en este trabajo usamos el término *Archivo*, en singular, en dos sentidos, primero atendiendo a lo planteado por Foucault, como el campo de posibilidad de lo decible y lo mostrable; y segundo, para referir al conjunto siempre inconcluso y abierto, resultante de los *procesos y operaciones de archivación*, mientras que en adelante, cuando hablemos de las unidades que componen tales conjuntos, se usará *archivo*¹⁹⁰, con minúscula, matizado por adjetivo digital o informático optando por la expresión *registros audiovisuales digitales* siempre que sea posible.

La palabra archivo proviene de raíz griega *arkhé* y se refiere tanto al emplazamiento físico como al lugar simbólico de la instalación en la que se resguardan los *documentos*. El término *documento* se asocia a la transmisión de información mediante algún soporte, por eso comparte raíz con vocablos como *docere* (enseñanza) en cuanto proceso de transmisión de saberes.

Alejandro Delgado-Gómez, refiriendo la definición ofrecida por el proyecto permanente *The International Research on Permanent Authentic Records in Electronic Systems*, indica que en el terreno de la informática, suele entenderse

¹⁸⁸ Con dichas fuerzas conviene estar en buenos términos y no hay que desafiarlas so pena de despertar su venganza, temor atávico que encuentra eco en las producciones culturales que plantean la hipotética rebelión de las máquinas o mejor dicho, de las inteligencias artificiales, con el consiguiente ocaso de la civilización tal cual la conocemos.

¹⁸⁹ Incluso, comúnmente se ignora que existían y tenían significaciones y atributos específicos antes de que se usaran en el campo de la informática.

¹⁹⁰ Aunque existe la expresión “ficheros informáticos” para referirse a éstos su uso no se encuentra tan extendido.

por documento “una unidad indivisible de información constituida por un mensaje fijado a un soporte (registrado) de manera sintácticamente estable. Un documento tiene forma fija y contenido estable” Además, se suele decir de un documento de archivo, que es “un documento realizado o recibido en el curso de una actividad práctica como instrumento o resultado de tal actividad, y acumulado para acción o referencia” (2011:407) .Por tanto, un *documento de archivo* se diferencia de otros documentos por el hecho de que constituye evidencia de acciones” (Delgado-Gómez, 2011).

Siguiendo a Foucault, para este autor, el archivo en espacios virtuales es tanto un “sistema de conservación” como un “sistema de producción”, un sistema de sistemas que deben mantenerse interrelacionados para que se mantenga el valor de evidencia de los documentos, esta interrelación a menudo ocurre mediante un conjunto integrado de reglas de operación tácito que hace posible que los documentos se inscriban en un orden -discursivo- establecido de una comunidad dada.

Archivo como objeto de reflexión

Según la época y los diferentes campos de saber, el término archivo, ha sido usado para referirse a objetos, nociones y problemas distintos, aunque concordantes en cuanto la función de consignación y resguardo con propósitos de preservación. Pero ha sido hasta fechas relativamente recientes que surge la *Archivística* como campo disciplinar, encargado de los problemas teóricos y prácticos de la clasificación, organización, conservación y restauración de documentos físicos (y/o digitales), así como los instrumentos de búsqueda y recuperación.

Esta disciplina, aunque goza de una relativa autonomía, se encuentra profundamente vinculada y es deudora de los desarrollos de las llamadas *ciencias*

de la documentación, como la museología y la biblioteconomía, y al igual que éstas, se ha desprendido de otras disciplinas humanísticas y sociales consolidadas durante la modernidad, principalmente la historia y en concreto la historiografía, ámbito en el que los debates aún vigentes se ciernen sobre los problemas metodológicos y epistemológicos respecto al estatuto de la fuente documental, su fidelidad, accesibilidad, tratamiento y preservación.

Los debates actuales sobre la noción de archivo –a la par, o incluso más allá de las imprescindibles cuestiones metodológicas- se han desplegado en un campo epistemológico interdisciplinar que recoge aportes teóricos heterogéneos, provenientes en gran medida de la filosofía, la literatura, la historia del arte y el psicoanálisis.

El archivo, como problema y objeto de meditación académica en el campo de las humanidades aparecerá de manera ascendente a partir de la segunda mitad del siglo XX, a la par de una preocupación creciente por la memoria, hasta llegar a lo que se denominó -primero en el campo de la historia y teoría del arte- *el giro Archivístico (Archival turn)*. Anna María Guasch (2005, 2011) identifica esta inquietud en la producción y crítica artística como *paradigma del archivo*, que orientaría un tipo de proyectos o supuestos artísticos, dicho programa supone una línea de trabajo específica y coherente presente en el arte del siglo XX y XXI.

Retomando el trabajo de Benjamin Buchloh esta autora indica que este tipo de producciones se adhiere a una “estética de la organización legal-administrativa”, a diferencia de los paradigmas precedentes de la unicidad -de los “ismos”- y la multiplicidad –de las vanguardias de la primera posguerra-, organizados en torno de la problemática aureática del objeto, o bien, en la destrucción experimental del mismo, las creaciones que ubica en lo que denomina el *paradigma del archivo* se caracterizan por su secuencialidad mecánica, y la iteración ilimitada de la reproducción técnica que se desarrolla con estricto rigor formal y absoluta coherencia estructural.

Desde otra perspectiva, Michel Foucault, quien fuera el principal responsable de introducir la noción de *archivo* en la reflexión filosófica (Guasch,

2011), en la *Arqueología del saber*, a contrapelo de la acepción mas comúnmente extendida, indica que no entiende el archivo como el conjunto de documentos que una cultura o sociedad han guardado como testimonio de su pasado, tampoco se refiere a los espacios físicos o instituciones encargados de esta tarea de preservación, sino que él concibe al archivo, en primera instancia, como “la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (1979:219), el archivo constituye un sistema o conjunto de reglas de formación y transformación que no es plenamente descriptible o abaricable en su total actualidad, un campo de aparición de los enunciados caracterizados por su rareza y dispersión¹⁹¹. La localización y descripción y análisis de los “discursos como prácticas especificadas en el elemento del archivo corresponde a la arqueología” (1979:223).

El objeto del método arqueológico son los discursos, por ello Gilles Deleuze insistirá en que para Foucault -a quien nombra deliberadamente como el “nuevo archivista”- sólo cuenta lo que ha sido efectivamente formulado aún si es fragmentario y tiene huecos o lagunas, porque “en el campo de los enunciados no existe ni lo posible ni lo virtual” (1987:29) se dirige al discurso en su volumen propio, a título de *monumento* –lo que está presente, sin embargo esto no quiere decir que sea inmediatamente visible-.

La arqueología según Foucault rechaza ser una disciplina interpretativa: no busca “otro discurso” más escondido. Se niega a ser “alegórica”(1979:233-234), esto significaría, tratar el discurso como *documento*, como signo de otra cosa. Esta noción de archivo, como sistema de reglas permite encontrar las regularidades y las discontinuidades de los enunciados presentes en corpus heterogéneos que según la época están limitados por condiciones de decibilidad, formas de legitimación, conservación y apropiación.

¹⁹¹ Esta idea de rareza y dispersión permiten establecer una conexión con la noción benjaminiana de *constelación*, en donde la relevancia de los elementos heterogéneos depende del modo en que iluminen la comprensión de una idea en su conjunto, sin buscar la exhaustividad y totalidad.

La preocupación por el archivo se ostentó con mayor intensidad a partir de los años ochenta y noventa del siglo XX, momento en que esta perspectiva impregnó diversos campos de la reflexión cultural y política. Es durante esta efervescencia del problema del archivo cuando en 1994 Jacques Derrida presentaría su conferencia *El concepto de archivo*¹⁹² en el marco del coloquio internacional *Memory - The Question of Archives*, trabajo que se ha considerado como parteaguas, debido a la impronta dejada en la reflexión filosófica subsecuente sobre el archivo y sobre la misma institución psicoanalítica.

Archivo, registro y consignación

Como se expuso previamente, para Foucault, el archivo constituye el marco de posibilidades para la emergencia de un discurso, su permanencia y transformación, sistema que no puede ser rastreado en su totalidad. En este sentido de apertura e incompletud inherente al archivo coincide Jaques Derrida (1997), no obstante la acepción que le da al mismo término en *Mal de archivo* se centra en la tensión existente entre el poder instituyente de consignación y simultáneamente destructor del archivo, pues “el archivo trabaja siempre y a priori contra sí mismo” (1997:20). La decisión de archivar algo, implícitamente señala su destructibilidad y potencial desaparición.

En cuanto a la memoria, Derrida distingue entre *memoria viva*, como experiencia espontánea e interior a la que se refiere como *mnéme* o *anamnesis*, de la exteriorización que funge como “suplemento o representante mnemotécnico auxiliar, memorandum” (1997:19) a la que se refiere como *hypomnéma*; dicha exteriorización que deja su huella fijada en algún soporte -no necesariamente como escritura discursiva- es impulsada por el malestar que produce de la

¹⁹² Posteriormente el título inicial de la conferencia fue modificado como “Mal de archivo” para su publicación como texto.

inminencia del olvido, sea por represión o supresión, por ello busca combatirlo – conciente o inconcientemente-.

El archivo es producto de una tensión entre la pulsión de archivo y la pulsión de destrucción que disuelve el archivo, mismas que operan en tensión permanente, y dependen de las condiciones materiales e históricas de la estructura archivante que hace posible la producción, impresión, conservación y destrucción del archivo. Esta estructura determina las jerarquías de lo archivable, lo cual explicaría en parte la actual dificultad de discernir, lo relevante de lo banal, lo necesario de lo accesorio, ante la mejora continua de los dispositivos técnicos de archivación en cuanto prótesis de la memoria “viva”, cada vez más complejos y sofisticados.

Considerando esta proposición cabría preguntarse si las estructuras del aparato psíquico a las cuales pretenden asemejarse las prótesis técnicas, también se modifican por acción del contacto naturalizado y apropiación de los modos de funcionamiento de estas, en su arquitectura espacial, su tratamiento de la temporalidad y en particular la economía de la velocidad, ya que “no se vive de la misma manera lo que ya no se archiva de la misma manera” (1997:26); pero más allá de la sospecha de la respuesta afirmativa a la cuestión, habría que dirigir la atención a las formas en que se manifiestan estas modificaciones y sus derivaciones individuales y colectivas.

A la par de de las condiciones técnicas disponibles, las cuestiones políticas atraviesan el tema del archivo, puesto que una serie de tensiones entre distintas fuerzas sociales determinan en cada época no sólo lo archivable y las condiciones de su consignación, sino la memoria misma -en tendida como construcción discursiva, a partir de la cual se elabora la narrativa histórica-, al delimitar las posibilidades de participación, acceso e interpretación.

En este sentido, lejos de considerarlo un depósito neutro, Derrida describe al archivo en términos de injerencia de un poder *toponomológico*, que funciona como *principio* en dos sentidos complementarios; primero como condición ontológica del origen de algo, como inicio fundacional; pero al mismo tiempo alude

a una fuerza instituyente de una normatividad, a su vez instituida y legitimada por esta –a condición de no archivar aquello que indique el momento previo de la arbitrariedad-, lo que se traduce en el establecimiento de una entidad autorizada para el resguardo e interpretación de los documentos que componen el archivo.

El archivo en este sentido, por más exhaustivo que sea siempre resultará parcial y sesgado, porque no sólo afirma la posibilidad de desaparición de lo consignado, sino la efectiva desaparición y olvido de lo que queda excluido por no ser considerado lo suficientemente relevante o conveniente para ser consignado. Toda selección es un ejercicio de poder y saber, no está exenta de tensiones, particularmente cuando sus usos involucran a una colectividad, ya que la definición de la identidad de un individuo o una sociedad y la construcción de una imagen de sí mismo están marcadas tanto por las huellas de lo presente como de lo ausente.

Aunque el trabajo de Guasch (2011) centra su atención en lo que ha acontecido en el campo artístico, su conceptualización sobre el archivo sigue la veta derrideana, considerándolo como problema que atraviesa toda la producción cultural, pues la exteriorización de la memoria depositada o inscrita en objetos y documentos, meramente acumulados o sistemáticamente consignados en archivos como estrategia para contrarrestar el olvido, obedece a una constante antropológica que sin embargo es afectada por la historia. Por ello varias de sus afirmaciones, nos resultan provechosas para pensar sobre el estatuto de las prácticas contemporáneas de archivación cotidiana de registros visuales y los problemas e implicaciones inéditos de su preservación en cuanto imágenes-información

“Al archivo se le pueden asociar dos principios rectores básicos: la *mnéme* o *anámesis*, (la propia memoria, la memoria viva o espontánea) y la *hypomnema* (la acción de recordar). Son principios que se refieren a la fascinación por almacenar memoria (cosas salvadas a modo de recuerdos) y de salvar historia (cosas salvadas como información) en tanto que contraofensiva a la «pulsión de muerte», una pulsión de agresión y de

destrucción que empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria.”(Guasch, 2005:158)

En este sentido la reflexión acerca de las formas de acumulación cotidianas se enfrenta con dificultades serias, ya que por lo general las investigaciones sobre los archivos fotográficos se han centrado en archivos institucionales o colecciones privadas, que resultan accesibles una vez que se han expropiado y se han integrado al orden de lo impersonal, por considerarse de relevancia colectiva.

El *dispositivo de archivo* que Guasch plantea para caracterizar el tipo de producción visual predominante –el cual es extensivo fuera del campo artístico-, es susceptible de leerse desde dos puntos de vista antitéticos, que no obstante coinciden en estar al margen del universo cultural marcado por la escritura. Se puede interpretar la discontinuidad contemporánea, la fragmentación, el descentramiento, la disrupción y la paradójica serialidad de la memoria social a través de la imagen fotográfica como un modus de almacenamiento de la memoria propio de la era post-Gutenberg o al contrario ligar el recuerdo mnemónico a la oralidad, cercana a la anacronía tecnológica pre-Gutenberg.

Procesos de archivo en la era digital

En la veta de reflexión derrideana, la situación sociotécnica actual obliga a reflexionar la reconfiguración de los términos que habían definido ,el concepto de archivo: el principio unificador y de selección, la estabilidad del soporte y el resguardo en un lugar físico de consignación, ya que, según plantea Wolfgang Ernst en la cultura digital “el archivo cambia de un espacio de archivación a un tiempo de archivo, en el cuál la clave es la dinámica de la permanente transmisión de datos” (2004: 47) para ése autor el término archivo, se “ha vuelto una metáfora universal de todas las formas concebibles de almacenamiento y memoria”(2004,47), sin embargo continúa teniendo implicaciones de orden político e institucional muy precisas, ya que con los medios digitales, los archivos tradicionales, en cuanto depósitos estáticos y residenciales, dan paso a formas

dinámicas y temporales de almacenamiento en medios de transmisión, nuevas formas de modular los flujos de información que José Luis Brea (2007) denominó Cultura_RAM, como una metáfora que sintetiza las lógicas culturales que atraviesan al capitalismo informacional y se implantan paulatinamente en todos los ámbitos de la existencia dándoles forma.

La interrogación sobre el problema de la *archivación* –no necesariamente sobre los archivos particulares- sigue siendo urgente y necesaria, su pertinencia radica en que el pasado no es algo directamente aprehensible y por lo tanto no es unívoco, o como lo expresó Walter Benjamin en sus tesis sobre filosofía de la historia “la verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. Sólo en la imagen, que relampaguea de una vez para siempre, en el instante de su cognoscibilidad, se deja fijar el pasado” (2006:65), las formas en las que el pasado lejano o inmediato es negociado e instituido como *Historia* desde el presente, están atravesadas por tensiones que afectan también las prefiguraciones de los futuros concebibles y posibles.

Respecto a las posibilidades aparejadas a las transformaciones técnicas de la digitalización y automatización como procesos para extender las capacidades de memoria y cognición, Vilém Flusser (2014, 2015) en sus reflexiones sobre la escritura, la fotografía y las imágenes técnicas, señala que si bien la tendencia de todo sistema en el universo –en el plano orgánico e inorgánico-es a la entropía, la desorganización y pérdida de la información expresada como uniformidad y redundancia, la particularidad de lo vivo y de lo que hasta ahora se ha denominado “humano” es la organización improbable y transitoria de información – genética, cultural- en singularidades que resisten permanentemente esa tendencia entrópica, que es del orden de lo probable.

Partiendo de éste planteamiento, Flusser considera que las condiciones técnicas imperantes durante el cambio de siglo anuncian transformaciones de orden civilizatorio y antropológico que forman parte de un proceso de largo aliento, para él toda forma de inscripción materializa un proceso gradual y heterogéneo de abstracción del tiempo y el espacio, comenzando con el trazado de imágenes en

la antigüedad que convertían situaciones a escenas representándolas con formas que evocaban volúmenes y movimiento, posteriormente con el desarrollo de la escritura que abstraía lo representado por las imágenes trasladándolo a líneas en las que se secuencía el pensamiento, mientras que el momento actual en el que predomina la imagen electrónica que a su vez abstrae las líneas que componen los textos en puntos discretos y discontinuo, computables, como forma privilegiada de transmisión y decodificación de información, fue posible gracias a la difusión generalizada de la imagen técnica en su etapa analógica, a la cual asigna el estatuto de “eslabón”.

Por ello en las sociedades informatizadas siempre están contenidas tanto las tendencias a la centralización de la invariabilidad totalitaria y distópica, como las posibilidades utópicas de configuraciones libertarias de lo improbable. En un contexto en el que las decisiones se delegan a procesos maquinales automáticos, el último reducto de resistencia frente a la revolución telemática efectuada por el impulso de lo probable, sería la preservación de la capacidad de revocación, de *decir no* a las resoluciones heterónomas.

En relación con esta tensión -entre lo que es considerado información preservable, en qué términos, por quién y para qué- de orden político, que impregna los procesos de archivación, tanto de orden biográfico-individual, como en la configuración de un *Archivo Visual de época*, y en un sentido más profundo en la conformación permanente de un *Meta-archivo informacional Global*, es necesario insistir en el papel fundamental de los poderes arcónticos, es decir, las instancias investidas de autoridad para decidir lo que merece ser recordado –es decir incorporado al *Archivo*-, suprimido o excluido en una sociedad.

Estas instancias difusas, activas en el plano cultural actual no se asientan solamente en personas, corporaciones, o instituciones sino que sus operaciones, traslapadas y mutuamente reforzadas producen efectos de selección e inscripción, o bien de borramiento y eliminación de toda huella; este “incluir/dejar fuera” ocurre permanente desde el plano de las microinteracciones cotidianas, pero también en el de las industrias culturales, hasta la conformación de campos académicos o

metarrelatos nacionales, y en el régimen visual actual depende de lo que se construye a partir de la mostración y lo que se proscribe del campo de visibilidad, *si no se ve, no existe y si existe “es” solamente tal como se ve.*

Estos procesos de archivación en sentido amplio, muestran cómo el complejo de saber-poder opera en varios niveles y dimensiones que no se restringen al plano tradicionalmente identificado con lo institucional –oficial, estatal, gubernamental- como ámbito que monopolizaba la construcción de discursos sobre el pasado y retenía sus huellas materiales como evidencias que certificaban mitos de origen o versiones de la *Historia*. Procedimientos que contribuyen más a la construcción de una imagen del presente de dicha sociedad que a la pretendida reconstrucción o recuperación del pasado, cuya esencialización llega a instrumentalizarse.

En el contexto de las sociedades altamente informatizadas, la red de actores corporativos e instancias públicas y privadas que fungen como *poderes arcónticos*, como los denomina Derrida -cuya acción atraviesa todo el entramado social - ejercen políticas de archivo que no sólo regulan el acceso al archivo, el grado de participación en su conformación o las posibilidades de su interpretación, sino que además borran las huellas de su instauración, naturalizando en la vida cotidiana el funcionamiento incuestionado de la red como depósito, canal y entorno de todas las huellas digitalizadas de la acción humana:

Esa función arcóntica no es solamente topo-nomológica. No sólo requiere que el archivo esté depositado en algún sitio, sobre un soporte estable y a disposición de una autoridad hermenéutica legítima. Es preciso que el poder arcóntico, que asimismo reúne las funciones de unificación, de identificación, de clasificación, vaya de la mano con lo que llamaremos poder de consignación (1997:11)

Gran parte de los desafíos actuales para volver inteligibles los procesos de archivación, afrontarlos críticamente e incidir en ellos, derivan del incremento exponencial sin precedentes de las cantidades de información digital que se

producen a diario alrededor del mundo, que en su mayoría corresponde a imágenes digitales, fotografías y videos¹⁹³, aunque otra parte se desprende automáticamente del registro de los procesos ejecutados por los millones de usuarios de artefactos informáticos¹⁹⁴.

Ante esta saturación “estamos en un momento localizado entre la amnesia y la indigestión” (Bordons, 2009: 91), ocasionando, desfase entre nuevos requerimientos y antiguas lógicas, expresados como dificultades para su manejo tradicional.

En el ámbito social los procesos de apropiación de las tecnologías son graduales y discontinuos, por lo que aun frente al palpable incremento de la producción y flujo de información digital que afecta e incide en la vida cotidiana especialmente los *registros audiovisuales digitales*, persisten lógicas propias del *paradigma del archivo* en términos espaciales y materiales (Ernst, 2004). Introduciendo algunos desfases e incorrespondencias que modulan formas peculiares de concebir y manejar los propios registros en cuanto exteriorizaciones o huellas de la memoria.

¹⁹³ Sólo en 2015 se estima que se tomaron un trillón de fotografías alrededor del mundo, en su mayoría con teléfonos inteligentes y se espera que para 2017 se hayan almacenado cerca de 5 trillones. Ver: <http://mylio.com/true-stories/next/one-trillion-photos-in-2015-2>

¹⁹⁴ El término “Big Data” recientemente se ha empleado en el ámbito comercial –y en menor medida en el académico- para referirse al inmenso cúmulo de información digital que a diario producen los dispositivos informáticos móviles, audio, video, GPS redes sociales entre otros, cuyo volumen impide su procesamiento y análisis usando las herramientas tradicionales.(referencia)

CAPÍTULO 6

REGISTRO, SUBJETIVACIÓN Y OLVIDO

Tercera tesis de filosofía de la historia:

El cronista que enumera los acontecimientos, sin distinguir entre los pequeños y los grandes, tiene en cuenta la verdad de que nada de lo que se ha verificado está perdido para la historia. Por cierto, sólo a la humanidad redimida le concierne enteramente su pasado; esto quiere decir que sólo para la humanidad redimida es citable el pasado en cada uno de sus momentos. Cada uno de sus instantes se convierte en una citation a l'ordre du jour: este día es precisamente el día del juicio final.

Walter Benjamin

Prácticas de registro y archivación como dispositivos de subjetivación

En los últimos 20 años, según plantea Friedhelm Schmidt-Welle, diversos campos del conocimiento se han ocupado de discutir y debatir el tema de la memoria, tanto en las ciencias naturales como en las disciplinas humanas y sociales. Destacan dos posibles razones: a) el florecimiento de las neurociencias y los avances en las investigaciones sobre el funcionamiento del cerebro humano y b) “la necesidad de redefinición histórica del individuo y las comunidades o entidades políticas después de un siglo de dictaduras y regímenes totalitarios en varios países del mundo” (2012:7)

No obstante, aunque pudiera parecer un contrasentido explorar las relaciones entre la constitución del archivo audiovisual digital y la producción de subjetivaciones desde la perspectiva del olvido en lugar de privilegiar el papel de la memoria -frecuentemente ponderada en términos únicamente positivos y celebratorios-, consideramos que este abordaje supone un desafío que amerita encararse, pues puede mostrar y volver provechosos aquellos puntos ciegos que el furor memorialista en las ciencias sociales de las últimas décadas del siglo XX deja de lado, para contribuir a la comprensión de los contradictorios tiempos actuales.

Dispositivo y prácticas

Para intentar comprender y hacer visible los vínculos entre los procesos de archivación y los procesos de subjetivación contemporáneos, trataremos de evitar las tentaciones psicologistas que enfatizan la singularidad y autonomía de los individuos, pero también es necesario prevenirse contra los sociologismos que deriven en explicaciones deterministas. Una ruta posible a seguir en esta exploración retoma las prácticas específicas de producción y archivación de *registros audiovisuales cotidianos*, para reconstruir las lógicas subyacentes y esbozar la línea de tensión general que permita detallar un dispositivo que cobra especial importancia en las circunstancias actuales: el *dispositivo letéico*, orientado al descarte y la impermanencia para asegurar el flujo de informaciones, cuya forma de operación no es en ningún modo aislada, sino que depende de su articulación efectiva con otros dispositivos, ni sus elementos inéditos del todo, aunque sí sus efectos.

Esta apuesta parte de la caracterización que Michel Foucault hace del dispositivo como red que integra en diferentes niveles varios entramados de relaciones entre instituciones, reglamentaciones, normas implícitas, objetos, espacios y discursos que enmarcan el espacio de un juego posible “regularidades

que rigen una dispersión cuyo soporte son las prácticas” (García Fanlo, 2001: 3), así como de las contribuciones de Gilles Deleuze (1990), que considera a los dispositivos como máquinas para hacer ver y hacer decir inscritos en determinados regímenes históricos. Los dispositivos y los modos de existencia que producen, se vuelven inteligibles al reconstruir el conjunto de relaciones de saber/poder en determinado momento histórico.

Si para Deleuze “somos el dispositivo”, esta afirmación se vuelve más nítida al traducirla a términos de prácticas: somos –la huella de- lo que hacemos, es por ello que podríamos hablar de sujetos de las prácticas, en este caso las prácticas de archivación: registro, consignación, rememoración/recuperación a partir de lo archivado.

El análisis de las prácticas que integran los mundos cotidianos, según lo concibe Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano*, no implica en modo alguno un retorno al individuo, pues en primera instancia cada individualidad es un lugar “donde de mueve una pluralidad incoherente (y a menudo contradictoria) de sus determinaciones relacionales” (De Certeau, 1996: XLI) y en segunda instancia lo que el examen de las prácticas permite observar son los modos de operación o esquemas de acción que trascienden al individuo.

Frente a las tesis comunes de la pasividad de los consumidores disciplinados y la masificación de las conductas, este autor destaca el potencial creativo y disruptivo de las reapropiaciones desviantes o usos no previstos, de objetos, espacios o situaciones, para ello distingue las operaciones tácticas, condicionadas por la oportunidad y el instante de los procedimientos estratégicos, que requieren un lugar propio, un sitio desde dónde ejercer el control.

Las prácticas, son consideradas por De Certeau (1996) como oportunidades de inversión y subversión, las concibe como juegos posibles dentro de unos márgenes preestablecidos. Si en las sociedades tecnificadas e informatizadas el margen de acción de los “consumidores” se reduce gradualmente, el consumo se torna otra forma de producción que sólo se hace patente en las maneras de emplear al carecer de una producción propia. La

práctica según está prevista puede cumplirse de forma parcial, total o de ninguna forma.

De Certeau mantiene sus reservas frente a la microfísica del poder de Michel Foucault, ya que considera que no obstante los dispositivos –en sentido amplio en cuanto aparatos productores de la disciplina- operan mediante procedimientos técnicos “minúsculos” que permiten una vigilancia generalizada, resultaría más urgente señalar que las sociedades no se reducen a la cuadrícula de la vigilancia, sino que del lado de los *consumidores*, hay maneras de hacer, en contrapartida, hay procedimientos para jugar con los mecanismos de la disciplina y escamotearlos, para él, estos procedimientos mudos organizan la base del orden sociopolítico.

Si bien la reflexión de Certeau es sugerente, amerita algunos matices, pues pareciera que por momentos minimiza u omite el papel de los dispositivos disciplinarios en los procesos de subjetivación (Abal, 2007), considerando a las disciplinas como externas al individuo, incluso accesibles de manera inmediata a su consciencia, frente a las que podría tomar fácilmente distancia para torcerlas¹⁹⁵,

¹⁹⁵ Otro punto discutible aparece al considerar las implicaciones éticas y políticas de su planteamiento, primero, en cuanto a las posiciones de sujeto potencialmente asumidas por los individuos. Pareciera que afirma que independientemente del orden social siempre habría unos cuantos “fuertes” o poderosos (sean individuos o instancias) que impondrían su voluntad a una mayoría de “débiles”, cuyo recurso será siempre la astucia cotidiana – limitada al momento táctico- para hacer más llevadera su vida, pero en el fondo a pesar de las distorsiones “creativas” introducidas, al ser neutralizadas y absorbidas, terminarían por reproducir y legitimar indirectamente tanto su posición subordinada, como un orden imperante en lugar de contribuir a su transformación.

El riesgo es que las instancias dominantes, que por lo general están en posibilidad de actuar estratégicamente son capaces de absorber las disidencias tácticas limitadas a la inmediatez del momento, aprendiendo e incorporándolas a largo plazo a su repertorio para preveer nuevas “resistencias” semejantes, como los anticuerpos en un organismo.

En segundo lugar, este planteamiento privilegia las tácticas fugaces y “casuales” que se adecuan al ámbito individual, lo cual impide pensar las condiciones de la articulación colectiva, necesaria para coordinar acciones de resistencia, pues esto se contrapone a su carácter “fortuito”. Actuar colectivamente, en cuanto suma de las microrresistencias no es tan aleatorio, espontáneo e inmediato requiere pasar por procesos de reconocimiento mínimo, identificación, organización para la toma de decisiones y realización de acciones. Pareciera que los actos individuales de resistencia pueden suceder simultáneamente de forma dispersa, pero no de manera conjunta, volviéndose entonces inocuos para el entramado de saber/poder.

mientras que para Foucault, se trata de formas no conscientes, incorporadas, encarnadas, invisibles al propio individuo sujetado y por ende constitutivas de éste, esta interiorización de las coacciones del poder es la que hace posible su reproducción.

El dispositivo opera de forma estratégica, aunque se haga efectivo de modo táctico en cada operación y acción concreta, en la que se materializa orientando las elecciones y selecciones. De este modo reproduce eficazmente el orden desde el interior de cada individuo, “sin alterar la disimetría inicial en relación de fuerzas” entre el individuo y las instancias de poder (Abal, 2007). Desde luego, no se trata de una coacción externa, brutal y hostil, sino de la interiorización sutil del mecanismo de dominación experimentado como impulso espontáneo o voluntad propia, incluso con satisfacción y agrado.

Dispositivo y procesos de subjetivación

Las vertiginosas transformaciones sociales, políticas y tecnológicas que se han suscitado a partir de la segunda mitad del siglo XX cimbran la noción de sujeto heredada del pensamiento moderno y occidental, que lo equipara con una conciencia soberana, bastión de la identidad individual. Dichas mutaciones contribuyen a su vertiginoso desmoronamiento.

Si bien el sujeto de la racionalidad occidental se encuentra en crisis, habremos de recordar que este es sólo un modo de producción de subjetividades propio de un momento histórico. De este modo lo plantea Félix Guattari al afirmar que los procesos mediante los cuales se generan formas de subjetivación en cada época y configuración societal son inseparables de los dispositivos técnicos e institucionales que los promueven, y ligados a las instancias a las que configuran, por ejemplo la psiquiatría, enseñanza universitaria, *mass media*:

cada individuo, cada grupo social vehiculiza su propio sistema de modelización de subjetividad, es decir, una cierta cartografía hecha de puntos de referencia cognitivos, pero también míticos, rituales, sintomatológicos, y a partir de la cual cada uno de ellos se posiciona en relación con sus afectos, sus angustias e intenta administrar sus inhibiciones y pulsiones (Guattari, 1996: 22).

Para ilustrar la correspondencia entre el tipo de sociedad, los modos de producción y las formas de subjetividad producidas, Guattari relaciona el modelo del inconsciente freudiano con un tipo de sociedad occidental, falocrática, con un profundo apego al pasado y a la estabilidad de las instituciones, lo cual se refleja en un modelo que establece invariantes subjetivas, como la explicación familiarista del complejo de Edipo que se asume como universal.

En contraste, expone que la sociedad contemporánea -la del mundo sujeto a la influencia de occidental a fines del siglo XX- privilegia “una modelización orientada hacia el futuro” (Guattari, 1996: 23-24) Mientras que la devaluación del sentido de la vida, antaño garantizado por la reproducción más o menos estable de las estructuras sociales, produce un tipo de imagen del yo fragmentaria, confusa y contradictoria, esto redundaría en la aparición de nuevas prácticas sociales y estéticas acordes a este modelo turbulento y descentrado de subjetivación.

Por otra parte, los *modelos de subjetividad* o *fórmulas de subjetivación* según propone Guattari, conjugan diferentes registros semióticos¹⁹⁶, se trata de una construcción dinámica, que es “prepersonal, colectiva y maquínica” así como “plural y polifónica” (1996: 35) -haciendo eco de Mijail Bajtin-. Entre estos registros semióticos incluye al lenguaje, pero no le concede una posición

¹⁹⁶ Entre los componentes que agencian la producción de subjetividad Guattari contempla:

- 1) componentes semiológicos significantes manifestados través de la familia, a educación, el ambiente, la religión, el arte, el deporte...
- 2) elementos fabricados por la industria de los medios de comunicación, del cine, etc.;
- 3) dimensiones semiológicas a-significantes que ponen en juego máquinas informacionales de signos, funcionando paralelamente o con independencia del hecho de que producen y vehiculizan significaciones y denotaciones, escapando, pues, a las axiomáticas propiamente lingüísticas. (Guattari, 1996: 15)

predominante como proponen otros modelos de subjetivación, por ejemplo el psicoanálisis o el estructuralismo.

Esto no quiere decir que los individuos concretos no existan o no importen, por el contrario, este ejercicio de abstracción intenta hacer visibles los modos en que se configuran las subjetividades, se delimitan sus alcances, las posiciones, trayectorias y las experiencias posibles en el contexto de las sociedades informatizadas, puesto que:

las máquinas tecnológicas de información y comunicación operan en el corazón de la subjetividad humana, no únicamente en el seno de sus memorias, de su inteligencia, sino también de su sensibilidad, de sus afectos y de sus fantasías inconscientes (Guattari, 1996:14).

Giorgio Agamben en *el Autor como gesto*, recupera la diferencia que plantea Michel Foucault a propósito de la función-autor, entre el sujeto como posición y como individuo viviente, es decir, que el sujeto sólo surge en cuanto tal, al transitar por “procesos objetivos de subjetivación que lo constituyen y los dispositivos que lo inscriben y lo capturan en los mecanismos del poder” (2005:84).

Del sujeto a las formas de subjetivación

Después de los sucesivos descentramientos y heridas narcisistas infringidas a la idea de “humanidad” desde varios flancos disciplinares -de Copérnico a Freud- se ha allanado el camino para explicar por qué el sujeto, otrora soberano, no preexiste a las experiencias ni permanece idéntico así a lo largo del tiempo, sino que es un efecto, se configura y reconfigura permanentemente a partir del contacto- y conflicto- con la alteridad y el medio social y natural circundante. El

efecto de identidad —entendida como relato con pretensiones de verosimilitud y coherencia, dirigido a sí mismo y a los demás— pueda estar mas o menos estabilizado en relación con la posición que ocupa el individuo en determinada formación social y con los roles asociados a estas posiciones. Frente a las concepciones de la identidad como algo dado y estable, puede oponerse el hecho de que lo largo de la trayectoria vital, las diferentes experiencias por las que transita un individuo marcan y transforman la manera en la que se percibe a sí mismo y al mundo.

Tomando en cuenta este carácter dúctil de la identidad individual, más que hablar de sujetos específicos, resulta pertinente hablar de procesos de subjetivación operados por la conjugación de diferentes dispositivos que producen posiciones de sujeto, las cuales pueden ser ocupadas por individuos concretos, tales posiciones dependen del conjunto de condiciones objetivas que configuran un contexto en determinado momento histórico, esta diferencia es señalada por Félix Guatari:

Nos proponemos descentrar, pues, la cuestión del sujeto respecto de la cuestión de la subjetividad. El sujeto fue concebido tradicionalmente como esencia última de la individuación, como pura aprehensión pre-reflexiva, vacía, del mundo, como foco de la sensibilidad, de la expresividad, unificador de los estados de consciencia. Con la subjetividad se pondrá más el acento en la instancia fundadora de la intencionalidad (1996: 36).

Allí donde las grietas sugieren el colapso inminente de ciertas estructuras que habían dado forma al mundo tal cual lo conocemos, es posible, pese a la turbulencia e indefinición, presentir la emergencia de otras formas de ver y habitar el mundo acordes con los requerimientos del entorno técnico y sociocultural actual.

La noción de *sujeto*, frecuentemente empleada en la reflexión sociológica de la segunda mitad del siglo XX, ha sido examinada por autores como Michel

Wieviorka (2012), él considera que es necesario ampliar y profundizar el concepto de sujeto para incluir elementos que escapen a la definición clásica “exclusivamente positiva y vagamente romántica” (2012:5), aquella que se concentra en el sujeto de la ilustración, un individuo moderno dotado de razón y capacidad crítica, susceptible de devenir actor para construir su existencia y al mismo tiempo un mundo mejor.

Un sujeto en esos términos, se presupone como ser responsable, con un sentido de la vida colectiva, conciente de que no puede constituirse como sujeto más que reconociendo que todo ser humano dispone del mismo derecho, de la misma posibilidad que él. Esta concepción tiene consecuencias abarcan tanto la reflexión filosófica y antropológica respecto al rol del individuo frente a la colectividad¹⁹⁷, así como la práctica micropolítica cotidiana.

Bajo las difíciles circunstancias del mundo contemporáneo tendiente a la informatización e hiperconexión, eclosionan ciertos tipos de sujetos que ponen en cuestión esta definición moderna de sujeto. En condiciones adversas de existencia, como las que vive gran parte de la población global -aunque no sean condiciones extremas de exclusión, marginación, segregación o carencias materiales y culturales- aparece un tipo de sujeto despojado de agencia: “no puede construir su existencia, ser responsable, controlar su experiencia, actuar, si no tiene acceso a los recursos necesarios, si es excluido, pobre, confinado a un getto, privado de derechos” (Wieviorka, 2012).

¹⁹⁷ Wieviorka (2012) apunta que este sujeto dotado de *razón*, para algunas perspectivas teóricas pareciera preexistir a la acción, la *razón* aparecería en las explicaciones del proceder humano como un atributo universal, una cualidad esencial que sería ahistórica, asocial, acultural, siempre presente, de manera innata pero al margen de cualquier referencia a las relaciones sociales o la pertenencia a grupos, a una sociedad, una cultura, una religión: “Constituye una suerte de explicación de las conductas humanas, indica la existencia de una cualidad propia a todos los hombres, pero variable en su estructuración, de una persona a otra”.

Más aún, si carece de referencias al pasado, tiene dificultades para situarse en el presente e interrogarse por el porvenir, en este caso el sujeto no se disuelve completamente, pero no puede transformarse en actor, es un “sujeto flotante”¹⁹⁸.

En un sentido semejante, Giorgio Agamben (2006) emplea el término *desubjetivación* para referirse al modo en que en las sociedades hipertecnificadas, con sobreoferta especializada de bienes de consumo y servicios, ocurre un proceso de reducción sistemática de la autonomía y del margen de acción de los sujetos “el punto es actualmente, entonces, que los dispositivos son cada vez más desubjetivantes de modo que es difícil identificar los procesos de subjetivación que ellos crean”.

Este proceso de *desubjetivación* conlleva procesos de despersonalización, generados en parte por la tendencia a la serialización y homogenización de los estilos de vida y consumo, de las expectativas de realización personal y los esquemas aspiracionales estandarizados, sometidos a criterios comerciales de rentabilidad, los cuales en última instancia afectan las relaciones interpersonales y en las formas de autopercepción.

De este proceso emergen individuos a la deriva, imposibilitados para situarse, tomar posición, decidir, ofrecer resistencias:

Posibilidad (poder ser) y contingencia (poder no ser) son los operadores de la subjetivación, del punto en que un posible adviene a la existencia, se da por medio de la relación a una imposibilidad. La imposibilidad, como negación de la posibilidad [no (poder ser)], y la necesidad como

¹⁹⁸ Además de esta tipo de sujeto flotante, dos figuras complementarias surgen en el mundo contemporáneo bajo circunstancias más extremas, por un lado el *no-sujeto*, que podríamos pensar como instancia sometida a la acción heterónoma, limitada e imposibilitada para responsabilizarse de su proceder. Esta desubjetivación aniquilante se corresponde con imposibilidad de constituirse como sujeto, por la acción u omisión de terceros, que infringen daño físico y moral de forma tan intensa que se torna intraducible en discurso o acción dirigida al presente, afectando la integridad y las posibilidades de desenvolvimiento a futuro de quien lo sufre. Por otra parte se perfila el *anti-sujeto*, que plasma la destructividad, la negación deliberada y la deshumanización del otro, su naturalización, su animalización, su objetivación, el ejercicio de la violencia por la violencia, a la crueldad o la autodestrucción, y en su brutalidad puede implicar las nociones de placer y goce (Wieviorka 2012).

negación de la contingencia [no (poder no ser)], son los operadores de la desubjetivación, de la destrucción y de la remoción del sujeto es decir, de los procesos que establecen en él una división entre potencia e impotencia, posible e imposible (Agamben, 2000).

El desalentador perfil del sujeto desposeído de de sí, de su margen de juego y despojado del horizonte temporal en la que no hay más que presente, - concomitante al enturbiamiento del pasado, y el desvanecimiento del futuro- lejos de llevarnos a conclusiones completamente catastróficas nos lleva a plantearnos la desubjetivación comprendida no como estado sino como proceso activo. De este modo puede pensarse también como condición de agenciamiento, pues el resquebrajamiento de los modos consolidados de producir sujetos puede también significar apertura, un momento liminal de extrañamiento de sí, una posibilidad transitoria de devenir otra cosa.

Subjetivación y desubjetivación no ocurren de forma pura o mutuamente excluyente, los procesos de subjetivación y de desubjetivación son los procesos por los cuales se construye y se transforma la conciencia de los actores, a partir de la cual ellos se desenvuelven en el mundo. Por eso no deben confundirse con lo bueno y lo deseable o sus contrarios; no se trata de evaluar sino de hacer visible cómo en función de sus requerimientos, las sociedades contemporáneas producen formas de existencia que resultan precarias pero eficaces para el mantenimiento y reproducción de las mismas, incorporando conflictivamente eso que en el pasado no ha encontrado su lugar. La constitución de formas de subjetivación es un proceso integral que incluye facetas oscuras, al menos desde la perspectiva de la racionalidad occidental.

En los hechos, subjetivación y desubjetivación pueden muy bien cohabitar, funcionar bajo la forma de lógicas en tensión o en contradicción, contribuyendo a lo que puede llamarse un trabajo de memoria, el cual consistiría en convertir el

pasado -individual o colectivo- en discurso o acción presente¹⁹⁹. Como señala Wieviorka (2012) la memoria – que oscila entre los dos extremos, subjetivación y de-subjetivación- consiste entonces en hacer salir al pasado de su silencio para recordar a las esperanzas, expectativas de pérdida, en términos más generales, las cuentas pendientes con el pasado.

Formas tecnológicas de vida y desorganizaciones emergentes

Este vertiginoso recorrido es necesario para situar, a contra luz, la experiencia contemporánea del tiempo, que hemos puesto ya en relación con las prácticas de *registro audiovisual digital*, en la que predominan las nociones de actualidad, efimeridad e instantaneidad²⁰⁰ -como formas de temporalidad que no sustituyen del todo a las anteriores, sino que dependiendo el ámbito, coexisten difusa o conflictivamente-, así como considerar los procesos de archivación vigentes y sus implicaciones en la construcción de relatos fragmentarios, destacándoles como modos de producir sentido, generar identidades y pertenencias que permiten sobrellevar las relaciones con los otros y con uno mismo.

Según plantea Scott Lash (2006), las formas de vida del mundo contemporáneo -que no se presentan de manera homogénea ni total alrededor del globo- se han convertido en formas de vida tecnológicas, que incorporan cotidianamente las funciones de los sistemas cibernéticos autorreguladores que

¹⁹⁹ Las formas más patológicas de memoria reflejan la de-subjetivación de aquellos para quienes el pasado no se puede convertir en discurso o acción presente en algunos casos o, en algunos aspectos, debido a las condiciones desfavorables, pero también en otros, debido a la naturaleza extrema de los sufrimientos padecidos, ya sea mental o físicamente.

²⁰⁰ Frente a la noción de aceleración –relacionada con la mecánica- como magnitud que implica un incremento progresivo en la velocidad así como al movimiento, la idea de instantaneidad -relacionada con los sistemas informacionales- remite a un modo de cambio que prescinde del espacio y la materia.

actúan mediante las “operaciones de inteligencia, comando, control y comunicación” (Lash, 2006:43); y aunque no nos fusionemos materialmente con los dispositivos técnicos, sean de comunicación o de transporte, los incorporamos y naturalizamos. Incluso la socialidad se desarrolla a partir de la interfaz con las máquinas, debido a la introducción de toda clase de distancias culturales u orgánicas.

Los otros, con quienes entramos en contacto permanente están dispersos en el territorio, lo interno de nuestra vida mental o el mudo funcionamiento de nuestros cuerpos pueden ser exteriorizados y almacenados en bases de datos remotas, en mayor o menor grado vivimos conectados. Sin embargo aunque estas formas de vida tecnológicas den lugar a la personalización, la contingencia y la “subjetividad nómada”, ante el declive de las organizaciones e instituciones modernas particularmente la familia –que fungen como soportes de lo simbólico y contribuyen a la reproducción de las relaciones económicas y sociales-, surgen formas de organización que ni son asociaciones tradicionales en el sentido de las comunidades, ni modernas en el sentido de la contractualidad inherente a la sociedad.

Este tipo de estabilizaciones precarias son denominadas por Scott Lash como *desorganizaciones*, dichas instancias actúan en medios de afecto y economía libidinal pero no llegan a la formalización o contractualización de las formas de organización social tradicional a las que suplen. Esta perspectiva normativa, al evaluar en términos deficitarios estos modos de darse de lo social, puede pasar por alto el potencial práctico y efectivo de este fenómeno ya que al presuponer individuos completamente atomizados, y en completa libertad se omite que los esquemas interpretativos, normativos y valorativos transmitidos por socialización no se eliminan de tajo ni se adquieren espontáneamente, sino que se reformulan y se adaptan paulatinamente a las exigencias del contexto, en momentos críticos pueden mantenerse elementos que de otro modo serían incompatibles, siempre y cuando contribuyan a la estabilidad por frágil que sea. Los cambios tecnológicos ocurren a ritmos muy diferentes de las transformaciones en los marcos culturales y sociales que los dotan de sentido.

La posibilidad de reformular la identidad está claramente limitada, primero por la inserción en un grupo social particular –aunque no esté cristalizado en forma institucional- en el que los individuos ocupan una posición, en función de la cual les son conferidos una serie de atributos y se establece un precedente que delimita las expectativas de desenvolvimiento un antecedente que brinda un margen de confianza.

De lo cual se deriva que el identidad creíble para si y para los demás, requiere del mantenimiento una coherencia retrospectiva y si se quiere ficcionalizada, “la ilusión biográfica” en palabras de Pierre Bourdieu, pero finalmente un punto de referencia que permite

una identidad social constante y duradera que garantiza la identidad del individuo biológico en todos los campos posibles en los que interviene en tanto que *agente*, es decir en todas sus historias de vida posibles (Bourdieu, 1997:78).

La coherencia identitaria a la que aludimos líneas más arriba, además de estar ligada a actos instituyentes como la nominación con un nombre propio –y la tendencia a la sincronización de perfiles, cuentas de usuario que dejan cada vez menos espacio para los *alias*-, está ligada a procesos de rememoración, que no son estrictamente individuales, puesto que la memoria es una construcción social, ya que solo mediante la interacción conjunta se establecen los marcos para organizar, reactivar y relacionar los recuerdos.

Si bien la memoria humana no es reductible ni asimilable al proceso de archivación, ni requiere estrictamente de las huellas mnémicas exteriorizadas (objetos, textos, fotografías) para operar, este tipo de objetos constituyen los modos de estabilización y transmisión de estas informaciones susceptibles de convertirse en estímulos del recuerdo y la producción de sentido siempre y cuando puedan ser enmarcados y contextualizados.

Aunque como ya hemos visto, históricamente la doxa fotográfica ha atribuido a la fotografía un papel documental y testimonial neutro y objetivo, en esta época en la que las posibilidades técnicas permiten la síntesis digital de

imágenes o la alteración de capturas, la fotografía digital introduce una ruptura con los dos ejes valorativos que habían marcado a la producción fotográfica analógica: la verdad y la memoria -pudiéndose añadir la identidad-, pero abre otras posibilidades, ya que está en condiciones de volverse productiva, como medio no predominantemente testimonial sino narrativo y ficcionalizante “la imagen analógica se inscribe, la imagen digital se escribe” (Fontcuberta, 2010).

Dispositivo letéico: olvido y nuevas tecnologías de archivación

Hemos decidido aventurarnos y proponer en este trabajo formulación de un *dispositivo letéico*, que es entendido como una composición emergente que involucra diferentes operaciones concretas y lógicas específicas, es uno de los dispositivos que modulan la constitución de subjetividades centradas en el presente, orientadas por la expectativa de renovación y obsolescencia inmediata lo actual.

Lo hemos denominado *letéico*, en referencia al mítico río del olvido en la tradición griega, porque dicho dispositivo establece el *olvido* y el descarte como condiciones para dinamizar toda clase de circuitos: económicos, culturales, afectivos y simbólicos.

Dicho *dispositivo letéico* articula diferentes instancias, por mencionar algunas de una inmensa lista: las instituciones tecnocientíficas encargadas del desarrollo de instrumentos y herramientas informáticas de uso generalizado, o aquellos sectores académicos en cargados de la producción de conocimiento humanístico histórico, nodos comerciales y artefactos de uso cotidiano incorporados al entorno y al repertorio de las rutinas cotidianas. Implica la articulación de una amplia gama de instancias, actores, artefactos y *discursos* sobre el tiempo y su vivencia, sobre el confort y la simplificación de la vida mediada tecnológicamente –presentada como necesidad irrenunciable-, celebrando la facilidad, accesibilidad y practicidad del manejo de información digital.

Aunque podemos hablar en plural de procesos de subjetivación contemporáneos, distintos, variables, heterogéneos según los contextos particulares, reconocemos factores comunes, como signo de época, presentes con intensidades variables. El elemento más significativo es la informatización de las sociedades, el creciente control de los procesos y la traducción de los

comportamientos humanos a algoritmos calculables, la programación, procesamiento de datos y reducción del “error” a un mínimo posible.

Un efecto de esta “matematización”²⁰¹ o *abstracción* del mundo (Flusser, 2015) es la sobreoferta –o sobrecarga- de de información fluyendo en diferentes medios y canales, cuyo efecto, no buscado pero inevitable, es la saturación y ruido, que se manifiesta en la creciente dificultad, o en el peor de los casos incapacidad de los sujetos para discernir, jerarquizar, elegir y tomar decisiones sobre sí mismos y sobre el entorno a partir de estos datos.

Bernard Stiegler (2011) considera que en este estadio hiperindustrial de la exteriorización de la memoria y de los saberes, los medios hipomnésicos es decir todas aquellas técnicas de exteriorización y retención de los contenidos cognitivos, llegan a estar en manos de las industrias cognitivas y culturales que operan bajo las lógicas de las sociedades de control, tendientes a la abstracción y “gramatización” cada aspecto de la realidad, esto implica un proceso de *proletarización cognitiva y afectiva*. Paralelamente a este despojo sutil, sistemático y masivo, surge una tendencia aparentemente opuesta: una fiebre memorialista ostensible, que en sus diversas manifestaciones, domésticas o institucionales, tiene más de simulacro que de expresión auténtica.

La ubicuidad de las imágenes en los entornos cotidianos instauro modos inéditos de relacionarse con, y mediante éstas; a su vez da forma a entornos de subjetivación particulares en tanto delimita las condiciones de una nueva economía de la memoria y de los flujos de información.

. Como señalara Vilém Flusser, en la sociedad informática, la sobreabundancia de imágenes genera una especie de ceguera, por su presencia saturante y por su desconexión con el proceso de producción de las mismas. En las sociedades contemporáneas no son las personas las que ordenan las imágenes que producen

²⁰¹ Para Nestor Brausntein (2011) cada una de las objetivaciones de la memoria que integra el inmenso dispositivo de la cultura, constituiría una *gramma*, o letra, por eso plantea la *gramaticalización* del mundo en cuanto proceso de generación de inscripciones que pueden ser leídas en un futuro.

del mundo, sino que es esta producción la que ordena a las personas en torno a dichas figuraciones:

las imágenes técnicas que nos rodean omnipresentes están reestructurando nuestra “realidad” mágicamente, convirtiéndola en un escenario global de imágenes. Se trata básicamente de un acto de “olvido”. El hombre olvida que ha sido él mismo quien generó las imágenes para orientarse en el mundo. Cuando pierde la capacidad de descifrarlas, empieza a vivir en función de sus propias imágenes: la imaginación se ha convertido en alucinación (Flusser, 2014:13)

Este escenario complejo nos permite conjeturar una *mnemopolítica* aún imprecisa; en el sentido de la administración de los sustratos de la memoria, no limitado exclusivamente a la instrumentalización o mercantilización del pasado por instancias en posiciones de poder para legitimar las condiciones del presente, sino enfocado a nivel microscópico en cada acto e interacción, a naturalizar las condiciones que incentivan la producción, el manejo y gestión de los registros digitales producidos por los mismos usuarios según lógicas de archivación orientadas no tanto al futuro sino al despliegue de la actualidad permanente.

Estableciendo un símil o extrapolación con el concepto de *anatomopolítica* de Michel Foucault como administración de los cuerpos en tanto eje del poder y saber modernos, la *mnemopolítica* podría considerarse como el control tanto de los aparatos, lógicas, objetivaciones de la memoria y condiciones que hacen posibles los procesos de memoria, como eje explicativo de esta fase de la historia.

El complejo de saber-poder que determina lo que merece ser recordado –es decir incorporado o excluido del *archivo*- para su transmisión a las generaciones venideras a diferencia de otros momentos históricos se enfrenta a una proliferación de la información socialmente relevante sin precedentes²⁰², por lo

²⁰² En caso de que fuese técnicamente posible -por ahora sólo es imaginable- un proyecto global de recuperación, almacenaje y disposición de memorabilia representativa de la humanidad en este momento de la historia, como el de la UNESCO (Osten, 2008), persiste la cuestión de quién decidiría lo que habrá de ser recordado mañana, los valores y objetos destinados a ser salvados y con base en cuáles criterios, en todo caso, quién ostenta la autoridad para decidir qué es lo esencial de los individuos y los pueblos y que

cual tiene que ajustar continuamente sus mecanismos de control y gestión, y para ello opera en varios niveles y dimensiones microscópicas incorporando instancias formales investidas de autoridad para decidir u orientar las selecciones, discursos -sobre el pasado, y el porvenir, sobre la necesidad de visibilización del presente, sobre el conocimiento, la inteligencia colectiva, la colaboración y el desarrollo, etc.- regulando las elecciones y las instancias que modelan, incentivan, bloquean o favorecen los procesos de registro y archivación, contribuyendo con ello, más a la construcción de una imagen del presente que a la presunta reconstrucción o recuperación del pasado.

En este mundo de progresos acelerados que no han hecho sino acelerarse desde fines del siglo XVIII (hartog, 2007), se ha gestado la “moderna sociedad del desecho” como condición necesaria para el advenimiento de la novedad permanente. Paradójicamente, en estos últimos tiempos en los que se ha acentuado la desmaterialización de la producción, en detrimento del recuerdo, “ha surgido una cultura del almacenamiento y de la conservación como compensación necesaria” (Osten, 2008: 69), ya sea institucionalizada o no, que convierte la rememoración en consumo cultural, en distracción. Como expresa Manfred Osten con el predominio de una teoría de la economía y de la empresa que opera de manera puramente funcional y de la idolatría del progreso de las ciencias naturales “Recuerdo, tiempo y memoria poética aparecen ante este trasfondo como los restos irracionales, a liquidar”(Osten, 2008: 50)

Éste sería el modo de operación de lo que nosotros proponemos denominar *dispositivo letéico*, el cual se orientaría al descarte permanente y la sucesión de la novedad; como todo dispositivo articulado, sobrepuesto o en conflicto con otros, genera modos particulares de subjetivación y por tanto de experiencia. El dispositivo letéico, al integrar a instancias, prácticas y discursos heterogéneos da

merece pasar al olvido al excluir, invisibilizar y sacar de la cadena de transmisión de información intergeneracional. Existe un proyecto sin fines de lucro que busca reunir y poner a disposición del público en general millones de archivos “relevantes para la humanidad”, como indica su lema, crear acceso universal al conocimiento (libros, películas, audios ,imágenes software,) <https://archive.org/>

cuenta de una *mnemopolítica* en el sentido de la administración de los sustratos de la memoria (cada vez más digitales o informáticos²⁰³ que materiales) de las colectividades para volverlos útiles y productivos.

En las sociedades de control, como podrían considerarse nuestras sociedades, los dispositivos destinados a modelar cuerpos y subjetividades no se avocan a producir meramente cuerpos dóciles requeridos por las sociedades de vigilancia, sino que hoy las técnicas disciplinarias buscan optimizar y movilizar todos los ámbitos del consumo, dando paso a los "usuarios" dóciles (Sibilia, 2005), no confinados materialmente a un espacio productivo, sino móviles y dispersos pero nunca *desconectados*, cuyos comportamientos y experiencias acostumbrados pueden registrarse, rastrearse, traducirse minuciosamente en algoritmos, que a su vez darán la pauta a la oferta personalizada de nuevas experiencias y brindarán los elementos con los cuales construirán su cotidianeidad.

Si el complejo de saber-poder de las sociedades de vigilancia características de la modernidad permitía a un mismo tiempo la estandarización y la individuación, el complejo mnemopolítico actual, potencia la personalización mediante las nuevas funciones económicas y simbólicas de la imagen, perfilando un tipo de sujeto *observador* particular, inmanente a estos procesos y procedimientos de disciplina y regulación.

El vínculo entre el tipo de observador, el desarrollo de dispositivos ópticos y los procesos de normalización y sujeción durante la modernidad, es abordado por Jonathan Crary (2008) para explicitar que sujeto y visión son dos formaciones históricamente condicionadas, dependientes de los poderes institucionales que definen y materializan discursos respecto al cuerpo, el conocimiento y el orden social de la realidad. Respecto a la construcción de un modelo de sujeto-observador en las condiciones actuales este autor indica que, más que nunca su

²⁰³ Toda clase de *huellas* producidas deliberadamente -como contenidos generados por los usuarios u otras formas de información- o *rastros digitales involuntarios*, como remanentes de la presencia en red.

definición surge del entrecruce con las necesidades de las industrias globales de la información y los requerimientos institucionales del ámbito científico, estatal y militar, dado que

Las tecnologías emergentes de producción de la imagen se están convirtiendo en los modelos dominantes de visualización, de acuerdo con los cuales funcionan los principales procesos sociales y las instituciones (2008, 16)

Las boyantes industrias culturales, de la experiencia y de la estetización del mundo (Brea, 2007) que hacen uso de los algoritmos integrados por el rastro digital dejado por los itinerarios de navegación cotidiana, se enfocan en la producción de individualidades en tanto *personajes*²⁰⁴, proporcionando “argumentos, narrativas de individuación, de reconocimiento, de pertenencia distinción en contextos de comunidad, de socialización” (Brea, 2007: 60), un repertorio y una combinatoria para producir serialmente millones de identidades pretendidamente “únicas y diferentes”, siempre con *algo* que publicar –por trivial que sea-.

Como plantea Rodrigo Zúñiga, en la era de la digitalización, la pantalla abierta y la ideología conexiionista que da la pauta para los usos simbólicos, forma de participación e interrelación entre subjetividades conectadas, la producción de *autografías* –todos aquellos registros de sí-, responde a un “imperativo categórico biopolítico”, por lo que la desconexión real o simbólica puede significar “una mortífera erradicación del sujeto” (Zúñiga, 2013: 34), el olvido en estas circunstancias equivaldría, no a la eliminación factual del individuo o mejor dicho de su información, sino a su invisibilidad o inaccesibilidad.

²⁰⁴ En este sentido podemos leer la reconfiguración de identidades juveniles, que parece estar mutando de grupos de adscripción, en función de prácticas y consumos similares, hacia el autorreconocimiento definido por el uso predominante de alguna plataformas de social media, por ejemplo ser “chica/o Tumblr”, ser *instagramer*, *Youtuber*, *SnapChater*, en las que se establecen circuitos de prestigio y fama efímera.

En el escenario actual del capitalismo informacional²⁰⁵ o *capitalismo cultural electrónico* (Brea, 2007) ofuscado con la digitalización y sistematización de todo referente y su conversión a imágenes fácilmente transmisibles, estaríamos ante la emergencia de nuevas modalidades de existencia y experiencia subjetiva así como de vinculación con la alteridad, mediadas y moduladas por imágenes fragmentarias, múltiples y dispersas correspondientes más a una memoria episódica, que a una construcción narrativa, un intercambio casi telegráfico de informaciones, económico en términos cognitivos y emotivos, pero pobre en cuanto a su densidad significativa y como organizador de la realidad.

José Luis Brea (2007) plantea que en el último cuarto del siglo XX, favorecida por un capitalismo informacional, emerge una lógica cultural que denomina Cultura_RAM, la cual se distingue por una reconfiguración de los dispositivos de memoria, esta lógica cultural se enlaza con las lógicas y las prácticas que propusimos como parte de la *Cultura App*, aunque nuestro énfasis recae en las consecuencias del delegamiento y automatización de los procesos, tomando distancia de las perspectivas celebratorias de la informatización y la conectividad. La cultura contemporánea de la memoria según la caracteriza Brea:

mira ahora menos hacia el pasado (para asegurar su recuperabilidad, su transmisión) y más hacia el presente y su procesamiento, menos hacia la conservación garantizada de los patrimonios y los saberes acumulados a lo largo del tiempo, de la historia, y más hacia la gestión heurística de nuevo

²⁰⁵ Por capitalismo informacional entendemos un sistema económico portindustrial de alcance global, en el que se da una reconfiguración de la producción de valor a partir del trabajo inmaterial y inserción en flujos de distribución/ acceso regulados. Este sistema económico se vale de infraestructura tecnológica informática que permite la conectividad y la simultaneidad, factores que posibilitan la aceleración de flujos financieros, simbólicos, materiales a partir de los cuales se extrae riqueza. Nos interesa destacar que en este sistema toda la información generada por la acción e interacción humana puede ser capitalizable.

conocimiento; acceso y a la optimización de las condiciones del vivir en comunidad, de la interacción entre la conjunción de los sujetos de conocimiento –sometida a grados crecientes de diversificación, diferencia y complejidad [...] está empezando a dejar de comportarse como, principalmente, una memoria de archivo para hacerlo en cambio como una memoria de procesamiento, de interconexión de datos –y sujetos – de conocimiento (2007:13).

Cada sociedad implementa formas distintas de preservación, visibilización y transmisión del legado del pasado. Dependiendo de los requerimientos que le impone el contexto, pone en práctica formas que “solicitan o potencian las capacidades mnemónicas de los individuos: textos, imágenes, testimonios, archivos, técnicas de memorización, etc.” (Montesperelli, 2004:15).

Las sociedades contemporáneas en términos globales, a diferencia de lo que sucedía en períodos previos, acusan una “hipertrofia de la cultura objetiva” en detrimento del ejercicio de las facultades mnemónicas (Yates, 2005)²⁰⁶ lo que nos indica un desplazamiento en la manera entender el funcionamiento de la memoria y la cognición –y por derivación las formas de concebir al sujeto-, que tiende a desligarse de un modelo de archivo localizado y material, orientado conservación garantizada de los patrimonios y los saberes acumulados a lo largo del tiempo, para favorecer el continuo fluir de paquetes de información, la transmisión e incluso la redundancia.

Es importante señalar que, las condiciones en las que se dan los procesos de memoria, así como las metáforas y modelos que pretenden explicarlos, están dadas por el entorno cultural y material, y son especialmente dependientes de las

²⁰⁶ Recordemos que hasta antes de la disponibilidad de papel o materiales para fijar la escritura o antes de la invención de la imprenta, era sumamente importante la memoria en cuanto facultad humana que debería ser ejercitada y adiestrada mediante una intensa memorización visual que hoy nos es ajena. Según Frances A. Yates (2005) en el mundo clásico paralelo al desarrollo de la filosofía, se elaboró un arte de la memoria denominada o Mnemónica, disciplina destinada a potenciar los actos de rememoración y facilitar las operaciones intelectivas, que a lo largo de los siglos y con múltiples transformaciones se integró a la tradición europea.

técnicas disponibles de inscripción y retención de huellas, pues como indica Maldonado:

Hace ya mucho tiempo que se sostiene –sobre todo por parte de lingüistas e historiadores- que el mecanismo humano del recuerdo y del olvido no es inmutable, y que entre los principales factores de cambio debe considerarse en primer lugar, la evolución de las técnicas de la comunicación (2007: 142)

El incremento exponencial de las cantidades de información digital que se producen a cada instante alrededor del mundo (imágenes digitales, fotografías, videos y audios entre otros), no tiene precedentes, por ello se producen desfases y fricciones entre las lógicas, instituciones, actividades y concepciones “tradicionales”, y los nuevos requerimientos de comunicación, gestión y procesamiento de la información. Aparecen problemáticas inusitadas frente al manejo de estos monstruosos volúmenes de datos, tanto en la vida cotidiana, como en las instituciones y archivos oficiales.

La fantasía de la retención total de información programada, omnisciente y calculable que orienta las formas actuales de gestión de la información, es una reacción contra las posibilidades efectivas de desaparición o destrucción de la información pero también de su inaccesibilidad.

Mientras más se afinan y sofistican los mecanismos de registro y preservación de la información, más se realza la imposibilidad de traducir a términos informáticos, conservar y transmitir ciertos contenidos, sobre todo aquellos involucrados en la experiencia humana, que sigue siendo irreductible a la digitalización, como expresa Manfred Osten con el predominio de una teoría de la economía y de la empresa que opera de manera puramente funcional y de la idolatría del progreso de las ciencias naturales “Recuerdo, tiempo y memoria poética aparecen ante este trasfondo como los restos irracionales, a liquidar”(Osten, 2008: 50)

En las sociedades contemporáneas, el problema no resulta tanto el alud de datos en si mismo, ni la ausencia de principios de selección que orienten la búsqueda y hagan posible distinguir qué debe apropiarse y qué dejarse de lado,

es decir ser *olvidado*. En las sociedades superinformadas, la verdadera habilidad “no consiste en adquirir información -hoy en día cualquiera puede hacerlo a través de Internet- sino en rechazar información, para lo que aún no hay programas en Internet” (Weinrich, 1999: 342)

Un “arte de olvidar” (Osten, 2008; Weinrich, 1999), como reverso del arte de la memoria cultivado en la tradición occidental, más que un mecanismo de defensa inconsciente ante la indigestión informática -producto de la fantasía de almacenamiento y reproductibilidad total, sin pérdida- implica un ejercicio atento, reflexivo y es condición indispensable para la archivación efectiva pues como señala Regine Robin en referencia a Freud “no hay archivado sin un gesto de separación, de selección, de jerarquía, de clasificación” (2012:486)

El problema de fondo es la eliminación de condiciones que permitirían desarrollar y ejercer la capacidad crítica individual y colectiva para distinguir lo que debe ser recordado u olvidado según su necesidad, así como la capacidad para retenerlo o despejarlo. Esta aptitud no figura en la cotidianidad en la que se normaliza la idea de que más es mejor, más información, más velocidad de conexión y transmisión, más capacidad de almacenamiento, mas horas de entretenimiento, más de todo.

En otras palabras no sólo no hay criterios claros, sino que en el regimen de la inmediatez y el flujo incesante de sucesos novedosos, peligra el margen que haría posible el ejercicio reflexivo y el distanciamiento necesario para situarse y convertir el conjunto de información global, abstracta y potencialmente accesible en memoria colectiva, mediante un continuo ejercicio de evaluación y negociación siempre disimétrica con otras instancias de poder institucional o comercial.

En su reflexión sobre el olvido, Yosef Yerushalmi (1998) retoma lo planteado por Nietzsche en la *segunda consideración intempestiva* respecto a la crisis del historicismo, en donde denunciaba la omisión de la importancia del olvido, necesario en algunos casos para poder vivir “*el sentido no histórico y el sentido histórico son igualmente necesarios para la salud de un individuo, de una nación, de una civilización*”.

CAPÍTULO 7

MÁQUINAS PARA [NO] RECORDAR

*"How happy is the blameless vestal's lot
The world forgetting, by the world forgot
Eternal sunshine of the spotless mind!
Each pray'r accepted, and each wish
resign'd"*²⁰⁷

Alexander pope

*El problema no es que la gente recuerde
por medio de las fotografías, sino que
sólo recuerde las fotografías.*

Susan Sontag

Memoria y digitalización

La facultad mnemónica presente en cada individuo de la especie humana, es lo que le permite reconocerse así mismo como entidad singular y como miembro de un conjunto de seres similares con los cuales comparte un marco de interpretación de la realidad. La memoria no es en sí ni interna ni externa al individuo, no se trata de un acervo independiente al cuál se enfrenta un sujeto preexistente sino que le constituye al tiempo que lo vincula con otros al compartirse intersubjetivamente, dicha memoria "se proyecta al exterior

²⁰⁷ "¡Que dichosa es la suerte de la vestal inocente!
Al mundo olvida, por el mundo es olvidada
¡Eterno resplandor de una mente sin recuerdos!
Cada plegaria aceptada, y cada deseo abandonado"

(*exteriorización*), [...] se vuelve accesible más allá del *hic et nunc*" (Montesperelli, 2004:15).

Las metáforas a las que se recurre para explicar el funcionamiento de la memoria, dependen de las condiciones materiales y técnicas de determinada época y contexto sociocultural, ya sean que la conciban como espacio topológico estático o dinámico, o empleen similitudes con artefactos de escritura –o de producción de huellas- disponibles. Por ello la memoria ha sido comparada en distintas épocas con la tablilla de cera y el punzón, el papel y la tinta, con un “block mágico” o con dispositivos informáticos; más recientemente se la ha descrito en términos de una interconexión dinámica, equiparable a la memoria informática RAM (Brea, 2007) encargada del procesamiento más no de la preservación de la información²⁰⁸. Por otra parte, también ha sido pensada en términos topológicos, como depósito o lugar de almacenamiento “archivo o repositorio” – incluso como *sancta sanctorum*-.

Aunque los símiles y las metáforas informáticas están en boga, los procesos de la memoria no son enteramente comparables con los programas y aplicaciones –Software- ya que el rasgo fundamental de la memoria es “su selectividad, a diferencia de las máquinas que proceden por replicación” (Montesperelli, 2004: 112-113). Las máquinas repiten, aunque sean capaces de generar combinaciones muy complejas, sin embargo no producen sentido, mientras que en el hombre, según la perspectiva psicoanalítica, la repetición

²⁰⁸ También tendríamos que mencionar el proceso inverso: el diseño de aparatos informáticos, cada vez intenta aproximarse lo más posible al funcionamiento, no sólo del cerebro en términos fisiológicos, sino de la mente humana en cuanto estructura psíquica compleja. Quizá aún esté lejos la posibilidad de replicar artificialmente las condiciones que hacen posible el funcionamiento “normal” de la mente humana, incluida la experiencia de la encarnación corpórea, –posibilidad que ha sido obsesión motora de muchas producciones de la ciencia ficción y el género Cyberpunk- pero en el caso hipotético de que las condiciones técnicas hicieran posible la síntesis de un ente con capacidad de simbolizar, de negociar el sentido y de reconocerse en la contradicción– sin que ello implique automáticamente que es deseable o imperativo que se lleve a cabo- habría que preguntarse qué es lo que define en última instancia a “lo humano”, como condición o como atributo.

remite a un *automatismo*, una compulsión que da cuenta de un malestar ante la dificultad de dar sentido y nombre a algo.

Ese “algo”, dada la autocensura²⁰⁹ no alcanza a ser traído a la conciencia mediante el acto de recordar, que habitualmente reestablece las conexiones entre elementos, cargando de significado la remembranza y resituándola en función de su participación en el presente²¹⁰. Los automatismos, ya sean en el hombre o en los artefactos técnicos, evocan la zona de lo siniestro (Unheimlich) en el que una fuerza extraña e impredecible puede toma el control.

Si a partir de lo expuesto, consideramos al recuerdo como la producción dinámica de sentido que incide en el presente a partir de la evocación del pasado, resulta claro que las máquinas informáticas no son capaces de recordar, aunque registren implacablemente y transcriban en un lenguaje codificado hasta los aspectos más nimios de los eventos; la información depositada puede volverse accesible, puede utilizarse para regular procesos de la misma máquina, pero es incapaz de producir y negociar el sentido, condición del autorreconocimiento- en base a una voluntad de coherencia y continuidad- así como del establecimiento de relaciones con un conjunto más vasto de individuos semejantes.

Las máquinas informáticas al estar diseñadas y programadas para restituir íntegramente un registro cuando es abierto para su consulta, no pueden *olvidar* de la forma en el que lo hacen los humanos, que seleccionan consciente e inconscientemente elementos y reconstruyen eventos del pasado según los requerimientos de las situaciones específicas, privilegiando u omitiendo información. La memoria informática sólo deja de ser restituida y/o replicada – repetida- en su integridad con el gradual deterioro de la máquina o el soporte en el que están depositados, debido a alguna contingencia; o en dado caso, por la

²⁰⁹ Según Freud cuando algo, se manifiesta mediante un síntoma, es porque al ser reprimido por la autocensura que no admite el afloramiento de reminiscencias incompatibles con la definición consciente y actual de sí.

²¹⁰ En contraste, “la repetición por el acto, sustituye el restablecimiento del recuerdo” (Freud, 1981:1685).

acción intencional de alguna instancia con poder arcóntico que selectivamente modifique, suprima o reprima.

Máquinas hipomnésicas

Según refiere Regine Robin (2012), desde la más alta antigüedad ha existido la preocupación por mejorar las técnicas de retención de la memoria. En occidente, esta necesidad de optimizar las formas de preservar y retener se ha expresado en el desarrollo de las artes de la memoria y en el impulso tecnoindustrial de procesos hipomnésicos, que como explica Bernard Stiegler “consisten no solamente en máquinas, sino en aparatos, en sistemas expertos, en servicios, en redes y objetos y dispositivos tecnológicos de todas clases” (2011:13).

Hoy, las condiciones técnicas aparentemente ofrecen la posibilidad del registro exacto, la sistematización y la traducción digitalizada de prácticamente cualquier ámbito de la realidad – incluso la experiencia humana- mientras que las condiciones socioculturales legitiman y naturalizan esta codificación y reconversión de actos e intercambios en informaciones “útiles y productivas”.

Una forma en la que se presenta esta *fiebre de registro*, íntimamente ligada a la pulsión de archivo (Derrida, 1997), es la creciente *producción audiovisual cotidiana* mediante los diferentes dispositivos electrónicos disponibles, misma que documenta incluso los eventos más nimios llegando a constituirlos como *pseudoacontecimientos*, a partir de los cuales se negocia la producción de sentidos y afectos, entre quienes “capturan”, archivan, conservan, exhiben, comentan y apropian estos “instantes” capturados.

En la actualidad se ha instalado una nueva utopía, la del almacenamiento absoluto, sin pérdida, sin desperdicio, utopía que las nuevas tecnologías tornan “pensable, a falta de “posible” (Robin, 2012: 464). A esta tendencia a la matematización y calculabilidad del mundo orientada a la reproductibilidad,

Bernard Stiegler (2011) la denomina “gramatización”, es decir la producción de granos retencionales o encapsulamientos de informaciones sensoriales, cognitivas y afectivas a los que se puede llamar gramas:

En el curso del siglo XIX aparecen las tecnologías de gramatización de la *percepción audio-visual*, y a partir de ello serán los flujos de los órganos de los sentidos los que se encuentren discretizados. Desde este momento son todas las funciones noéticas, psicomotrices y estéticas las que son transformadas por el proceso de gramatización. Desde el punto de vista de una economía política eso quiere decir que son las funciones de concepción, de producción y de consumo las que son gramatizadas -y por ello mismo integradas en un aparato de producción de retenciones terciarias controladas por *dispositivos retencionales*” (Stiegler, 2011:2)

No obstante la ubicuidad de las tecnologías hipomnésicas, la fantasía del registro absoluto se enfrenta a varias dificultades. No sólo en términos técnicos de capacidad de procesamiento y almacenamiento. Tampoco es cuestión de durabilidad de los soportes, todos los objetos hipomnémicos, además de precarios, son siempre provisionales. Es claro que no hay posibilidad de encontrar soportes definitivos, ya todos los materiales están expuestos al deterioro, la destrucción y la desorganización de sus componentes con el paso del tiempo.

El mayor impedimento para el *registro total* es que en el proceder humano siempre hay un resto, un margen de imprevisibilidad y de “error”, que es del orden del acontecimiento y por ende no puede ser codificado. Como dijera Foucault, el error es una prerrogativa de lo vivo, así como la raíz del pensamiento humano y de su historia: “los juegos de codificación y decodificación dejan lugar al azar que, antes de ser una enfermedad, déficit o monstruosidad, es una perturbación en el sistema informativo, una <<omisión>>” (Foucault, 2007:55).

Automatización y vaciamiento del sentido

En las sociedades contemporáneas, la hipertrofia del registro apunta al desplazamiento, del apoyo complementario de la facultad mnemónica humana hacia el delegamiento y automatización de las funciones de preservación y organización de los registros, tarea ejecutada por prótesis y herramientas electrónicas o “servomecanismos” (Braunstein, 2012).

En la vida cotidiana, el ejercicio de la memoria está cada vez más relegada a diferentes *aparatos hipomnésicos* (Stiegler, 2011), esto, aunque no lo parezca, hace aún más frágil el depósito del recuerdo que cuando dependía de la inscripción escrita sobre papel. Este riesgo potencial despierta recelos del tipo que expresara Platón frente a las consecuencias posibles del uso indiscriminado e irresponsable de las técnicas hipomnélicas: mnemotecnia y particularmente la escritura²¹¹, “lo que describe Sócrates en *Fedro*, a saber que *la exteriorización de la memoria es una pérdida de memoria y de saber*” (Stiegler, 2011: 9). La desconfianza, desde la antigüedad, no recae en apoyos de la memoria “viva” en sí, sino en

la sustitución de la memoria viva por el resumen ayuda-memoria, del órgano por la prótesis, a la perversión consistente en reemplazar un miembro por una cosa, aquí en sustituir la reanimación activa del saber, su reproducción presente, por la «memoria» mecánica y pasiva (Derrida, 2007:162).

La dependencia se intensifica ahora que la memoria se relega gradualmente a medios de almacenamiento externos (bancos de datos, almacenamiento en la

²¹¹ Platón en el *Fedro* refiere que Sócrates narra como el dios Theuth presenta la escritura al rey Thamus como una ayuda para la memoria, pero Thamus le responde que *ese invento haría más olvidadizos a los hombres, que en lugar de ejercitar su memoria, confiarían en signos extraños*.

nube) y se confía en que “allí” estarán siempre disponibles, si es que en algún momento se llegan a necesitar.

La consecuencia es que hay “un caos memorístico para la explicación del hombre” (Osten, 2008: 41) ya que las pérdidas de memoria –mediante la destrucción y supresión en contextos totalitarios, pero también las sociedades “democráticas” por desbordamiento y superabundancia- se dirigen “hacia una barbarie carente de cultura y lenguaje” (Osten, 2008: 41)

Lo anterior, de llevarse hipotéticamente a sus últimas consecuencias, implicaría la renuncia al ejercicio de las facultades humanas, el desistimiento a razonar e interrogarse sobre sí y sobre la realidad, operaciones críticas contenidas en cada acto de decisión y selección, operación fundamental en la configuración del archivo, individual y colectivamente, es decir la cancelación de las posibilidades de situarse y asumirse como sujeto y específicamente como sujeto histórico, es el escenario distópico totalitario que corresponde a la tendencia entrópica de todo sistema planteada por Flusser (2015), en el que los individuos programados pierden gradualmente la capacidad de agencia para tornarse en meros receptores o bien sólo *funcionarios* de la imagen y no creadores dialogantes o coleccionistas activos.

La enorme cantidad de *registros audiovisuales digitales* que todo el tiempo se están produciendo alrededor del mundo, equivalen a magnitudes de información que aún no estamos habituados a representarnos, información que es objeto de procesos de archivación en los que paradójicamente interviene cada vez menos el discernimiento humano.

Al respecto debemos distinguir este tipo de información voluntaria o “premeditadamente” generada, de aquella que es remanente de las actividades de los usuarios de la multiplicidad de equipos informáticos y de la red en si misma, - metadatos, registros automáticos de localización de la conexión, frecuencia, preferencias de búsqueda, registros telefónicos, transacciones bancarias y un largo etcétera- que no son accesibles para “el usuario promedio” ni son de su propiedad, pero cuya interceptación, recolección y gestión –dentro o fuera de los

marcos normativos de cada país, por lo general tan desfasados que dejan huecos legales aprovechables- sirve para delinear un minucioso perfil digital, de los hábitos y preferencias del “ciudadano transparente”, según sea con fines comerciales en beneficio de particulares o de servicios de inteligencia.

Ningún registro de actividad en Internet se desecha, sino que alimenta en tiempo real o en forma retroactiva diversos bancos de datos. Esta concentración de información y de los medios de comunicación, que se traduce en poder político y económico, así como sus consecuencias, fueron teorizadas desde los años sesenta del siglo XX por Lewis Mumford (2002) en su trabajo *Las Megamáquinas*.

Al afirmar que en los actuales procesos de archivación interviene cada vez menos *la agencia humana*, lo hacemos en dos sentidos. Primero en un sentido operativo destacando la naturalización de una relación “interpasiva” con los artefactos electrónicos que “facilitan” las tareas cotidianas, incluida la preservación de exteriorizaciones de la memoria²¹².

La “interpasividad” según Slavoj Žižek (2008) no es lo opuesto a interactividad, que sería la forma participativa y dialógica de relacionarse con los objetos cotidianos y productos culturales más recientes, cada vez más sofisticados y personalizados. No se trata de la pasividad a la que supuestamente queda reducido el espectador ante los medios de comunicación de masas con “la mirada fija en la pantalla”. Interpasivo es el modo en que los objetos “inteligentes”, o *servomecanismos* (Braunstein, 2012), toman el relevo de nuestra pasividad improductiva, es “ser pasivo a través de otro” (Žižek, 2008), así se puede ser permanentemente activo y productivo.

Extrapolando a nuestro problema de estudio la afirmación de Žižek: “es el aparato el que goza por mí”, los artefactos electrónicos de registro y almacenamiento operan más que como prótesis como sustitutos *que se ocupan de captar los momentos y recordar por mí*, para que yo pueda olvidarme de todo “eso”

²¹² Por ejemplo el ya mencionado recordatorio automático de publicaciones “antiguas” de Facebook.

y volcarme a otra cosa urgente en el presente, como mirar lo que otros han registrado y compartido en el mismo instante.

El riesgo latente de este modo de proceder es que mientras la preservación de lo registros sea cada vez más exacta, mas puntual y automática, divertida y cómoda mediante las *Apps*, la pregunta por el sentido de lo que se guarda se desdibuja, convirtiendo el cúmulo de registros audiovisuales digitales, que dista de la manejabilidad y densidad material y simbólica del antiguo álbum familiar doméstico, ya fuera sistemático o caótico. Nuestro bagaje audiovisual digital conectado aparece como algo inerte y ajeno, muy a pesar del discurso imperante de la interconexión y sincronización que alienta el “compartir” en “tiempo real” como detonador de la convivencia.

En consecuencia, el reconocimiento de sí y de los otros como sujetos históricos partícipes de un horizonte común de sentido²¹³ se ve entorpecido, empobreciendo la experiencia limitada a un conjunto de referentes prefabricados, estandarizados y redundantes, en permanente conmutación, distribuidos globalmente de manera más o menos homogénea. Según Paolo Montesperelli, (2004) en el mundo contemporáneo saturado de referencias lo que se debilita, no es el patrimonio de recuerdos²¹⁴ a nivel individual, sino las posibilidades de inserción dentro de una tradición, entendida como “como continuidad generacional del sentido”(2004:60).

²¹³ Retomando el trabajo de Bernard Stiegler sobre la técnica y el tiempo, Braunstein señala que “La memoria histórica y colectiva es el fundamento de los recuerdos y de la memoria episódica singular de los miembros de una comunidad y es ésta la que detenta las claves de la percepción y el registro de la experiencia vivida. El lenguaje es, en última instancia, el fundamento de la percepción y no al contrario” (2011: 121)

²¹⁴ Los recuerdos forman parte de la memoria episódico-biográfica “esta designa la intersección de conjuntos de tiempo subjetivo, conciencia autoconsciente y el yo que se experimenta a sí mismo [...] se trata de vivencias de las cuales recordamos bien las circunstancias, es decir, el contexto, y para las que nuestro pensamiento sincrónico -esto es importante- debe reunir elementos emocionales y cognitivo racionales, para presentar de nuevo, (re-presentar) el recuerdo. A la vez, este sistema de la memoria es el más vulnerable a distintas formas de daño cerebral, o a situaciones excepcionales, estrés y traumas”(Schmidt-Welle, 2012:17-18)

En segundo lugar, el conflicto que supone toda toma de decisión es desplazado y expulsado al normalizar el binarismo de las opciones al que se enfrenta continuamente todo aquel que desea acceder a un producto o servicio, especialmente en un entorno “facilitado” por *Aplicaciones* para casi todo –desde calculadoras hasta moduladores de los ritmos de sueño-. En los ámbitos más diversos de la vida, aunque pareciera haber una desbordante cantidad de opciones, la toma de decisiones se ve cada vez más limitada al si o no, *1 o 0*, muchas veces, no va más allá de aceptar o rechazar los “términos y condiciones” de los contratos que imponen los múltiples servicios de los cuales depende nuestra participación y presencia dentro y fuera de la red.

Esta restricción de acceso anónimamente y maquinalmente condicionado, deriva en un acostumbamiento, una habituación a la selección restringida, que puede incapacitar para pensar al margen de las opciones disponibles o interrogarse acerca de la necesidad de elegir alguna de ellas, limitando de antemano los márgenes de acción y experiencia susceptibles de ser asumidos por los sujetos.

A cambio de la comodidad y la simplicidad se renuncia imperceptiblemente a la experiencia compleja –incluso displacentera- de enfrentarse con la propia contradicción, porque al margen del automatismo maquinal (informático o del inconsciente) que funciona por disyunciones y dicotomías los seres humanos se enfrentan con la simultaneidad y la superposición de opciones en conflicto, se puede desear el *si* y el *no* al mismo tiempo, o ninguno de los dos, o alguno en condiciones diferentes, sin embargo las condiciones no están sujetas a negociación ni con las máquinas ni con el soporte técnico o los “proveedores de servicios” distantes e impersonales por mas que su diseño intente ser “amigable con el usuario”. Se trataría de un “mundo feliz” donde las operaciones mecánicas de los nuevos artefactos encuentren y ejecuten por su cuenta las “soluciones” para los problemas vitales y los hombres se vean descargados de pensar cuál es su lugar en el mundo simplificado por el “control remoto y automático” (Braunstein, 2011:47) del *Internet de las cosas*.

La automatización del flujo de información –sincronización entre cuentas de usuario y dispositivos móviles- ahorra tiempo y esfuerzo, al costo de no saber exactamente qué se tiene almacenado, o qué se pierde en caso de contingencia, falla o error no-humano. La seducción de la promesa “el software lo hace todo por ti” esgrimida por los proveedores de servicios de almacenamiento y aplicaciones, parece ser tomada por innumerables usuarios al pie de la letra, por ello la información guardada, (centremos nuestra atención en las fotos o videos digitales), frecuentemente se acumula con el paso del tiempo, generando bloques abstractos de varios Gigabytes, de los cuales sólo es posible formarse ideas vagamente aproximadas²¹⁵.

Pareciera que, salvo raras excepciones, conforme los *registros audiovisuales digitales* pierden su carácter de objeto escaso con respecto a épocas anteriores, se “atesoran” cada vez menos y por menos tiempo en tanto elementos singulares con un valor afectivo y cognitivo relevante²¹⁶. Este modo de operación predominante entre los sectores juveniles sintonizados con las lógicas globalizadas, les concede a los *registros audiovisuales digitales* –Fotografía, video o GIF- una vida útil cada vez más limitada, al cargarlas de una función fática, tan sólo para establecer o probar si existe algún tipo de contacto, más que concederles un valor testimonial a largo plazo²¹⁷.

²¹⁵ Las magnitudes de estos registros digitales en tanto “información” se vuelven abstractos -cuántas fotos, cuántas horas de grabación hay en tal o cual cantidad de Gigabytes o Terabytes- los documentos específicos del archivo se torna difícilmente representables.

²¹⁶ En relación con esta devaluación, Joan Fontcuberta (2012) señala el surgimiento de un estatuto desechable de las imágenes “kleenex”, según la lógica vigente de la producción y transmisión de información –que no necesariamente cabría denominar comunicación-, aunque apuntamos que ello en ningún modo implica una sustitución drástica de los modos de enfrentarse a una fotografía, u otros *registros audiovisuales digitales*, sino más bien una coexistencia no exenta de tensiones, por lo menos en esta etapa del proceso, que consideramos se encuentra en transición.

²¹⁷ No obstante la continuidad del registro, si asumimos que el “documento” es un registro tangible que da constancia de la efectividad de un hecho, y en función de esto se le guarda por considerarlo relevante para el futuro, ahora estos registros audiovisuales digitales en el caso de que se guarden, se hace frecuentemente sin criterios explícitos y sin una intención clara de permanencia o pertinencia a largo plazo.

Los *registros audiovisuales digitales* bien pueden fungir como narraciones instantáneas ultracondensadas, diríamos encapsulamientos metonímicos de situaciones “actuales”, que caducan apenas se desprenden del presente, ya en vías de desvanecimiento, sepultadas bajo el alud de nuevas instantáneas por venir en el “*time line*” ilimitado –o el formato “biografía”,- que ordena y presenta cronológicamente los eventos, privilegiando el desplazamiento del presente permanente, que existe en cuanto tal sólo si hay algún indicio de que ha sido constatado por la alteridad que puede o no compartirlos.

Este modo de tratar con las huellas o inscripciones “que transcriben la experiencia y la vida de los hombres” (Braunstein, 2011:95), corresponde al *régimen de historicidad* dominante en la actualidad, que François Hartog (2013) caracteriza como centrado en el presente ubicuo y la aceleración. Un modo particular de existencia en el que la fe en el progreso es interrogada, despojándolo de su carácter universal para situarlo como un rasgo propio de la civilización occidental de los últimos tres siglos (1789-1989), al tiempo que las utopías y las revoluciones como tematizaciones del futuro se diluyen en el horizonte.

De esta erosión de los puntos de anclaje deriva la dificultad contemporánea para hilvanar coherentemente el volumen masivo de fragmentos inconexos entre sí mas allá de los hashtag y etiquetas que los enlazan provisionalmente, la preferencia por el ensamblaje de elementos heterogéneos y la citas procedentes de momentos diversos, todos estos indicios hablan en términos socioculturales, de un achatamiento de la perspectiva que iguala desdeñosamente e instrumentaliza el pasado como si se tratase de un bloque homogéneo, en el que la ocurrencia de los acontecimientos difícilmente se sitúa, no sólo cronológicamente, sino en un momento o proceso histórico preciso que permita ponderar su importancia para el presente.

Hasta este punto hemos descrito en términos muy generales cómo los artefactos informáticos diseñados inicialmente para operar como un recurso prostético de apoyo, mas no como una sustitución de la memoria en tanto facultad, se convierten sobre la marcha en suplementos a los que se delegan cada vez más

funciones²¹⁸, descargándole a los humanos la tarea de “pensar cuál es su lugar en el mundo” (Braunstein, 2012:47), haciendo que la traducción permanente e irreflexiva de la memoria viviente al registro digital pudiera derivar en última instancia, en una experiencia impersonal, unívoca y mecanizada del mundo.

Previamente aludimos a la automatización y sincronización programadas, que ofrecen relevar al individuo de la secuencia de operaciones “tediosas” pero necesarias para la transferencia y almacenamiento de información digital que genera (*en, a y mediante* artefactos informáticos, incluida la red), sin embargo, pese al extendido acostumbramiento a la comodidad y el delegamiento que efectivamente ocurren, esto no implicaría forzosamente renunciar a la prerrogativa específicamente “humana” según la tradición humanista occidental, es decir la toma de decisiones ante las exigencias del entorno, que involucra el interrogarse, discernir, seleccionar -que se reflejaría en las operaciones de archivación sistemática, en previsión del acceso futuro-, así como participar en la disputa por el sentido a partir de tales procedimientos.

Ya que la apertura constitutiva del archivo se muestra a la hora de construir narrativas posibles con base en *archivos posibles* (Bordons, 2009, Guasch 2010), puesto que los “documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado” (Guasch, 2005:158).

Puesto que recordar es una actividad vital que define nuestros vínculos con el pasado, sostiene Andreas Huyssen, y las vías por las que nosotros recordamos nos definen en el presente. Como individuos e integrantes de entramados

²¹⁸ Al mismo tiempo que estos “servomecanismos” (Braunstein, 2012) cumplen funciones que facilitan la vida en el ecosistema tecnificado que es el medio natural del hombre actual, establecen vínculos indisolubles de interdependencia, ya que “la tecnología precede y preside a los modos de vida y producción, a las estructuras de la economía política y de las subjetividades que a ella se integran” (Braunstein, 2012: 42).

socioafectivos colectivos “necesitamos el pasado para construir y ancorar nuestras identidades y alimentar una visión de futuro»”(Guasch, 2005:159)

Vale la pena matizar, para evitar la oposición maniquea y simplificada que enfrenta lo vivo contra lo no-vivo (o lo inorgánico), que la misma cualidad de *lo humano* al no ser esencial, es un efecto del lenguaje, y sólo puede emerger del contacto con el entorno mediado y afectado por la técnica aún en sus manifestaciones más elementales y rudimentarias.

Metáforas contemporáneas del olvido

Supresión, sobreescritura, ilegibilidad

Previamente mencionamos algunas metáforas que han servido para explicar el funcionamiento de la memoria, e indicamos que derivan de los materiales y artefactos disponibles para la inscripción en determinada sociedad. De igual forma las metáforas del olvido dependen de las operaciones admitidas por estos soportes para anular la información exteriorizada, en el extremo se ubica la destrucción, que no sólo afecta la huella impresa sino la materialidad del soporte mismo.

Mamfred Osten (2008) recupera la distinción entre los dos tipos de memoria escrita, la orientada a la permanencia y la destinada al olvido inmediato expuestos por Freud en su texto sobre el Block maravilloso, que dependen de la perdurabilidad y maleabilidad de los materiales empleados

Expresiones como “hacer tabula rasa” derivan del dispositivo de escritura continua, superflua y descartable que se hacía sobre la tablilla de cera antes de que se generalizara el acceso a la fibra de papel. “Borrón y cuenta nueva”, hace referencia a la acción de tachado de lo escrito sobre papel con tinta para volverlo ilegible o remarcar la pérdida de efectividad de lo escrito. La tinta y el papel como tecnologías de la escritura se han empleado para la escritura formal, destinada a durar, por ejemplo la signatura de documentos. A diferencia de la combinación de papel y grafito, que admite en cierto grado borraduras, enmendaduras y correcciones.

Con la llegada de los medios digitales de escritura y registro aparecen otras formas de referirse al proceso de eliminación de las huellas, expresiones que posteriormente se incorporan al habla cotidiana y se emplean como metáforas de

la amnesia. Según lo entendemos, en el contexto digital, el olvido no es una cuestión de ausencia, sino de in-accesibilidad.

Por ejemplo, *Suprimir* oprimiendo la tecla u opción “Delete”, puede ser momentánea o definitiva, apela a una decisión del individuo que opera el artefacto informático, a menudo es reversible en cierto grado. En cierta forma, dado que se orienta al corto plazo equivale al borrado sobre papel o bien al borrado de un pizarrón blanco. El borrado o supresión, se distingue de la pérdida de información, por falla humana o del sistema, que desaparece muchas veces sin posibilidad de restitución.

Una forma de olvido intermedia sería el *formateo* del dispositivo de almacenamiento de memoria, ya que la vuelve inaccesible para el usuario regular, aunque su huella está presente en el sistema y dependiendo el caso puede llegar a “recuperarse” siguiendo los procedimientos adecuados, a menos que el soporte presente daños físicos irreparables.

A largo plazo, ya que no es posible borrar completamente algo que se ha escrito digitalmente, la *sobrescritura* de datos tiene la finalidad de volverlo no sólo inaccesible, sino ilegible para que no pueda ser recuperado y restaurado.

Estas formas de pensar en olvido y la amnesia, se inscriben en el contexto cultural de la Cultura_RAM, descrita por José Luis Brea (2007) como el entorno simbólico y material del capitalismo informacional en el que rige una lógica del flujo informacional, el procesamiento e intercambio, en detrimento de la lógica de la acumulación y el almacenamiento.

Regine Robin (2012) retomando dos casos de patologías de la memoria estudiados por Alexandr romanovitch Luria²¹⁹ establece similitudes entre el tipo de almacenamiento, tratamiento y ejecución de la información de las nuevas tecnologías informáticas con los dos modos de operación de la memoria humana.

²¹⁹ Ejemplificando con los pacientes de Luria, que muestran estados patológicos -referidos también por Yoseff Yerushalmi- Regine Robin remarca que en las personas “normales” operan dos tipos de memoria, “una de almacenamiento de información [...] y una de control que da sentido, permite el pensamiento reflexivo” (Robin, 2012: 445)

De este modo asocia la memoria acumulativa con la memoria ROM (Read Only Memory) o memoria muerta, la cual “permite guardar información, almacenarla, conservarla. No es destruible, registra de manera permanente. Es estática. Está destinada a hacer funcionar los sistemas operativos” (Robin, 2012 :439). Este tipo de memoria no se restringe al campo de la informática, abarcaría cualquier exteriorización de información sobre un soporte, desde una simple nota hasta una biblioteca, estos elementos terminan por convertirse en “puras potencialidades. No se sabe si alguien las utilizará algún día, pero su conservación, por lo menos en teoría) está garantizada. (Robin, 2012 : 439).

El otro modo de funcionamiento de la memoria humana es la *memoria de relación*, que se asemeja a la memoria RAM (Random Acces, Memory), la cual considera Robin considera como *memoria viva*, orientada al corto plazo:

Se trata de circuitos donde están almacenadas las informaciones, pero únicamente durante el momento en que se las trata gracias a un procesador de texto o cualquier otro programa adecuado. Esta memoria tiene que ver con lo efímero. Es maleable, es modificable, volátil, destinada al olvido parcial, a la transformación a las lagunas. Desaparece en cuanto se desconecta el ordenador, salvo que haya sido grabada sobre otro soporte, una memoria auxiliar, el disco duro, un disquete o un CD. Recibe la forma permanente de informaciones nuevas. Es una memoria dinámica, abierta. Actualiza permanentemente las informaciones que le suministra el almacenamiento de la memoria muerta (Robin, 2012 : 440).

Tanto en el caso de los humanos como en el de de las tecnologías informáticas, ambos tipos de memoria, son necesarios y complementarios. Porque para que la memoria muerta sea útil, debe permitir el acceso, la reactivación y la ejecución de sus contenidos. Por su parte la memoria viva requiere de soportes que recojan la huella de su actividad, de otro modo todo lo que ocurre en ella, por más fecundo que sea se pierde y tiene que ser recommenzado incesantemente, por eso “frente a las tecnologías informáticas, el desafío consiste en obtener el máximo de

informaciones sin por ello impedir la maleabilidad, la capacidad creadora de ejecución” (Robin, 2012 :439-441)

Caducidad de la información

A diferencia de otras épocas, la multiplicación de instancias productoras de información ha estallado. Tal hipertrofia de la acumulación ha desbordado los límites conocidos, desestabilizando la diferencia entre información socialmente relevante y el ruido informacional.

En épocas previas la información susceptible de convertirse en documento archivable procedía de instituciones públicas o comerciales, pero hoy los procesos de archivación se tornan problemáticos porque todas las personas generan a diario información, de manera directa o indirecta, voluntaria o involuntariamente.

Si bien Nietzsche en la segunda consideración intempestiva reprochaba a historiadores y filólogos la sobrecarga de recuerdos de la historia, esta incesante producción de “datos ofrecidos como información que deben ser conocidos” (Weinrich, 1999: 339) se ha vuelto pasión generalizada que banaliza y automatiza el registro de múltiples acontecimientos fragmentarios, “la historia ha sido reemplazada por el infinito flujo recombinatorio de imágenes fragmentarias” (Berardi en Steyerl, 2014:12) cuya secuela es la concatenación incontrolable de referentes, “ruido blanco”²²⁰, saturación permanente de contenidos que dificultan la producción de sentido, reverso perverso de la sociedad de la información.

Los nuevos medios por los que fluyen las ingentes cantidades de información disponen de “una memoria técnicamente limitada al corto plazo”

²²⁰ Una señal aleatoria contiene todas las frecuencias y todas ellas muestran la misma potencia. Igual fenómeno ocurre con la luz blanca, de allí la denominación. Esta es la típica imagen que se ve en la pantalla de un televisor analógico cuando no está sintonizado en ningún canal. La señal que recibe entonces el demodulador puede considerarse ruido blanco, ya que es el resultado de sumar el ruido electromagnético del canal radio más el que generan los propios circuitos electrónicos del televisor, múltiples interferencias de baja intensidad todas ellas independientes entre sí, etc

(Osten, 2008: 76). Las pantallas con las que interactuamos y la conexión a internet, funcionan como manantiales que abastecen de esta corriente informacional, son el punto de contacto permanente con lo “no fijado, transitorio, efímero, inasible, mundo del flujo, del fluido, tan rápido partido como percibido” (Robin, 2012: 445)

El Internet podría compararse con una especie de Biblioteca de Babel borgeana, infinita e interminable, pero también en cuanto “Inmenso espacio, vértigo del infinito donde todo termina por perderse, olvidarse, dejar de existir, confrontado con los millones de sitios existentes” (Robin, 2012: 446) semejaría a la oscura corriente del Leteo, río mitológico cuyas aguas proporcionan el olvido a las almas que habrán de reencarnar.

En este vertiginoso entorno, los sistemas digitales son “tecnología de la comunicación y no de la conservación de la memoria²²¹” (Osten, 2008: 89), por ello la información adquiere un carácter predominantemente instrumental a muy corto plazo, sirve para algo por un breve lapso, una vez cumplida su tarea se puede desechar, por eso caduca, generando un imprevisto problema de la información basura o *Spam*, esta instrumentalización alcanza al archivo audiovisual digital planteando una paradoja: fotografiar para archivar y archivar para olvidar.

Como lo dijera el poeta y ensayista Hans Magnus Enzensberger “almacenado, es decir olvidado” (en Weinrich, 1999: 342), para señalar que el olvido alcanzaría inevitablemente a la enorme cantidad de información almacenada, sin importar la sofisticación de su soporte y de los aparatos de decodificación, precisamente por ser tanta, es inmanejable y por lo tanto susceptible de olvido, entendido como inoperabilidad.

²²¹ El periodo de resguardo de información personal en varios servicios se limita a un año, tras el cual se borra el contenido si no se reporta actividad. o bien, las compañías telefónicas reciclan los números que no presenten actividad por el mismo periodo. Estos dos casos ejemplifican la obligación de mantenerse activo y “comunicado”. Pero debe considerarse que aunque los servicios declaren borrar la información, en realidad no se elimina de sus servidores –ya que en casos extraordinarios ofrecen apoyo técnico para la recuperación-, desaparece el derecho de los usuarios de acceder a dicha información, no importa que tengamos basura en nuestras cuentas, es nuestro derecho mantenerla.

Reducción del horizonte de preservación

Si por una parte la información resulta efímera y perecedera, por otra, el grado de desarrollo actual de las tecnologías que la mantienen fluyendo no permite un almacenamiento a largo plazo, en este sentido recuperamos la afirmación de Derrida respecto a que “el archivo trabaja siempre y *a priori* contra si mismo” (1997:20). No hay soporte definitivo, ya que los materiales con los que actualmente se fabrican los soportes de información digital, ya sean magnéticos u ópticos son sumamente frágiles. Incluso llegan a resultar más endebles y vulnerables que el papel o los soportes fotográficos o fílmicos. Esto tiene consecuencias interesantes, puesto que la “estructura técnica no sólo conserva unos contenidos del pasado que existieron independientemente del archivo o el registro, sino que el soporte constituye lo conservado y determina sus relaciones con el futuro” (Bordons, 2009:86).

Por ejemplo con las fotos analógicas, al estar impresas sobre papel, la imagen adherida experimentaba los cambios en la estructura del soporte, “envejecía” y adquiría cualidades adicionales, esto permitió que muchas se preservaran más fácilmente de la destrucción en tanto objetos “antiguos” en sí mismos; mientras que ahora con la foto digital, en el instante sucesivo a la toma se podrían eliminar pulsando la opción correspondiente voluntariamente o por error, pero como afirmamos antes, aunque sea posible la eliminación, no quiere decir que se efectúe en todos los casos.

La duración media de los soportes magnéticos más usuales hasta hace unos años -tales como bandas, cintas, floppies o zip-disk- es de cerca de diez años. Mientras que los discos de memoria óptica, por ejemplo *CD*, *DVD* o *Blu-Ray*, ofrecen una durabilidad considerablemente más larga, aunque es seguro que después de unas décadas, se notarán las huellas de su deterioro “la capa de metal que cubre el disco se irá haciendo opaca. Entonces el rayo láser ya no podrá reflejar de manera exacta. Los rayos saltarán los *pits* o agujeritos de los *bits* marcados en el material” (Osten, 2008: 82)

Aunque los fabricantes ofrezcan la hipotética durabilidad de una centuria, no hay forma de comprobarla por anticipado, primero porque rebasa el periodo de expectativa de vida para cualquier persona, su segundo, porque a esta fragilidad orgánica se añade la obsolescencia –planificada y o por modas- de los aparatos²²² técnicos de decodificación y reproducción de la información, la cual “requiere máquinas, softwares, programas cuya evolución va tan rápido que, si no se prestara atención, serían inaccesibles para siempre” (Robin, 2012: 464).

Antes de atestiguar el deterioro –o desorganización de materiales- que tomará un periodo considerable, por acción del mercado de innovaciones los instrumentos para registrar los datos, así como los programas para su lectura se habrán vuelto obsoletos e incompatibles “el acelerado tiempo de innovación tiene como consecuencia que el valor medio temporal de los medios de almacenamiento disminuya” (Osten, 2008: 76).

Ante el inevitable deterioro del hardware y la amenaza de desfase del software, se hace necesaria migración de datos constante, de un soporte a otro y de un formato a otro. En este gesto, lo que se conjura no es el olvido sino la amenaza de destrucción pese a la voluntad de recuerdo, ya que como afirma Derrida:

Forma parte de la huella el hecho de poder borrarse, perderse, olvidarse, destruirse. Es su finitud. Y hay archivo porque forma parte de la huella el ser finita, es decir, que nos esforzamos, para seleccionar, para conservar, para destruir tales archivos o dejar morir tales huellas (2013: 116).

²²² Es interesante como los artefactos informáticos se han incorporado al paisaje doméstico durante las últimas dos décadas, primero con la llegada de computadoras doméstica a algunos hogares de clase media y alta a Funes de los años 90 del siglo XX, mientras las *Laptops* ocupaban el lugar de vanguardia durante los años 2000. Poco después figuraron algunos dispositivos móviles como *tablets* y *Smartphones*. Esto dibuja un panorama contrastante, ya que en algunos hogares coexisten todos estos artefactos y cada uno cubre una función diferenciada para cada miembro de la familia, mientras que en otros contextos, el único medio de conexión a Internet ya sea por -modem o datos móviles- son los dispositivos móviles, que cubren parcialmente las funciones de una computadora de escritorio, de la cual se prescinde, contribuyendo a normalizar una posición dependiente de las limitaciones técnicas del aparato, pensemos que no es lo mismo ver un video o leer un correo en la pantalla de un *Smartphone* que leer un libro en formato pdf para una tarea.

La digitalización de contenidos, la copia regular y la transferencia a sucesivos soportes puede parecer un medio de salvación, pero tiene inconvenientes, como un coste económico y humano enorme, además de que podría arrojar una enorme cantidad de información cuyo volumen no podemos prever.

Durante el proceso de respaldo, siempre está el riesgo de importantes lagunas de memoria, pues la copia de datos es un proceso delicado que requiere ciertos cuidados, ya que las secuencias de ceros y unos pueden inesperadamente verse alteradas por la interferencia eléctrica durante el proceso, quedando marcadas equívocamente como un cero o un uno en donde no tendrían por qué ir, inutilizando el conjunto de datos en su totalidad, que se torna ilegible.

Si en la fotocopia y otras formas de reproducción analógica había una pérdida de calidad, una degradación sucesiva, en el copiado digital, la mínima modificación produce la máxima catástrofe, un archivo dañado suele ser irrecuperable en su integridad.

Este extraordinario acortamiento del horizonte de preservación que otorga primacía al corto y mediano plazo, parece no preocupar -salvo raras excepciones- al usuario promedio, que no suele cuestionarse por el largo plazo, va con la corriente, adaptándose e incorporándose cada innovación según sus necesidades y rutinas sin inquietarse demasiado por las implicaciones de su interacción con estos artefactos. Habitante del imperio de lo actual, asume de buena gana que las cosas son para ser utilizadas aquí y ahora, después puede que sean irrelevantes, carezcan de sentido o tengan uno completamente opuesto al actual. En esta dinámica de archivación se desdibuja el destinatario hipotético a futuro, la idea de transmisión continua a las siguientes generaciones no es tan clara como en épocas anteriores, debido en gran parte a las transformaciones socioculturales que afectan la estructura familiar tradicional y el cumplimiento de roles específicos en cada etapa de la vida.

Aunado al problema de la selección del contenido a transmitir ante la abundancia de información, aparece la presuposición cándida bastante extendida, de que una vez que algo está colgado en la Internet, como entidad omnisciente,

allí estará disponible siempre. Pero como recuerda Osten “lo que en la red no se vigile, lo que no se cuide no podrá, como en el libro, sobrevivir y estará condenado al olvido y a la eliminación” (2008: 90), ante la exuberancia, las pérdidas de información, intencionales o accidentales, o bien pasan desapercibidas largo tiempo, o bien se minimizan, con el riesgo contiguo de que lo que se ha perdido nadie lo eche de menos (Osten, 2008).

Tiempo borrado

Cada sociedad experimenta el tiempo de un modo particular y a partir de esta experiencia establece modos de concebir el pasado y el porvenir. Reinhart Koselleck (2007) sostiene que en la edad moderna²²³, a partir de la revolución industrial y la emergencia de medios de comunicación y transporte mecanizados, la aceleración del tiempo se da como desnaturalización de una experiencia hasta entonces tradicional del tiempo marcada por los ritmos naturales, y anclada en el contexto de acción de los hombres.

Reinhart Koselleck, plantea que desde hace poco más de dos siglos tiene lugar un proceso de aceleración o “acortamiento de los intervalos de nuestra experiencia” (2003:70), dicha aceleración depende de las condiciones tecno-industriales y se inserta en el horizonte del tiempo histórico. En consonancia con Koselleck, Regine Robin afirma que “la concepción, la visión del mundo y del tiempo se construyen en función de dos parámetros estructurantes fundamentales: el campo de experiencia, lo vivido, y el horizonte de expectativa, de las esperanzas de los contemporáneos” (Robin, 2012: 449)

La aceleración, que continua transformando las condiciones tradicionales de existencia se vive como inmovilidad, siempre es aquí y ahora, “tarde o temprano, y virtualmente ya, siempre, aquí ahora” (Derrida, 2003: 128). Un tiempo absoluto, inmóvil, semejante a la eternidad de sociedades medievales, pero en un marco poscristiano, sin posibilidad de salvación. Esta aceleración atrae un tipo de incertidumbre a la vida cotidiana de los afectados, los ritmos y transcurso exceden los parámetros orgánicos o sociales, la exigencia constante del aprendizaje de lo nuevo interfiere con la repetición continuada de lo antiguo y la aplicación permanente de lo aprendido. Todas estas transformaciones son

²²³ Si bien la mutación en el estado de las cosas es una constante en el mundo natural y social, para el mencionado autor, la modernidad – aunque se refiere explícitamente al contexto empírico de la naciente revolución industrial los rasgos generales se han mantenido más o menos estables durante un periodo más extenso-, se caracteriza por una experiencia inédita del tiempo, en este contexto todo cambia más rápidamente de lo que podría esperarse entonces o que se había experimentado antes.

perceptibles mediante el contraste entre generaciones que conviven y comparten un espacio de experiencia común, aunque refractado por diversas perspectivas.

Como apunta Gianni Vattimo (2000) la idea de *Historia* –con mayúsculas– como progreso y la celebración moderna de la de novedad es indisociable de la idea de superación crítica en la dirección de un fundamento “mas verdadero” como teleología (una versión laica de la idea de salvación); esta búsqueda de certezas en distintos frentes –la revelación de los misterios del mundo natural mediante la producción de saber tecnocientífico fundamentado en evidencias, y más tarde la preocupación por el hombre y la sociedad– intentará subsanar los desgarramientos de sentido ocasionados por la ruptura con la cosmovisión unitaria, sacralizada y clausurada del medioevo y la experiencia del tiempo inmutable.

Estas configuraciones culturales, económicas, y proyectos institucionales identificados con la cultura moderna se han organizado en torno a grandes meta-relatos, tales como Progreso, Emancipación o Ilustración entre otros, que cuentan con sus propios mecanismos de legitimación, que a decir de autores como François Lyotard (2008) se encuentran en crisis²²⁴.

Tales formas de percepción, organización de la realidad y modos de producción concretos, surgieron en el contexto de la Europa occidental, sin embargo gradualmente se hicieron extensivos, primero imponiéndolos a las regiones sometidas a su dominio directo y luego a escala global; una condición en la que según Björn Wittrock (2007), aún nos encontramos inmersos, pese a los planteamientos que aluden a un contexto contemporáneo post-histórico. Esta postura, hay que aclararlo, no implica la suspensión de los acontecimientos sino la renuncia a la búsqueda de los fundamentos últimos, es decir la aceptación de la contingencia, la falta de garantías, lo particular y el conflicto inherente como condición de posibilidad del vínculo social.

²²⁴ La pérdida en la credibilidad de estos metarrelatos no significa la pérdida total del sentido, “su decadencia no impide que existan millares de historias pequeñas, o no tan pequeñas que sigan tramando el tejido de la vida cotidiana” (Lyotard, 2008:31)

El presente eterno que impregna la configuración temporal actual supone una nueva lógica del instante, cuyo corolario sería un aplanamiento de la perspectiva “eliminaría de nuestro horizonte el pasado y el futuro, el espesor y la historicidad, por tanto la memoria” (Robin, 2012: 448), el horizonte se reduce a un punto de vista, parcial, fragmentario, superposición de discontinuidades, en sentido metafórico, pero también literal:

Vivimos bajo el dominio de la inmediatez, de lo efímero, del instante, del videoclip, del salto, de la ubicuidad, bajo el dominio del tiempo real, donde lo que está en vías de efectuarse y su representación se confunden, sin lagunas, sin distorsión temporal, en un presente perpetuo que, como tal, tiende a hacer caso omiso del pasado, de la anterioridad, y a no preocuparse sino del porvenir como si fuera una reiteración del presente (Robin, 2012: 448).

Olvido del presente, es la expresión que Wolfgang Hagen usa para referir al rasgo definitorio de nuestros días. Este olvido del presente es el “gran mal de la democracia” (citado por Osten, 2008:72) que sacrifica el pasado y el futuro en aras de intereses del presente, “un infinito presente que reduce tanto el pasado como el futuro al eterno ahora del consumo cultural” (Osten, 2008:81) manteniendo la orientación hacia el momento gracias a los medios de comunicación masiva tradicionales (prensa radio y televisión), y más recientemente, la comunicación electrónica a través de las pantallas mediante las cuales el “ciudadano terminal” (Robin, 2012: 458) vive en lo instantáneo de la comunicación y la ubicuidad de estar en todas partes a la vez” (Robin, 2012: 459), sin preocuparse por la perdurabilidad de lo comunicado ni la permanencia de lo almacenado.

Presente, pasado y futuro se compactan, se fusionan sin resquicios, en el presente, el instante vale igualmente para el acontecimiento que se produce, para su percepción como para su recepción. Debido a eso, “el acontecimiento no tiene siquiera tiempo de convertirse “en pasado” (Robin, 2012: 448)

Robin se refiere al trabajo de Jacques Roubaud en torno a la memoria, del cual retoma la idea de un “desequilibrio lentamente creciente entre memoria externa y memoria interna” (Roubaud en Robin, 2012: 459). Mientras que la memoria interna, individual sufre una rápida desorganización, la búsqueda –y a veces fabricación ad hoc- de memorias externas como referentes se vuelve notoria: el auge de los coleccionismos, la patrimonialización de prácticamente cualquier cosa, la museomanía, la búsqueda de orígenes a los cuales aferrarse o con los cuales legitimarse. La escenificación del pasado, convertido en espectáculo se aproxima al olvido, “es el recuerdo como distracción”(Osten, 2008: 72), que embona con el *Infoteinment* global y orientación de los medios noticiosos. a la “actualidad” del presente continuo.

Como síntoma de estos tiempos aparecen estilizaciones arbitrarias y banales del pasado, representado fuera de su contexto y las condiciones materiales y culturales que definían una época; a las generaciones actuales les dalo mismo que un suceso haya ocurrido dos décadas atrás o en el siglo XVIII, “ya lo pasado, pasado”, sólo es recuperable mediante revivals, el gusto por lo retro, las ficciones de lo vintage.

Respecto a la transformación de las condiciones de la memorización, Regine Robin señala que “los nuevos criterios de la memorización, los de la borradura, de la selección y el olvido, de la retención, de la anticipación, están a su vez regidos por la ley de la plusvalía, y de la ganancia de tiempo” (2012: 459) en un proceso de “proletarización cognitiva y afectiva”, expresión que empleara Bernad Stiegler (2011) para señalar la pérdida de saberes²²⁵ asociada a la dependencia que deriva del abuso generalizado de aparatos hipomnésicos industriales, a los cuales se delega la tarea y responsabilidad del recuerdo.

²²⁵ Bernard Stiegler se refiere a la pérdida de saberes: saber hacer, saber vivir, saber teorizar, sin los cuales ningún saber es sabido” (2011:9)

En este sentido consideramos también que la posesión y control privatizado²²⁶ de la información contribuye a los procesos de alienación y precarización de la memoria, puesto que “los productos de la exteriorización de la memoria son separados de los productores [y] se los vuelve indisponibles. Sustraído el producto, cae la relación con el productor: éste ya no tiene nada que valga la pena recordar” (Montespelleri ,2004: 54).

Este olvido del presente se experimenta cotidianamente a nivel individual, pero tiene consecuencias colectivas en el plano antropológico, filosófico y político, ya que encierra la renuncia a la responsabilidad de situarse, la pérdida de espontaneidad, de agencia sobre el futuro, y el sometimiento al presentismo continuo, que ignora el pasado o lo consume de forma estetizada como entretenimiento, y se excluye de la reflexión histórica lo cual equivale a la sujeción en una posición infantilizante, recordemos que *in-fans* refiere la carencia de voz. En estas condiciones hay que preguntarse, como lo hace Mamfred Osten:

¿qué mecanismos se activarían en el surgimiento de una sociedad moderna sin memoria, una sociedad con una memoria del <<boca a boca>> y del día a día como presupuesto para sistemas políticos en los que finalmente vale la palabra rota, ya que uno se puede fiar de la memoria social a corto plazo, tendiente a cero, sin mayores problemas? (2008:45).

²²⁶ El Estado, como principal instancia organizadora de la relación con el pasado esta siendo suplido gradualmente por instancias privadas que establecen con los usuarios relaciones cada vez más personalizadas y flexibles.

CONCLUSIONES

El recorrido sinuoso, fragmentario y recursivo seguido por este trabajo ha tratado de ofrecer indicios sobre las transformaciones contemporáneas en las lógicas de archivación y subjetivación a partir de la identificación y examen de las prácticas cotidianas de registro audiovisual digital.

Como tratamos de mostrar a partir de las frecuentes referencias a ejemplos concretos, la creciente accesibilidad de dispositivos de captura de imagen digital (fotografía y/o video), así como de herramientas de conexión, tiende a hacer del registro, edición y publicación instantánea de los acontecimientos y situaciones cotidianas, prácticas habituales y generalizadas, estableciendo modos de construcción visual de la realidad social que configuran experiencias particulares del tiempo, modos de percepción y representación, formas de subjetivación más lábiles, así como expectativas de vínculo e interacción con la alteridad en los entornos altamente informatizados.

La vida cotidiana y la construcción misma de *lo cotidiano* están pautadas por los ritmos que imprime la conectividad permanente, recordemos que las distinciones On/Off line de los ámbitos de acción y experiencia de los sujetos que caracterizaron la primera etapa de la red se han disipado, estableciendo una presencia digital continua y móvil. La cual ya no se entiende en términos de inmersión en entornos virtuales, sino que implica la adición del factor digital a cada una de las facetas de la vida, volviéndolas potencialmente registrables, traducibles a información, compartibles y vigilables.

En estas condiciones, los *registros audiovisuales digitales* se tornan vehículos eficaces para la transmisión e intercambio de datos cada vez más desbordantes y demandantes. Tanto la producción de estas imágenes, como la gestión y procesamiento de otros tipos de información habitual, son “facilitadas” por dispositivos técnicos operados por programas informáticos –*Apps*–, que más que apoyos complementarios a ciertas facultades humanas, como la memoria, han llegado a tener un papel sustitutivo.

La emergente *Cultura App* según la propusimos, no se ciñe sólo al campo de lo fotográfico, sino que en tanto lógica cultural es extrapolable a otros ámbitos y se caracteriza por la tendencia a la automatización y el delegamiento de tareas confiadas a instancias informáticas.

Tomando como base la problematización de las prácticas de registro audiovisual y los procesos de archivación en el contexto de las sociedades digitales, resulta necesario destacar los aspectos más relevantes que emergieron e insistieron, formulados de distintas maneras, a lo largo de nuestra reflexión:

I.- Desfases

Los procesos y las lógicas que orientan las prácticas fotográficas cotidianas no inician o culminan de manera tajante con la introducción de innovaciones técnicas, sino que persisten y se superponen a veces de manera conflictiva, con otras formas tradicionales legadas de la era predigital. La apropiación de cada nuevo desarrollo técnico está marcada por las condiciones materiales y simbólicas del contexto en el que es recibido, ya que son puntos de referencia para anclar los usos posibles, previstos o no previstos.

La aparición de la fotografía digital comercial y su gradual adopción desde la etapa transicional que referimos como *Cultura Flickr*, influyó y acompañó, mas no provocó directa ni unifactorialmente, la reconfiguración de los ámbitos público, privado e íntimo.

El desarrollo de este tipo de artefactos digitales de registro productores de visualidad, de uso individualizado y conectado, es indisociable de los cambios en las estructuras económicas, institucionales, tecnológicas y sociales, los cuales a su vez delimitan una nueva posición de sujeto más frágil, plástica y mutable que el modelo de sujeto producido en la modernidad occidental.

Del sujeto institucionalmente definido por los documentos de identidad con soporte material como carnets y credenciales con fotografías de identificación como materialización de un entramado institucional y discursivo, estamos pasando a un sujeto que lleva casi siempre consigo una terminal informática, en cuya pantalla pueden mostrarse sus “credenciales” de identidad ampliada, es decir el cúmulo de información que excede el ámbito institucional o gubernamental, misma que permite trazar con mucha precisión las coordenadas de identidades compuestas que se performan diariamente en distintos ámbitos, en relación con preferencias, estilos de vida y consumos.

Las prácticas de registro vigentes, permiten vislumbrar indicios de los desplazamientos en el estatuto actual de la imagen foto y videográfica, cuyo valor testimonial como dispositivo de rememoración, coexiste, aunque va perdiendo fuerza frente aun mecanismo orientado a la confirmación de la realidad y la expansión de la experiencia en presente continuo mediante su puesta en circulación en un entorno capitalista-cultural-electrónico, en el que las economías de la información y la memoria modulan tanto el deseo como el conocimiento, produciendo formas de específicas de sociabilidad y subjetivación.

Se mantiene el valor testimonial y documental de la fotografía, orientada al futuro, pero a un futuro más inmediato y difuso, acortando paulatinamente el horizonte temporal. Adquiere cada vez más peso el registro para la comunicación y expresión instantánea –dando lugar a imágenes descartables-; a la vez que se impone la preocupación por el presente obsolecente en el corto plazo, dependiente del flujo incesante de novedades y *actualizaciones* de todos tipos: de software, de información, de tendencias de moda, de sí.

La función ceremonial conferida a la fotografía, tradicionalmente ligada al los eventos significativos del entorno familiar sigue operativa, pero es notorio como

del rito que solemnizaba, se transita hacia la rutina mundana. El individuo y sus universos cotidianos se vuelven el tema y el motivo de la gran mayoría de los registros. Puede decirse también que la fotografía personal conectada instala en torno a sí nuevas ritualidades individuales y grupales que crean o provocan situaciones fotográficas o fotografiables, más que plasmar acontecimientos.

Efectos de esta individualización de la práctica son la multiplicación de los puntos de vista sobre los acontecimientos y la visibilización objetos, temas y situaciones que hasta hace no mucho resultaban tabú –en el ámbito privado así como en el público–, lo cual implica que constantemente se tantean y replantean los límites de lo registrable y lo publicable, prácticamente *todo* es mostrable, aunque son las reacciones sociales las que intentan situar y conferir sentidos siempre provisionales a cada registro.

Pensemos también en la *viralidad* adquirida por ciertas imágenes, que en un breve lapso multiplican su visibilidad, se iteran, reinterpretan y generan derivaciones mediante su descontextualización y recontextualización–convirtiéndolas en *memes* por ejemplo–.

II. Presentismo

En las sociedades contemporáneas, se perfila una configuración de la temporalidad que pone en crisis del régimen de historicidad moderno, caracterizado por la apertura al futuro, la idea de progreso en tanto superación permanente de las condiciones y el acortamiento de la distancia entre la *experiencia* y la *espera* (Hartog, 2007). Hoy dadas las exigencias de productividad, flexibilidad y movilidad de las economías postindustriales, que dan forma a las innovaciones técnicas, prima una experiencia del tiempo caracterizada por un presente dilatado.

Las tecnologías digitales de registro, comunicación e interconexión están diseñadas para operar bajo criterios de sincronidad, inmediatez, simultaneidad e

instantaneidad, simplificación y optimización. Lógicas que gradualmente se trasladan a otros campos de la experiencia, marcando expectativas y parámetros de otros procesos. Las formas de interacción, de comunicación y de entretejimiento de vínculos con la alteridad no son la excepción, las interacciones mediadas y conectadas marcan la pauta de un continuo juego e espejos entre “contactos” “seguidores” “amigos” con los que se el intercambian sucesivas impresiones superficiales elaboradas *ad hoc*, esto no significa que en el fondo subyazca un sujeto auténtico, “real” que se exprese, sino que las facetas identitarias visibilizadas mediante las prácticas de registro audiovisual son el mecanismo de producción de subjetividad y performatización de identidad.

La *temporalidad fotográfica*, ligada al régimen de historicidad moderno, en el contexto digital exacerba la idea del corte y la suspensión y añade las de circulación, iterabilidad y sucesión. La actualidad *visible* mediada por las pantallas, es un encadenamiento interminable de eventos novedosos y efímeros que caducan en el mismo instante de ser consumidos –mas no asimilados- dando forma a un presente inmóvil, ubicuo y sobrecogedor.

Las herramientas de transmisión “en vivo, “en tiempo real” otrora prerrogativa de los corporativos de medios de masas, hoy accesibles a *cualquiera*, generan en los potenciales espectadores una momentánea pero intensa sensación de participación activa y ubicua en pseudoacontecimientos intermitentes y evanescentes, convirtiendo en retrospectiva la imagen instantánea en la imagen efectiva de un estado de cosas. Presente, pasado y futuro se compactan, se fusionan sin resquicios, en el presente, el instante vale igualmente para el acontecimiento que se produce, para su percepción, su recepción y su reproducción.

Dicha experiencia del presente absoluto, se inserta en una concepción del tiempo que rompe con la progresión del tiempo histórico, pero tampoco es circular o inmóvil como en la antigüedad; se trataría de un presente inmersivo, pensándolo en términos espaciales, donde los acontecimientos fulguran brevemente desde todas las dimensiones y direcciones.

Tomemos por ejemplo el gesto de la captura y su verificación inmediata en las pantallas, con ella el periodo de latencia se ha reducido a su mínima expresión, entre el oprimir el disparador y la aparición de la imagen en la pantalla del celular transcurren fracciones de segundo.

Si la sensibilidad de masas durante la modernidad según Benjamin anhelaba la abolición de las distancias y la superación de lo irreplicable en cualquier situación mediante la reproducción, las multitudes conectadas expuestas a la chocante inmediatez y al exceso de perfección técnica de las imágenes fotográficas digitales parecen recrear el efecto dejado por el paso del tiempo para despegarse de lo demasiado próximo, por eso resultan tan populares los filtros que reproducen los rasgos de una antigüedad artificial, un suplemento de tiempo añadido también de forma instantánea. Las opciones y selecciones de estas herramientas de edición intentan también personalizar y singularizar los rasgos estandarizados y homogéneos de las imágenes producidas digitalmente.

III.-Del papel a la nube

Con el creciente uso de plataformas de publicación y transmisión instantánea de imágenes, las prácticas de archivación fotográfica de la *Cultura Kodak*, materializadas en el álbum familiar se van difuminando. En la etapa transicional o *Cultura Flickr* aparecieron y se popularizaron herramientas de software para organizar las fotografías según esta lógica, pero el ascenso de la *Cultura App* van cayendo en desuso.

Hoy predomina la acumulación involuntaria, asistemática y colateral de fotografías, videos y otras formas de información digital, podríamos decir que quedan como huellas no enteramente intencionales, remanentes de las interacciones mediadas por imágenes, almacenados remotamente en los servidores de los *social media* o en algún soporte externo ya que la práctica del respaldo y la migración de datos suelen ser cada vez más eventual y contingente.

Día con día producimos y publicamos más fotos y horas de grabación que las que seríamos capaces de revisar en el lapso de una vida. Por lo general no tenemos una idea de cuantos “tenemos” efectivamente, ya que en lugar de estar contabilizados unitariamente, se miden con cifras abstractas según su volumen de datos. Basta saber que están depositadas en algún lugar, en reserva potencial, por si se llegaran a necesitar en el futuro. Los archivos personales se tornan bancos de datos frágiles e inestables.

Cabe destacar que es mucho más probable que las fotos y videos publicados en alguna red social sean visitados en diferentes momentos o sean “recordados” a los usuarios automáticamente por la plataforma cada cierto tiempo, pero esta posibilidad de reactivación de la huella se reduce sustancialmente con aquellos archivos que quedan acumulados en memorias físicas o dispositivos externos carentes de pantalla o visor, en este caso lo *guardado* equivale a *olvidado*.

Conforme se incrementan las cantidades de datos con las que interactuamos a diario, surgen nuevas necesidades de procesamiento y almacenamiento, es por ello que los servicios de almacenamiento en la *nube* se han vuelto una opción ampliamente usada.

El término almacenamiento en la *nube*, aunque se refiere a entornos de almacenamiento distribuidos en hiperdepósitos remotos, tiene una profunda carga semántica que evoca algo etéreo y ubicuo, una formación casi natural que envuelve el mundo de manera impalpable pero constante. Estas *máquinas de archivo* resultan atractivas porque activan las fantasías de acumulación ilimitada – relacionada con la pulsión de registro y archivo totalizante-, sin residuos ni consecuencias, accesibilidad permanente y disponibilidad futura. Además la sincronización automatizada de estos servicios de alojamiento de archivos favorece el delegamiento de tareas y procesos que podrían resultar tediosos o tomar demasiado tiempo.

Ante la imposición del imaginario celebratorio de la desmaterialización, el flujo permanente, la comunicación, conectividad y participación equitativa en la producción de información y conocimiento, vale la pena recordar que la

infraestructura que conocemos como Internet, no es un sistema anónimo y autogenerado, es ante todo un complejo técnico en manos de nuevos poderes comerciales e institucionales.

Esta relación, de inicio disimétrica no debe ser soslayada, ya que en el contexto del capitalismo informacional hipertecnificado, la posesión y control corporativo centralizado de la información, puede llevar a procesos de alienación y precarización de la memoria, ya que el acceso futuro a las exteriorizaciones digitales de la memoria, depende siempre de la aceptación de los términos y condiciones establecidos unilateralmente por los proveedores de los servicios, dejando abierta la posibilidad de que puedan volverse indisponibles, tanto por decisión, como por falla técnica o humana.

IV.- Memorias

Aunque las metáforas informáticas para explicar los procesos que componen el sistema de memoria humana estén a la orden del día, o por el contrario el diseño de implementos informáticos intente aproximarse al funcionamiento de la mente y la memoria para recrearlo, debemos insistir en que los procesos de la memoria no son enteramente comparables con los programas y aplicaciones de Software que hacen funcionar a las *máquinas de archivo*.

El rasgo que define a la memoria humana es su selectividad, narratividad y performatividad, a partir de lo cual es posible la producción de sentidos. Mientras que aunque los instrumentos para preservar, procesar y transmitir información sean cada vez más sofisticados, proceden por repetición, combinación o restitución integral de los datos.

Por ello una excesiva dependencia de los medios de almacenamiento externos como complementos prostéticos de la memoria, conlleva el riesgo del vaciamiento de sentido, ya sea por carencia debida a la supresión o inaccesibilidad de la información, como en los contextos totalitarios, o por el

contrario, por saturación, desbordamiento y redundancia en las sociedades pretendidamente democráticas.

V.- Disimetrías

Aunque las prácticas de producción, publicación y archivación de registros audiovisuales digitales se encuentran ampliamente extendidas en diferentes latitudes y contextos, las marcas de acceso diferenciado según clase, género y edad, son visibles en las características de los aparatos electrónicos de captura, en la calidad y resolución de las imágenes producidas.

En las sociedades de la imagen, hay una *sociedad de clases de las apariencias* (Steyerl, 2014) en la que hay formatos, medios de producción y estándares diferenciados, unos accesibles a las mayorías (RAG, RIP, AVI, JPG) otros a unos cuantos (RAW) configurando jerarquías de prestigio, comodidad y privilegio, “la imagen de alta resolución tiene más brillo e impacto, es más mimética y mágica, más escalofriante y seductora que una pobre” (Steyerl, 2014:35).

Las disimetrías también se hacen patentes en la experiencia misma de la conectividad ya que el acceso al ancho de banda no es igual para todos, marcando velocidades y ritmos distintos, dando lugar a rutinas y consumos diferenciados. Todos conectados, todos visibles, pero no iguales.

Algunas consideraciones finales

Este trabajo se enfocó en las prácticas cotidianas de producción y archivación de los *registros audiovisuales digitales*, el contenido y los aspectos formales de las imágenes sólo se trataron tangencialmente, en tanto estilos característicos de un

tipo de servicio o plataforma particular. Sin embargo un examen más detallado de estos aspectos puede aportar información valiosa sobre el modo en que se estructuran los regímenes de representación contemporáneos.

La observación de algunas tendencias de moda en la producción audiovisual a lo largo de la investigación, nos permitió detectar, mas no abordar de manera sistemática, un rasgo paradójico de la fotografía personal: la progresiva sustitución metonímica del individuo.

Nos referimos específicamente al tipo de imágenes que muestran los entornos o los objetos que dan cuenta de las actividades, preferencias y estados de ánimo de los individuos, por ejemplo las emblemáticas fotos de vasos de café de marca que se han vuelto un tema recurrente, o aquellas que muestran objetos recién adquiridos antes de ser usados por primera vez.

Otro indicio de esta sustitución metonímica es visible en las tendencias del *selfie Invertido*, que captura el campo de visión inmediato de de los individuos, o el autoretrato fragmentado, que regularmente muestra segmentos del cuerpo *rostrificados*, que enfatizan detalles que muchas veces sólo serían perceptibles desde el propio punto de vista o de una mirada a muy corta distancia, cada vez más fusionada con la cámara.

Otro tópico que pudimos identificar, es la autoadscripción y la adopción de estilos y consumos en función del uso predominante de ciertas plataformas de publicación de imágenes, por ejemplo definirse como *chica/o tumblr*, *instagramer*, *snaphater* o *Youtuber*, que se superpone con otras formas de identidad grupal o colectiva, especialmente en sectores juveniles pero no exclusivamente en ellos.

La edición de las fotografías y videos publicados se pliega a las pautas de representación predominantes en cada plataforma, a la vez que se conjuga con la adopción cotidiana de estilos de indumentaria, musicales, corporales y otras prácticas. La preocupación por adecuarse a estas pautas queda de manifiesto en los múltiples tutoriales que ofrecen consejos para lograr la apariencia “correcta”, de las fotografías y de los sujetos, como forma de alcanzar mayor reconocimiento expresado en el número de *Likes* y seguidores.

Finalmente observamos que las prácticas de registro audiovisual están influenciadas por tendencias y modas con ritmos y velocidades cambiantes, de entre estas tendencias llama la atención el fenómeno denominado *tumblr tag*, que busca recrear fotos “famosas” en esa red social, en algunos casos se trata de imitaciones que buscan fidelidad, otros parodia y reinterpretación.

Adicional a la recreación, se ofrecen testimonios en video del proceso de elaboración de las fotografías, destacando el éxito o el fracaso de la emulación. Esos ejercicios fotográficos sugieren por una parte la dimensión lúdica y por otra el reconocimiento implícito de circuitos y jerarquías de visibilidad.

Los ejemplos descritos invitan a profundizar en el análisis de las formas particulares de subjetivación y autorepresentación que tienen lugar en los entornos mediados, considerando un posible cambio de paradigma del sujeto observador de la modernidad, vinculado con el dispositivo óptico que metaforiza el régimen perceptual vigente: la pantalla táctil.

ANEXOS

ANEXO 1 SERVICIOS DE ALMACENAMIENTO EN RED

Selección de sitios de observación

A continuación se ofrece una breve enumeración de servicios y aplicaciones disponibles y de uso extendido que se consideraron para la posterior reflexión acerca de las prácticas de archivación contemporánea. Entre estos es posible distinguir entre aquellos destinados al almacenamiento de información, distinguiendo entre aquellos destinados al almacenamiento general de aquellos enfocados en fotografías y videos, tanto para profesionales como para usuarios regulares.

En las tablas se presentan las posiciones que han ocupado en los últimos años algunos de los sitios más populares a nivel global²²⁷ para almacenar, publicar y/o compartir imágenes. Las posiciones están dadas en función del número de usuarios a nivel mundial por mes, así como de la cantidad de imágenes acumuladas en dichos sitios.

La enumeración no pretende ser exhaustiva, sino tan solo ofrece un mapeo de los servicios y plataformas disponibles para orientar la selección de los sitios de observación y análisis. Además dada la dinámica del objeto que nos interesa, es decir, las prácticas vigentes de producción, publicación y archivación de materiales fotográficos y audiovisuales digitales, a pesar de manifestarse tendencias claras, las posiciones de estos sitios son temporales y con seguridad pueden variar en función de diversos factores.

Esta información nos permitió concentrar -aunque no restringir- nuestra observación en *Facebook* y *Flickr* como ejemplo de las prácticas transicionales e *Instagram* como plataforma representativa de las lógicas más recientes, aunque algunos de los ejemplos que ilustran rasgos específicos o modos de

²²⁷ Aunque los dos últimos puestos pueden variar en el contexto mexicano, los primeros tres se mantienen dentro de la tendencia global.

funcionamiento y que se mencionarán a lo largo del trabajo no proceden exclusivamente de estos sitios. Es necesario puntualizar que los servicios de mensajería instantánea multimedia como *Whatsapp*, o mensajería efímera centrada casi exclusivamente en imagen, como *Snapchat*, han repuntado en el último año²²⁸ como la forma predominante de hacer y compartir fotos y videos, aún mas que las redes sociales o los sitios de almacenamiento. Cada sitio considerado es relevante debido a sus características, lo hemos incluido para abarcar en la medida de lo posible un espectro amplio de los distintos servicios disponibles cuyo diseño delimita el conjunto de prácticas posibles.

Destaca el hecho de que estos servicios pueden ser usados simultáneamente para cumplir tareas distintas, puesto que lo que algún servicio no ofrece puede compensarse con lo que los demás servicios proporcionan, incluso existe la función e sincronización automática entre las cuentas y los dispositivos que los individuos utilizan, para simplificar y agilizar instantáneamente.

Las características de estos sitios, así como la percepción que se tiene acerca de la actividad fotográfica en sí misma, generan diferencias en el tipo de uso de las plataformas según la pertenencia a rangos de edad o grupos sociodemográficos.

²²⁸ Vease: <http://www.gurusdelocio.com/deocio/tech/whatsapp-esta-probando-nueva-funcion-parecida-a-las-historias-de-snapchat/> y <https://versus.com/es/snapchat-vs-whatsapp>

Servicios y aplicaciones para compartir imágenes			
Febrero 2015	1. Instagram.com 2. Pinterest.com 3. Myspace.com 4. pinterest.com 5. Jalbum.net Información obtenida de: http://www.onlinebacklinksites.com/2015/02/photo-sharing-sites-list.html	Febrero 2016	1. Instagram.com 2. Flickr 3. Imgur 4. photobucket.com 5. ShutterFly.com http://www.onlinebacklinksites.com/2015/02/photo-sharing-sites-list.html
Mayo 2015	1. Instagram.com 2. Pinterest.com 3. Flickr.com 4. facebook.com 5. Twitter.com Información obtenida de: http://www.seosmolinks.com/2015/05/list-of-53-dofollow-photo-sharing-sites.html	Mayo 2016	1. Instagram 2. Flickr 3. Imgur 4. Photobucket 5. Twitpic http://www.onlinebacklinksites.com/2015/02/photo-sharing-sites-list.html
Agosto 2015	1. Instagram.com 2. imgur.com 3. Flickr.com 4. photobucket.com 5. deviantArt.com Información obtenida de: http://www.ebizmba.com/articles/photo-sharing-sites	Agosto 2016	1. Instagram 2. Flickr 3. Imgur 4. Photobucket 5. Shutterfly https://www.technobezz.com/top-most-popular-photo-sharing-sites/
Octubre 2015	1. Instagram.com 2. imgur.com 3. Flickr.com 4. photobucket.com 5. ShutterFly.com http://toplistfor.com/websites/top-best-photos-sharing-websites-41	Noviembre 2016	1. Instagram 2. Imgur 3. Flickr 4. Photobucket 5. Devianart http://www.onlinebacklinksites.com/2015/02/photo-sharing-sites-list.html

Servicios de almacenamiento en la nube (gratuitos y/o con membresía) Dirigidos a usuarios no profesionales				
sitio	inicio	Capacidad	Costos	Características
iCloud Photo Library http://www.apple.com/icloud/features/#photosharing	2011	5G Hasta un Terabyte (TB)	Gratuito Tarifa mensual o anual	Permite la sincronización de cualquier dispositivo a la cuenta para verter automáticamente las fotografías y videos. Se puede enlazar la cuenta de iCloud con otras plataformas y redes sociales para que la actualización en las diferentes cuentas se haga de forma automática. Ofrece herramientas de edición y corrección de imagen. Tiene una opción de impresión de libros y álbumes a partir de los archivos almacenados.
OneDrive https://onedrive.live.com/about/es-mx/ <i>(antes http://windows.microsoft.com/en-us/skydrive/download)</i>	2007	15G Hasta 1 Terabyte (TB)	Gratuito Tarifa mensual o anual	Soporta diferentes tipos de archivos, incluidas las fotos y videos. Permite el acceso a los archivos desde varios dispositivos móviles, como PCs, Macs, tabletas y teléfonos móviles.
Google drive https://www.google.com/intl/es-419/drive/	2012	15G Hasta 30 Terabyte (TB)	Gratuito Tarifa mensual o anual	Soporta diferentes tipos de archivos, incluidas las fotos y videos. Permite el acceso a los archivos desde varios dispositivos móviles, como PCs, Macs, tabletas y teléfonos móviles
Dropbox https://www.dropbox.com/	2008	2G (antes eran 2.5G) Hasta 1(TB) (antes eran 16G al invitar amigos) ilimitado (en 2014 eran 1000G)	Gratuito Tarifa mensual o anual Tarifa anual	La plataforma activa desde septiembre de 2008 permite hacer copias de seguridad "protegidas y confiables", se puede acceder desde diferentes dispositivos. Facilidad para compartir archivos (sincronización automática)
Box https://www.box.com	2005	10-100G ilimitado	Gratuito Tarifa anual y mensual	Soporta archivos de hasta 5G en la opción gratuita. Ofrece servicio de almacenamiento ilimitado para negocios y empresas pagando diferentes planes de membresía mensual.

Servicios de almacenamiento en la nube que reproducen la lógica de organización y presentación del álbum “tradicional” Estos sitios no soportan video, varios incluso ofrecen la opción de impresión sin necesidad de descarga e instalación de software.				
sitio	inicio	Capacidad	Costos	Características
http://www.mialbum.com.mx/	2003	2GB	Gratuito	Permite generar un álbum de fotos en línea gratuito y fácilmente. Por defecto, las fotos son privadas Ofrece la opción de sólo almacenar una copia de seguridad de fotos y/o compartir fotos El sitio reporta en 2015 3.956.805 usuarios
http://www.fotki.com/	1998	Ilimitado	Gratuito	Ofrece almacenamiento ilimitado, gratuito, así como opciones de organización y presentación de las fotografías. Tiene un sistema de ranking semanal en el que se premia a las fotografías con más votos. Cuenta también con servicio de blog.
http://www.dropshots.com/	No indica	Ilimitado	Gratuito	Permite generar una copia de seguridad organizada por fechas, la cual puede ser visible o mantenerse oculta de los demás usuarios y búsquedas mediante contraseña. Tiene herramientas de corrección de imagen. Permite la sincronización con diferentes dispositivos y redes sociales. Se puede también postear contenido desde ese sitio hacia otras plataformas.
http://www.23hq.com/	No indica	1000 fotos mensuales (eran 30)	Gratuito	Permite almacenar, organizar por temas, compartir y enviar a servicios de impresión. Las fotografías se pueden vincular a grupos de interés.
http://www.snapfish.com/	2000	Ilimitado	Gratuito	Servicio de Hewlett-Packard, permite hacer edición básica, presentaciones tarjetas y diseño de álbumes para impresión en papel, cuenta privada, visualización con invitación.
http://www.shutterfly.com/	1999	Ilimitado	Gratuito	Almacenamiento, impresión. Conectividad y sincronización con redes sociales.
http://pix.ie/	No indica	Ilimitado	Gratuito	Almacenamiento, copia de seguridad, control de privacidad, impresión.

Programas y aplicaciones descargables para PC y otros dispositivos móviles para organizar álbumes (con opción a subir y/o publicar a la Web).				
sitio	inicio	Capacidad	Costos	Características
http://jalum.net/es/				Permite almacenar, visualizar, organizar, imprimir y crear páginas Web.
Picasa Web Albums http://www.picasaweb.com	2002	15G	Gratuito	Herramienta web para visualizar, organizar y editar fotografías digitales. Adicionalmente, Picasa posee un sitio web integrado para compartir fotos.

Redes sociales y sitios de microblogging centrado en imágenes				
sitio	inicio	Capacidad	Costos	Características
http://www.deviantart.com/browse/all/photography/?order=5	2000	Ilimitado	Gratuito	deviantART es un espacio virtual en el que cada usuario puede mostrar su arte y aprovechar las posibilidades de la red para someterlo a los comentarios y críticas de otros artistas miembros de la comunidad dA. DeviantART está abierto a muchos tipos de artistas, pero principalmente los relacionados con las artes visuales y gráficas, como fotógrafos, diseñadores gráficos, pixel artists, o pintores, aunque también hay obras literarias, fanfics, filmaciones, skins para programas o páginas, contenido Flash, artesanías, disfraces (cosplay), etc. El sitio cuenta con una amplia lista de categorías que sirve para clasificar las obras que son subidas, organizadas primeramente en distintas ramas del arte, según el medio con el que fueron creadas (tradicional, digital), subdivididas a su vez en subcategorías más específicas. El sitio web está preparado para usuarios con suscripción y visitantes sin suscripción.
http://mx.fotolog.com/	2002	Ilimitado	Gratuito	Fotolog y otros parecidos, permite publicar diariamente una fotografía, a la que se asocia un "libro de visitas" en el que se pueden dejar mensajes o comentarios.
https://es-la.facebook.com	2004	Ilimitado	Gratuito	Facebook es un sitio Web de red social indica, respecto a las fotografías, que contiene entre otra información almacenada: 5 mil millones de fotos de usuario. 160 terabytes de almacenaje. Permite crear y organizar álbumes de foto o video, compartirlas o republicarlas en la propia biografía o en la de otros contactos, ofrece diferentes grados de privacidad y acceso a estos álbumes.
www.flickr.com	2004	1TB Ilimitado	Gratuito Pago mensual	Flickr es un <u>sitio web</u> que permite almacenar, ordenar, buscar, vender y compartir <u>fotografías</u> o <u>vídeos</u> en línea, a través de Internet. Cuenta con una comunidad de usuarios que comparten fotografías y videos creados por ellos mismos. Esta comunidad se rige por normas de comportamiento y condiciones de uso que favorecen la buena gestión de los contenidos.
http://www.tumblr.com	2007	Ilimitado	Gratuito	Tumblr es una plataforma de <u>microblogging</u> que permite a sus usuarios publicar textos, imágenes, vídeos, enlaces, citas y audio a manera de <u>tumblelog</u> . Tumblr puede ser considerado una herramienta social. El servicio enfatiza la facilidad de uso y personalización. Desde sus inicios hasta el 7 de febrero del 2014, más de 96.4 millones de posts se crean en la página al día.
http://instagram.com	2010	Ilimitado	Gratuito	Instagram es una red social y aplicación para compartir fotos y vídeos. Permite a los usuarios aplicar efectos fotográficos como filtros, marcos, colores retro y vintage, y posteriormente compartir las fotografías en diferentes redes sociales como Facebook, Tumblr, Flickr y Twitter. Se distingue por dar una forma cuadrada a las fotografías en honor a la Kodak Instamatic y las cámaras Polaroid, contrastando con la relación de aspecto 16:9 que actualmente usan la mayoría de las cámaras de teléfonos móviles. Fue diseñada originariamente para dispositivos Mac, con el sistema iOS 3.0.2 o superior. Ya esta disponible para <u>Android</u> . A partir de la versión 4.0 la aplicación permite al usuario la toma de vídeos con una duración máxima de 15 segundos
https://www.pinterest.com/	2010	Ilimitado	Gratuito	Pinterest es una red social para compartir imágenes que permite a los usuarios crear y administrar, en tableros personales temáticos, colecciones de imágenes como eventos, intereses, hobbies y mucho más. Los usuarios pueden buscar otros tableros que les resulten interesantes, seleccionar y atraer imágenes para sus propias colecciones o darles 'me gusta'.
https://plus.google.com	2011	15Gb 16Tb	Gratuito Tarifa por mes	G+ es un <u>servicio de red social</u> operado por <u>Google Inc.</u> forma parte de Google drive, El almacenamiento se reparte en correo electrónico, Google drive y fotos en Google+

**Sitios especializados en alojamiento de imagen sin funciones de red social
(gratuitos²²⁹, sin límite de almacenamiento)**

sitio	inicio	Capacidad	Costos	Características
http://www.photobucket.com/	2003	500 MB 10 GB	Gratuito Tarifa mensual	Photobucket es un sitio web que recibe imágenes, video, slideshows y fotos. Photobucket se utiliza generalmente para álbumes fotográficos personales, el almacenaje de avatares exhibidos en foros de Internet, y el almacenaje de videos. Permite subir imágenes individuales sin crear una cuenta previamente.
http://www.ipernity.com/		200 Mb mensuales, hasta 1000 documentos Ilimitado	Gratuito Tarifa mensual	ipernity es semejante a photobucket y a Flickr, recibe imágenes, video, slideshows y fotos. Pero también permite subir música, videos y otros documentos, dando la posibilidad también de compartir en blogs. Se enfoca más hacia lo social. Permite subir imágenes individuales sin crear una cuenta previamente. Permite enlazarse con iphone y sistemas android.
http://imageshack.us/	2003	Ilimitado	Tarifa mensual	ImageShack es un sitio de alojamiento de imágenes de pago. Las imágenes son almacenadas por tiempo indefinido, excepto que el usuario no cumpla con los <u>términos del servicio</u> . Igualmente, la imagen no será accesible si usa más de 300 Megabytes en un período de una hora. Los usuarios pueden crear galerías con sus imágenes - colecciones públicas de imágenes seleccionadas con <u>libro de visitas</u> (guestbook) y posibilidad de que los visitantes les otorguen una puntuación.
http://www.imagevenue.com/	2004	Ilimitado	Gratuito	Imagevenu permite a usuarios sin cuenta registrada subir y publicar imágenes no mayores a 3 megas, cuya dirección puede ser insertada en entradas de blog o publicaciones de otros sitios. A quienes tienen cuenta les permite subir imágenes de hasta 5 megas y organizar en carpetas los archivos subidos.
http://www.dumpton.com/img	No indica	Ilimitado	Gratuito	Dumpton al igual que imagevenu, permite a usuarios sin cuenta registrada subir y publicar imágenes no mayores a 3 megas, cuya dirección puede ser insertada en entradas de blog o publicaciones de otros sitios. A quienes tienen cuenta les permite subir imágenes de hasta 5 megas y organizar en carpetas los archivos subidos.

²²⁹ Algunos sitios recientemente han modificado sus políticas y términos de uso.

Depósitos de fotografía y video (gratuitos y restringidos) ofertados por fabricantes de cámaras y otros dispositivos electrónicos Dirigidos a profesionales (con opciones para no profesionales)				
sitio	inicio	Capacidad	Costos	Características
http://playmemoriesonline.com/	No indica	Ilimitado, previamente fue de 5G	Gratuito	Playmemories Online es el servicio de almacenamiento de fotos y video de Sony en la nube, cuyo lema es "todos sus recuerdos, en cualquier lugar, sin límite" ofrece la opción de sincronización de dispositivos (PC, televisión, teléfonos móviles, tabletas, cámaras digitales, consolas de videojuegos), organización de archivos y respaldo de seguridad, opciones de privacidad. Ofrece la opción de descargar software para hacer álbumes y guardarlos en la PC. * Tiene una función adicional, denominada Foto de sonido, que permite cargar el sonido del momento en que fue tomada la fotografía (dura 10 segundos).
http://info.nikonimagespace.com	No indica	20G, propietario de Nikon 2G a usuarios en general	Gratuito	NIKON IMAGE SPACE se dirige a propietarios de Nikon ofrece. Con las cuentas especiales de usuarios Nikon es posible Compartir imágenes de datos originales Control de descarga para miembros Compartir álbumes con contraseña
https://www.irsta.com/ (antes https://www.project1709.com/)		Hasta 10 GB: con todas las funciones (antes eran 25G) Hasta 50 GB y Hasta 100 GB	Gratuito Tarifa mensual o anual	Irista es un servicio de Canon, recientemente modificado, para almacenamiento de fotografía y video en la nube. Esta disponible para cualquier usuario. Se puede vincular la cuenta con otros servicios de redes sociales y tiene diferentes niveles de privacidad de los archivos.
http://www.photoshop.com/products https://www.adoberevel.com/	2014	2G Ilimitado	Gratuito Tarifa mensual	Adobe Revel "un lugar donde perdurarán sus recuerdos". Ofrece la posibilidad de reunir fotos y videos en un mismo sitio, compartirlos de forma privada, conservarlos indefinidamente y acceder a ellos de forma simple y desde cualquier dispositivo.
http://www.zenfolio.com/	No indica	Básico 4G+ 2G al año Ilimitado * cuenta con la opción gran volumen	Tarifa mensual y anual	Zenfolio se orienta a profesionales del diseño y la edición audiovisual, todos sus planes incluyen, entre otras cosas, un sitio Web de portfolio y un blog, galerías de fotos, personalizaciones fáciles, control de acceso, SEO, pases de diapositivas con música y uso compartido.
http://www.smugmug.com	No indica	Ilimitado, lo que cambia con cada plan, son los tamaños de los archivos admitidos.	Tarifa mensual y anual	Smugmug , es un servicio de almacenamiento de foto y video en la nube. Tiene opciones para usuarios normales y para profesionales
http://www.phanfare.com	2004	Ilimitado, lo que cambia con cada plan, son los tamaños de los archivos admitidos.	Gratuito Tarifa mensual	Phanfare es un <u>sitio web</u> que permite almacenar, ordenar, buscar, vender y compartir <u>fotografías</u> o <u>videos</u> en línea, a través de <u>Internet</u> .

ANEXO 2

SONDEO PRELIMINAR SOBRE PRÁCTICAS DE REGISTRO AUDIOVISUAL DIGITAL

En la fase preparatoria del proceso de investigación en junio de 2013, se realizó una exploración preliminar en las inmediaciones de la UAM Xochimilco y en las zonas aledañas a 12 individuos (6 hombres y 6 mujeres) 2 por cada uno de los 3 rangos de edad, 15-30, 31-45 y 46-60 años.

Como guía se establecieron algunos tópicos principales, en algunos casos las preguntas se adaptaron a las respuestas previas de los sujetos interrogados, modificando términos para hacerlo más comprensible o alterando el orden de las interrogantes:

- Número de fotografías o videos capturados
- Dispositivo de registro
- Primera fotografía que recuerde haber tomado
- Temas fotográficos en orden de importancia
- Intensidad de publicación en Internet/ sitio preferencial
- Motivos para conservar/ borrar fotografías
- Impresión de fotografías
- Álbumes físicos
- Edición de fotografías

Rango de Edad	Hombres	Mujeres
15- 30	20 años Estudiante de Licenciatura Captura más fotografías que videos: Dice tomar una o dos fotos a la semana, videos muy de vez en cuando. Dispositivo (s): Celular, uso personal (único mencionado, tres años y medio de uso). No ha tenido cámara analógica de uso personal aunque recuerda que en su familia tenían una cuando él era pequeño pero hace tiempo que no funciona. Primera fotografía: a sus amigos, con su celular Temas fotográficos en orden de importancia: animales, a él mismo, amigos. Intensidad de publicación en internet/ sitio preferencial: baja /Facebook, prefiere mantenerlas en el celular, menciona descarga ocasional a computadora, menciona el Facebook y el Photobucket como formas de respaldar sus fotografías; los videos que le interesa conservar los sube a youtube o al mismo facebook, para luego borrar la memoria de su celular o liberar espacio de su computadora. No menciona otros soportes de almacenamiento. Le interesa poco que las fotos sean vistas por sus amigos o familiares, prefiere tener acceso sólo él a varios de los álbumes que crea en FB. Motivo principal para borrar fotografías: falta de espacio en la memoria del celular o en el disco duro de la computadora siguiendo el criterio de si le gustan o no las fotos o videos, pues las que no se ven bien de todos modos ocupan espacio, es mejor eliminarlas. Revisión de fotografías: si revisa, pero poco, estando solo o con amigos, es menos común ver las fotos en presencia de familiares a menos que se trate de eventos que los involucran como eventos escolares o religiosos "momentos importantes". Dice alegrarse cuando las ve de nuevo. Impresión de fotos: No imprime, porque le parece caro y le parece que impresas están fuera de su control "cualquiera las puede ver", en cambio digitales le parecen más íntimas. Álbumes físicos: En su familia si acostumbran tales álbumes, los organizan y guardan su madre y su abuela, predominan las fotos familiares de fiestas, cumpleaños y acontecimientos sociales. Indica que estos álbumes son mostrados a las visitas, no sólo a la gente de confianza. Modificación de sus fotografías: Dice no haber realizado ninguna modificación, por que no le gustan la fotos intervenidas digitalmente, porque (la foto) "pierde el chiste, la magia". Respecto a sus consideraciones de porqué la gente usa estos programas respondió que a la gente no le gusta verse como es o quieren resaltar Salvo el retoque en estudio, dijo no conocer ninguna otra forma de modificación o manipulación de fotografías analógicas.	23 años Estudiante de Licenciatura Captura más fotografías que videos: Dice tomar por lo menos cuatro fotos a la semana. Dispositivo (s): Celular, uso personal (único mencionado, un año de uso). Tuvo una cámara analógica para uso de ella junto con sus hermanos hace varios años. Primera fotografía: sus perros. Temas fotográficos en orden de importancia: Ella misma, su familia, "cosas chistosas". Intensidad de publicación en internet/ sitio preferencial: baja /Facebook, prefiere mantenerlas en el celular (no menciona descarga ni respaldo). Le interesa que las fotos sean vistas por sus amigos en primer lugar ya que retrata fiestas o eventos en los que aparece con varias personas, "algunas por su familia". Motivo principal para borrar fotografías: falta de espacio en la memoria del celular, siguiendo el criterio de si le gusta o no como resultaron, o en las que considera que ella no luce bien "<i>de 15 que hago me quedo con 1</i>". Revisión de fotografías: si revisa, frecuentemente, mientras espera o cuando está triste, prefiere en este caso ver las imágenes de fiestas o de gente que extraña, dice sentirse mejor "<i>me equilibrio</i>", aunque a veces es contraproducente. Impresión de fotos: No imprime, porque le parece caro y dice tener "demasiadas" (cerca de 250). Álbumes físicos: En su familia si los acostumbran, predominan las fotos de fiestas, cumpleaños y acontecimientos sociales "<i>importantes</i>". Los hermanos guardan y organizan las fotografías de estos álbumes que se muestran sólo a los familiares, casi nunca a amigos o conocidos. Modificación de sus fotografías: cortando, girando, poniendo marcos, decorados y textos con el software del celular. Opina que el uso del PhotoShop y los programas de edición está bien, "da más calidad" "se ven más perfectas", aunque al respecto dice que es por esto que se nota que las arreglaron. Respecto a sus consideraciones de porqué la gente usa estos programas respondió que supone que "por vanidad, por verse mejor" Dijo no conocer ninguna forma de modificación o retoque de fotografías.

28 años Estudiante de Licenciatura Captura más fotografías que videos: Dice tomar varias fotos diarias (por gusto) y también por actividades escolares., los videos son cosa más rara. Dispositivo (s): Celular, uso personal (cuenta con él desde hace cuatro años). Tuvo una cámara analógica de uso personal hace unos diez años, y desde hace dos años tiene una cámara digital de uso cotidiano y otra de uso profesional que requiere para su formación. Primera fotografía: Su primer sobrino (con su primera cámara analógica) Temas fotográficos en orden de importancia: Amigos, familia y por la escuela y el trabajo depende, a veces lugares o modelos. Intensidad de publicación en internet/ sitio preferencial: muy baja / ocasionalmente sube fotos a Facebook, descargarlas con regularidad a su disco duro o algún dispositivo extraíble (temporalmente) respalda regularmente los archivos en discos. Sube muy pocas fotos a las redes sociales, las que sube van dirigidas a que sus contactos, amigos y familiares vean sus actividades. Motivo principal para borrar fotografías: Fotos mal tomadas, son datos, ocupan espacio. Revisión de fotografías: si revisa constantemente, estando solo (la mayoría de las veces) o con amigos, prefiere ver las fotos de sus viajes y paseos, dice que le dan satisfacción los recuerdos y las fotos en sí. Impresión de fotos: No imprime, porque considera que no es necesario, prefiere no gastar. Álbumes físicos: En su familia si acostumbraban tales álbumes, los organiza y guarda su madre, en ellos predominan las fotos familiares de fiestas, cumpleaños y acontecimientos sociales, dice que no dejan prácticamente nada fuera, aunque esté borroso, movido o mal tomado. Indica que estos álbumes son mostrados a los familiares y alguna vez a las amistades cercanas. Modificación de sus fotografías: Para la escuela y el trabajo ha hecho muchos retoques (retoques, eliminación de imperfecciones, restauración) con programas de edición digital, de los que tiene una opinión favorable 2si se hace un buen trabajo", pero al preguntarle sobre las fotos que lo muestran a él, dice que no las ha intervenido para corregirlas. Respecto porqué la gente usa estos programas respondió que "por narcisistas" "por querer ser perfectos aunque sea sólo en fotos". De las formas de modificación o manipulación de fotografías analógicas sólo mencionó la coloración manual de fotografías en blanco y negro.	24 años Estudiante de Licenciatura Captura tanto fotografías como videos : Toma por lo menos veinte fotos a la semana, videos más esporádicamente. Dispositivo (s): Celular, uso personal (único mencionado, dijo tenerlo desde hace dos años o más). Mencionó haber tenido cámara analógica para uso personal en otro momento. Primera fotografía: No recuerda, dice haber disparado al azar, más para saber si la cámara funcionaba o por jugar. Temas fotográficos en orden de importancia: Toma fotografías y algunos videos de paisajes y reuniones de amigos. Intensidad de publicación en internet/ sitio preferencial: baja /Facebook y Twitter, prefiere descargarlas a su computadora (no menciona respaldo en otro soporte) o imprimir las fotos para tenerlas a la mano. Le interesa que las fotos y videos sean vistos por su familia en primer lugar y en segundo por sus amigos. Retrata fiestas o cosas que le gustan "aunque no vengan al caso" Motivo principal para borrar fotografías o videos: que no le guste como resultaron, borrosas, barridas o que no se entiende que es. Revisión de fotografías: si revisa, frecuentemente, preferentemente sola, y las revisa en general, a veces se encuentra con "momentos felices que ya se habían olvidado". Impresión de fotos: Imprime especialmente las de su familia, por que a veces se las piden. Con las fotos que imprime no ha hecho álbumes, las tiene todas juntas. Respecto a la preferencia por la foto en papel o en digital, dijo que le dan igual, aunque mencionó que en papel es más fácil tener acceso a ellas. Álbumes físicos: En su familia si los acostumbran, predominan las fotos de fiestas, cumpleaños y acontecimientos sociales "<i>importantes</i>". Todos participan al organizar las fotografías de los álbumes, pero los guarda la madre. Se muestran sólo a los familiares, rara vez a amigos o conocidos. Modificación de sus fotografías: No ha modificado fotografías digitales, dice no saber como, ni conocer herramientas De los programas de edición dice no saber y por eso no opina; dijo no saber cómo reconocer una fotografía retocada digitalmente, pero supone que quien modifica sus fotos es por que no se acepta y no se tiene confianza. Respecto a otras formas no digitales de modificar fotografías sólo mencionó el coloreado manual de paisajes o retratos de personas.
---	--

31-45	33 años Licenciatura Captura tanto fotografías como videos: Diariamente, más de una por día, videos breves, varios por mes de cosas que le llaman la atención. Dispositivo (s): Cámara digital que captura foto y video, de uso personal (desde hace cinco años o más). Usa desde hace unos siete años ocasionalmente la Webcam y captura imágenes de allí. Mencionó haber tenido cámara analógica para uso personal en otro momento, hace más de 13 años. Primera fotografía: Unos cangrejos en la playa. Temas fotográficos en orden de importancia: Toma fotos de casi todo lo que llama su atención, el entorno, él mismo, cosas inesperadas, son pocas las fotos o videos estrictamente familiares. Intensidad de publicación en internet/ sitio preferencial: Frecuente /Facebook, Twitter y Flickr, sitios en donde crea diferentes carpetas con restricciones diferenciadas. Descarga la mayor parte de sus archivos a su disco duro y luego transferirlas a discos o imprimir algunas fotos para tenerlas al alcance. Le interesa que las fotos y videos sean vistos por su familia y amigos de preferencia, el resto de usuarios no tiene acceso amuchas de sus fotos y videos. Motivo principal para borrar fotografías o videos: para economizar espacio en el CPU, el criterio para eliminar archivos es que no le guste como resultaron las fotos (movidas, borrosas o muy parecidas a otras pero no mejores) Revisión de fotografías: si revisa, frecuentemente, a veces sólo, a veces en compañía de la pareja o de algunos familiares, la revisión la hace en general y un poco al azar, dependiendo de lo que resulta de la búsqueda viene la nostalgia o la alegría de revivir momentos interesantes. Impresión de fotos: Imprime las fotos que le parecen mejores, más llamativas o interesantes, aunque quisiera imprimir todo, incluso las de contenido sexual. Con las fotos impresas ha formado algunos álbumes, pero la mayor parte aún está en discos. Respecto a la preferencia por la foto en papel o en digital, a pesar de que los archivos digitales parecen deteriorarse muy poco con el tiempo, considera que es mejor el papel, por que los archivos se pueden perder o dañar, incluso los discos de respaldo. Álbumes físicos: En su familia si los acostumbran, predominan las fotos de vacaciones, fiestas, cumpleaños y eventos sociales, pero señala que en vez de retratar toda la situación se concentraban en fotografiar caras y primeros planos, por lo que en muchas fotos es difícil saber de qué se trata o el lugar en que se encuentran. Ambos padres participan en la organización, selección y cuidado de las fotos (el criterio de inclusión es que aparezca alguien de la familia o mínimamente conocido o que el paisaje sea "bonito" o cuando menos significativo. Estos álbumes se muestran rara vez incluso a la familia. Modificación de sus fotografías: No ha modificado fotografías digitales más allá de recortes y ampliaciones, pero si ha intervenido otras imágenes, también ha editado video, conoce herramientas como el <i>adobe Photoshop video</i> o el <i>Windows movie maker</i>. Considera que quien retoca fotos de sí mismo o de	31 años Bachillerato Captura tanto fotografías como videos: Más de veinte por semana ("cada que quiero") y videos uno cada quince días, o más si hay eventos familiares o sociales. Dispositivo (s): Celular, uso personal (único mencionado, dijo tenerlo desde hace tres años). Mencionó haber tenido cámara analógica para uso personal hasta el 2002 obsequiada por su madre. Primera fotografía: La visita familiar a la Villa. Temas fotográficos en orden de importancia: A su perro (y animales de todo tipo), amigos y familia, a la comida, a otras fotos antiguas de ella misma (por que no tiene escáner). El motivo es la conservación de recuerdos "y para presumir" Intensidad de publicación en internet/ sitio preferencial: frecuente/Facebook, y está por abrirle un Skrapbook a su perro. Descarga con regularidad la memoria de su celular a su computadora (no menciona respaldo en otro soporte), imprime algunas fotos, "las que más me gustan" para guardarlas. Le interesa que las fotos y videos especialmente las de Facebook sean vistos por su familia en primer lugar y en segundo por sus amigos Motivo principal para borrar fotografías o videos: que no le guste como resultaron, que "sean ofensivas" o que la persona retratada no salga bien y se lo diga. También dijo borrar las fotos de exnovios o de sus amistades cuando se enoja con ellas. Revisión de fotografías: Revisa sus fotos y videos frecuentemente, preferentemente sola, en particular las de fiestas, paseos y su perro. Impresión de fotos: Imprime especialmente las de su familia, por que a veces se las piden. Con las fotos que imprime no ha hecho álbumes, las tiene todas juntas. Respecto a la preferencia por la foto en papel o en digital, ambas le gustan, depende el caso, para verlas sola prefiere las digitales y en compañía de otras personas prefiere las de papel por comodidad. *Dice (con aparente convicción) que "ahora se puede embrujar más fácil a la gente por que se puede conseguir de cualquier lado su foto, bajarla e imprimirla y usarla". Álbumes físicos: En su familia si los acostumbran, predominan las fotos familiares de ella cuando era pequeña o de otros parientes. Su madre se encarga de organizar y guardar los álbumes. Se muestran sólo a los familiares, rara vez a amigos o conocidos "personas de confianza". Modificación de sus fotografías: Sólo ha recortado fotografías y las ha cambiado de tamaño para ponerlas como perfil en FB, las ha modificado con el software del celular y el <i>Paint</i>. Dijo que nadie le dijo cómo De los programas de edición digital dice estar de acuerdo con su uso, si la gente las emplea es por que permiten arreglar lo que no salió bien "las fotografías se mejoran, se ven mejor tomadas". No ha utilizado tales programas pero le gustaría ir a cursos para aprender. Respecto a otras formas no digitales de modificar fotografías mencionó el coloreado y retoque de estudio, el recorte, el tachado manual.
-------	---	---

otras cosas es por que "se considera feo o por que creen que van a impresionar a alguien con eso"	
38 años Formación Técnica Captura tanto fotografías como videos: Mas o menos tres fotografías por semana y un video de vez en cuando. Dispositivo (s): Celular, uso personal (desde hace dos años o más) cámara digital de uso cotidiano (desde hace cuatro años). Tiene una cámara analógica pero no la usa por el costo de los rollos y el revelado. Primera fotografía: Un paseo con la novia y los amigos. Temas fotográficos en orden de importancia: Hija, Amigos, eventos familiares o vacaciones, en donde toma más videos. Intensidad de publicación en internet/ sitio preferencial: Moderada en Facebook, prefiere enviar por correo las fotos a sus familiares (padres y hermanos que viven en otro lugar) Le interesa que las fotos y videos sean vistos por su familia en primer lugar y en segundo por sus amigos. Regularmente descarga archivos a su disco duro o a alguna memoria usb, luego las almacena en discos, Motivo principal para borrar fotografías o videos: que no se vean bien o que sean cosas que no tienen nada que ver. Revisión de fotografías: Si revisa, frecuentemente, dependiendo del estado de ánimo y de quién le acompañe escoge el tipo de fotografías, prefiere las de fiestas con los amigos o las de viajes en familia, sin embargo dice que aunque se pone contento "se siente más viejo" Impresión de fotos: Imprime especialmente las fotos de su primera hija y las de eventos familiares "importantes", pero dice que no puede imprimir todo por que es caro. A partir de este material impreso, él y su pareja han integrado algunos álbumes, pero son muchos los archivos que no están todavía organizados. Dice que le gustan más las fotos en papel por que son más seguras, aunque los archivos digitales son muy prácticos. Álbumes físicos: En la familia de la que proviene, su madre y hermanos resguardan las fotos su infancia en varios álbumes, cada hermano tiene uno propio, aunque hay uno de toda a familia con fotos de varios eventos escolares y religiosos. Modificación de sus fotografías: le ha puesto marcos a las fotos, las ha recortado o puesto alguna frase, con el software del celular o con las herramientas disponibles en internet. De los programas de edición dice no haberlos usado para modificar la foto, sólo para <i>decorarla</i>, por que le parece tramposo "arreglarse con PhotoShop", "no se puede creer como en la publicidad" Respecto a otras formas no digitales de modificar fotografías mencionó haber visto retratos coloreados a mano pero dijo no saber hacerlo ni haberlo intentado.	35 años Licenciatura Captura tanto fotografías como videos: Mas o menos quince fotografías por semana y un video. Dispositivo (s): Celular, uso personal (desde hace tres años o más) cámara digital de uso cotidiano (desde hace siete años), cámara analógica para uso personal (la usaba hasta hace unos quince años) y cámara profesional Canon analógica. Primera fotografía: Un paisaje en la Marquesa con la primera cámara analógica que tuvo. Temas fotográficos en orden de importancia: Amigos y paisajes "naturaleza", mascotas. Por que aunque no retrate a la persona u objeto directamente algún otro detalle le recuerda ese momento "digno de recordar". Intensidad de publicación en internet/ sitio preferencial: Frecuente /Facebook y Twitter, menos frecuentemente videos a Youtube, por que le permite compartirlas casi de inmediato con los que aparecen en la foto. Para ella es importante cuando se trata de personas que éstas miren a la cámara. Regularmente las descarga a su disco duro o imprime algunas fotos para tenerlas a la mano, pegarlas en el refrigerador o hacer collages. Le interesa que las fotos y videos sean vistos por su familia en primer lugar y en segundo por sus amigos. Motivo principal para borrar fotografías o videos: que no le guste como resultaron, borrosas, con dedos frente al lente, con objetos que interfieren, las que tienen poca luz o son muy similares a otras tomadas en ese momento. Revisión de fotografías: Si revisa, frecuentemente, preferentemente sola, a veces por ocio o "para recordar", le gusta ver todo tipo de fotos, dice sentirse "satisfecha por que recuerdas los momentos y por la foto bien tomada" Impresión de fotos: Imprime especialmente las de eventos familiares, paisajes que le gustaron mucho para obsequiarlos como postal, para hacer collages. Respecto a la preferencia por la foto en papel o en digital, dijo que prefiere el papel por que es mas fácil tener la imagen siempre presente y no olvidar. Álbumes físicos: En su familia conservan álbumes con fotos de eventos familiares y sociales, los hermanos y padres aportan fotografías y deciden cuales se incluyen, cuales se omiten y cuales se retiran. Se muestran sólo a los familiares o amigos íntimos. Modificación de sus fotografías: Sólo ha seleccionado regiones de una imagen para ampliarlas (acercamientos) con el mismo software de la cámara. De los programas de edición dice no haberlos usado pero considera que ayudan siempre que no caigan en exageraciones, que es cuando se nota la intervención "se ven muy limpias, muy luminosas, o montadas". Supone que quien modifica sus fotos es por que "busca alcanzar la perfección". Respecto a otras formas no digitales de modificar fotografías dijo no recordar ni haber realizado ninguno.

46-60	52 años Secundaria Captura tanto fotografías como videos: Toma dos o tres fotos diariamente, especialmente cuando hay eventos familiares, donde también toma más videos (normalmente uno por semana) Dispositivo (s): Cámara digital que toma fotos y video de uso personal (dijo tenerlo desde hace cinco años o más). En segundo lugar usa la cámara de su celular (desde hace dos años) y en tercero usa la WebCam (desde hace cinco años) para capturar imágenes. Tiene cámara analógica pero por practicidad y economía no la usa. Primera fotografía: en 1977 fotografió a su familia. Temas fotográficos en orden de importancia: cualquier cosa que le llame la atención, niños, festejos familiares. Intensidad de publicación en internet/ sitio preferencial: baja /Facebook Le interesa que algunas fotos y videos sean vistos por sus familiares y amigos con los que se mantiene en contacto. La mayor parte de las fotografías las guarda en discos, por que la memoria de la cámara y la del celular se llenan rápido. Motivo principal para borrar fotografías o videos: por que están mal tomadas o no son interesantes. Revisión de fotografías: si revisa cada cierto tiempo sus discos de fotografías (para verificar que no estén dañados), las mira en la pantalla de la computadora, frecuentemente solo, por que los demás miembros de su familia no se entusiasman con la fotografía (ni ser fotografiados ni contemplar fotos). Impresión de fotos: Imprime algunas fotos de su familia, comúnmente de festejos, pero no para conservarlas sino para regalarlas a algún familiar. Respecto a la preferencia por la foto en papel o en digital, le agrada más el papel, por que se pueden tocar, "la familia las puede agarrar", pero ocupa mucho espacio y cuesta más que los archivos digitales. Álbumes físicos: Tanto en su familia de origen como en el núcleo actual, los álbumes si se acostumbran, pero en ambos casos es el interrogado el que lleva el control de las fotografías y se encarga de mantenerlas en orden y resguardarlas. Indica que prácticamente todo (salvo que esté mal tomado y en este caso se preserva la foto junto a otras igualmente fallidas) entra en el álbum. Modificación de sus fotografías: No ha modificado fotografías digitales, dice no saber como, ni conocer herramientas. Considera que el uso de estos programas puede ser bueno dependiendo del caso, pero cuando se aplica a personas a veces se exagera "poniendo o quitando y se ve mal". Respecto a otras formas no digitales de modificar fotografías solo mencionó el retoque de estudio.	45 años Licenciatura Captura tanto fotografías como videos : Fotos, 3 o 4 por semana, videos una vez al mes o más cuando hay festejos. Dispositivo (s): Cámara digital, de uso personal (dijo tenerlo desde hace 4 años o más). Mencionó haber tenido cámara analógica para uso personal hace unos 10 años. Primera fotografía: la primera comunión de su hijo. Primer video, vacaciones en familia Temas fotográficos en orden de importancia: Festejos familiares, sus hijos. " por que los hijos crecen y se mueren los familiares" Intensidad de publicación en internet/ sitio preferencial: baja /Facebook (cuentas de los hijos). Le interesa que las fotos y videos sean vistos por sus familiares que están lejos. Y aunque pide que suban las fotos y videos donde "sale menos peor" dice que cuando sale mal no importa por que se presta para bromas. Sus hijos descargan los archivos de la memoria de la cámara a su computadora (no menciona respaldo en otro soporte). Motivo principal para borrar fotografías o videos: por que están repetidas (son muy similares a otras) o se ven "feas" y por eso no son tan importantes, y si no se borran se acumulan y quitan espacio a la memoria de la cámara. Revisión de fotografías: si revisa, frecuentemente, preferentemente con la familia, para recordar juntos, le produce nostalgia (especialmente por que sus hijos están creciendo). Impresión de fotos: Imprime especialmente las de su familia vacacionando, por que son las que más ven en las reuniones. Con las fotos que imprime integra álbumes que muestra a sus familiares cuando la visitan. Respecto a la preferencia por la foto en papel o en digital, dijo que le parece "mejor" el papel, por que se pueden tocar y llevar. Álbumes físicos: En su familia (de donde ella proviene) si los acostumbran aún, predominan las fotos de ella y sus hermanos pequeños, de fiestas, cumpleaños y acontecimientos sociales "importantes", escolares y religiosos. La madre organiza y resguarda las fotos. Se incluyen todas, "no importaba lo bien o mal tomada, aunque alguna sea borrosa y no se vea quien es (se guardaba) por que decían esa es tu tía X" aunque fuera un zapato o un pedazo del vestido y el piso". Esto se aclaraba a quienes se mostraba la foto, fueran familiares o amistades cercanas. Modificación de sus fotografías: No ha modificado fotografías digitales, dice no saber como, ni conocer herramientas pero que sus hijos si le mueven y le ponen cosas. De los programas de edición dice no saber y por eso no opina; dijo no saber cómo reconocer una fotografía retocada digitalmente, "solo viendo el antes y el después". Considera que si la gente usa estas herramientas es para "mejorar lo que no les gusta, salir mejor o que la foto se vea bonita" Respecto a otras formas no digitales de modificar fotografías dijo no recordar ninguna ni haberla puesto en práctica.
-------	--	---

61 años Secundaria Captura tanto fotografías como videos: Casi no toma, pero le da indicaciones a sus hijas de qué quiere que fotografíen o videograben para él, casi a diario, en especial ahora que sus nietos están pequeños. Dispositivo (s): Celulares y cámaras digitales (de cada una de sus tres hijas desde hace dos años o más), él tuvo cámara analógica hace unos treinta y cinco años y la usó hasta hace quince. Primera fotografía: Vacaciones familiares. Temas fotográficos en orden de importancia: Sus nietos y cosas que le gustan, incluso si aparecen en la tv pide que lo graben o saquen fotos. Intensidad de publicación en internet/ sitio preferencial: Sabe que existe Facebook y que fotos y videos de él y su familia están alojadas allí por que sus hijas las suben para que otros familiares las vean, sin embargo él no sabe cómo usar la computadora o los celulares para ingresar o desenvolverse allí, pero cuando tiene ganas de ver alguna foto o contenido específico pide que le muestren el sitio. Le interesa que las fotos y videos de festejos o de situaciones que le parecen agradables o graciosas sean vistos por sus familiares en otros lugares, incluso fuera de México. Motivo principal para borrar fotografías o videos: muchas veces pide ver como resultaron las fotografías y/o videos, si no le agradan pide que las borren pero esto no pasa tan a menudo, por lo general le gustan “así estamos, que le vamos a hacer, que nos vean así” Revisión de fotografías: indica que desde hace unos años ha visto menos las fotos impresas que tiene de sus hijas que las digitales de sus nietos, por que ellas tienen el control sobre las fotos de la familia y les resulta más complicado ponerlas a disposición para ser vistas. Impresión de fotos: Sus hijas le han entregado algunas fotos impresas de eventos familiares o retratos con sus respectivas familias. Respecto a la preferencia por la foto en papel o en digital, prefiere las impresas en papel por que las puede ver en cualquier momento sin pedirle a nadie que se las enseñe, además la pantalla de los celulares es pequeña y a veces no se ve bien. Álbumes físicos: En su familia si los acostumbran, predominan las fotos de fiestas, cumpleaños y acontecimientos sociales “importantes” (predominan los eventos religiosos) Sus tres hijas, pero en especial la menor, organizan las fotografías más recientes de los álbumes, tarea que antes desempeñaba la madre ya fallecida. Las fotografías más antiguas se mostraban sólo a los familiares, y excepcionalmente a amigos o conocidos, pero ya hace mucho que no se han sacado esas fotografías del lugar donde están guardadas. Respecto a otras formas no digitales de modificar fotografías sólo mencionó el coloreado manual de retratos.	48 años Licenciatura Captura tanto fotografías como videos : Toma por lo menos dos fotos (con cámara réflex analógica) a la semana, videos más esporádicamente (familiares) por lo menos cada tres meses por trabajo. Dispositivo (s): Cámara analógica, uso personal (dijo tenerla desde hace 30 años o más). Mencionó haber tenido acceso a cámaras digitales profesionales de fotografía y/o video en otro momento por cuestiones laborales, cuenta con cámara de video digital para uso personal. Primera fotografía: inundaciones de la zona donde vivía. Primer video: del nacimiento de su primer hijo. Temas fotográficos en orden de importancia: Ancianos y niños, familia Intensidad de publicación en internet/ sitio preferencial: No usa redes sociales, los videos profesionales que realiza con su esposo los sube al sitio de www.agua.org.mx y al sitio del IMTA (Instituto Mexicano de Tecnología del Agua) Los archivos de video los descarga a su computadora y hace respaldo, todas sus fotografías, profesionales y familiares están impresas en papel, conserva los negativos, a digitalizado algunas de estas fotografías familiares para resguardarlas del paso del tiempo y el posible deterioro. Motivo principal para borrar fotografías o videos: fragmentos de video que no contienen material relevante, fotos mal tomadas (más que borrarlas, destruirlas y desecharlas) Revisión de fotografías: si revisa, poco frecuentemente, sola o en familia, fotografías de cuando sus hijos eran chicos o de los lugares en los que han estado. Le hace sentir “plena por que todos hemos estado creciendo y trabajando” (refiriéndose a su familia). Impresión de fotos: Imprime todos los rollos que captura, prefiere el papel por sobre los archivos digitales, pero aunque considere que la calidad digital es superior le gusta más lo mecánico y artesanal del proceso de revelado. Álbumes físicos: Si los ha organizado, incluye fotos de eventos familiares, aunque conserva todas las fotos, en el álbum incluye sólo fotos de los involucrados quitando a quienes nada tienen que ver. Estas fotos las organiza principalmente por fecha y por temas. Estos álbumes, sólo los muestran en familia, poco o nunca a las amistades. Modificación de sus fotografías: Indica que no ha modificado fotografías ni analógicas ni digitales, de estas últimas dice no saber como usar las herramientas como PhotoShop, pero considera que pueden ser útiles, más en lo profesional que en lo cotidiano, por que “últimamente parece que todo mundo cree que puede hacerlo todo apretando un botón”, esto lo atribuye a la disponibilidad de medios. Dice que el retoque manual o digital es mas notorio si no está bien hecho, se nota “el fantasma, la figura no está bien recortada o los colores no están bien emparejados”. Entre las formas de modificar fotografías análogas mencionó el coloreado manual, el virado al sepia y el fotomontaje.
--	--

Hallazgos relevantes:*Acceso a dispositivos de captura*

Casi todos los entrevistados tuvieron alguna vez una cámara analógica para uso personal o familiar, o cuando menos en su entorno inmediato se disponía de al menos uno de estos aparatos. Las respuestas de la mayoría de los sujetos interrogados indican que se usaba la cámara analógica con cierta regularidad hasta hace cerca de diez o quince años (1998-2003), momento en el que parece ocurrir una disminución en la frecuencia de uso sin que esto coincidiera con la inmediata sustitución de los dispositivos digitales, ya que en este periodo eran mas caros y de acceso limitado para la mayoría de la población. La generalización de dispositivos digitales en México se dio gradualmente a partir de la segunda mitad de la década, siendo los celulares equipados con cámara considerablemente mas baratos que las muchas de las cámaras digitales para el gran público (es decir con funciones básicas, para uso recreativo, no profesionales) disponibles entonces en el mercado.

A pesar de que varios individuos tienen más tiempo con sus cámaras digitales (algunas con funciones de foto y video integradas algunas independientes), el celular se ha posicionado como el dispositivo de captura más utilizado tanto para foto como para video, aunque esta función sea en comparación mucho menos utilizada por las personas interrogadas, salvo casos específicos.

Almacenaje/ permanencia/magnitud

Con una media cercana a las 12 fotos capturadas diariamente (y un video por semana), varios de los sujetos interrogados indicaron que descargan regularmente la memoria de sus cámaras y celulares a los discos duros de sus computadoras, solo una fracción los transfiere a disco o a algún otro soporte, incluido el papel; cuando se les preguntó qué sucedería si se llega a dañar o destruir el soporte en el que han hecho el respaldo, algunos se mostraron sorprendidos diciendo que no habían pensado siquiera en eso, dando por sentado que sus archivos estaban a salvo indefinidamente. Quienes se mostraron más consternados fueron aquellos que tienen varios Gigas o Teras de información almacenada.

* En el cuestionario preliminar faltó incluir una pregunta que le pidiera a los encuestados mencionar la cantidad de fotografías y/ o videos acumuladas (incluso, de ser posible su traducción en magnitudes de información) pues sólo una persona lo manifestó por cuenta propia, consideró que su cúmulo de fotos y videos era “*demasiado*” (la entrevistada estimaba que tenía unas 250 fotos), aunque esa percepción puede ser radicalmente distinta según los rasgos singulares de los entrevistados por ejemplo otra entrevistada tiene almacenadas miles de fotografías en papel, y muy pocas en archivos digitales.

Otro modo de relación con lo almacenado que no se había considerado previamente a la aplicación de este cuestionario, llama la atención: al menos para algunos de los entrevistados, en ausencia de rutinas de almacenamiento y respaldo o de medios de preservación (desde la conexión directa a Internet hasta la posesión de las habilidades y condiciones materiales más básicas para transferir archivos del teléfono a la computadora), el espacio de almacenamiento de la memoria del celular al ser limitado, se convierte en un almacén temporal del que se eliminan, según se requiera liberar espacio en la memoria, los archivos más antiguos (pueden tener cuando mucho meses o semanas) para dar paso a los más recientes, que en algún momento también serán prescindibles, algunas fotos y videos no se capturan para durar idealmente “por siempre”, sino solamente el tiempo necesario para ser mostradas, recreadas y sustituidas²³⁰.

El almacenamiento intangible en redes sociales o sitios especializados en fotografía no es aún una opción muy popular (sobre todo para los grupos de mayor edad²³¹) ya que permanece la desconfianza sobre la seguridad, permanencia y accesibilidad de estos sitios, sumados a la vulnerabilidad de la privacidad

²³⁰ Hay varios elementos a considerar, conforme se incrementa la resolución, los archivos contienen más información, y requieren de otras formas de almacenamiento, al mismo tiempo la cantidad de píxeles “normales” contenidos en una imagen se eleva y por contraste las de menor pixelaje suelen ser calificadas por muchos usuarios como de “menor calidad”.

²³¹ Llama la atención la respuesta del participante más joven, que tiene una visión opuesta, al menos en su caso las fotos impresas pueden ser vistas por “cualquiera” mientras que las digitales le resultan más “íntimas”.

Contraviniendo el supuesto de que la “captura voraz, irreflexiva y cuasi automática no dejaba tiempo a la revisión de lo ya fotografiado” los interrogados respondieron que si suelen volver ver sus fotografías, la mayoría dijo que preferentemente sin compañía de amigos o familia (aunque esto tiene que ver con el tipo de fotografías que se desea revisar y la relación que se establece según el estado de ánimo.)

Papel/pantallas

Aunque varias personas reconocieron que los archivos digitales son más prácticos por cuestiones de espacio y economía, por lo menos la mitad prefiere las impresiones en papel, refiriéndose a éstas con adjetivos como “seguro”, “mejor”. La impresión selectiva de archivos confiere relevancia a aquellos que alcanzan el estado sólido, los eventos “importantes” “dignos de recordarse” se guardan en papel y de ser posible llegan a enmarcarse.

Álbumes: los “acerca de mí”/ los míos

Según la información recolectada, la elección de ciertos temas apuntaría a una aparente individualización de la práctica fotográfica, de la mano de una desvinculación los registros estrictamente familiares, sin embargo al mismo tiempo se mantiene presente el elemento familiar como tema recurrente y como destinatario principal.

La diferencia más visible, se sitúa en el desplazamiento de la posición de sujeto fotografiado (pasivo) y expuesto en los álbumes familiares, al ocupar la posición de sujeto activo que puede retratarse y presentarse a si mismo, a la familia o a cualquier objeto –temporalmente, aunque la función de etiquetado por otros reestablecería en algún momento esta posición de objeto.

Accesibilidad/ privacidad

Las características de los dispositivos digitales permiten que la información sea fácilmente transportable, acompañando muchas veces al individuo en sus desplazamientos, además el acceso a los álbumes en línea desde cualquier lugar

puede crear la dudosa impresión de autonomía seguridad, estabilidad y privacidad, pues admiten gradaciones en cuanto al acceso “quienes pueden ver qué”, estableciendo límites de lo que se comparte selectivamente, límites que por otra parte son franqueables con relativa facilidad. Quizá por este motivo, varias personas manifestaron un cuidado especial y una predilección por el tipo de fotos de familia y amigos como las más apropiadas para ser compartidas en red.

Modificación

Las modificaciones admitidas por los encuestados no van más allá de las acciones decorativas o técnicas, no se reconoce haber realizado ninguna acción cosmética o correctiva que altere la imagen al grado notarse y delatarla como tramposa y a sus realizadores como inseguros. Las respuestas defienden el papel testimonial asignado la imagen fotográfica, por ello las herramientas sólo deben proveer mejoras a la representación, no transformaciones sustanciales de lo representado.

BIBLIOGRAFÍA

- Abal, Paula (2007) *Notas sobre la noción de resistencia en Michel de Certeau*. KAIROS. Revista de Temas Sociales. Publicación de la Universidad Nacional de San Luis. Año 11. Nº 20. Noviembre de 2007
- Abraham, Tomás, Badiou Alain y Rorty, Richard (1995) *Batallas éticas*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Agamben, Giorgio (2000) *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Pre-textos: Valencia.
- (2005) *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- (2006) *Metrópolis*. Conferencia pronunciada en el seminario “Metropoli/Moltitudine”, Venecia, 11 de noviembre de 2006. Traducción de Paolo A. disponible en: <http://www.egs.edu/faculty/giorgio-agamben/articles/metropolis-spanish/>
- Augé, Marc (2000) *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Barthes, Roland (1978) *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós.
- (2009) *La cámara Lúcida*. Barcelona Paidós.
- Bakish, Saeideh; Shamma, David y Gilbert, Eric (2014) “Faces engage us: Photos with faces attract more likes and comments on instagram” en *Proceedings of the 32nd Annual ACM Conference on Human Factors in Computing Systems* (2014), CHI, ACM, pp. 965–974.
- Baudrillard, Jean (2010) *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- Benjamin, Walter (1987) *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- (2005a) “El coleccionista” en *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- (2005b) *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- (2006) “Tesis de filosofía de la historia” en *Ensayos escogidos*. México: Ediciones Coyoacán.
- (2010) “Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar” en *Cuadernos de la biblioteca de Córdoba*. Año II, Nº2, noviembre de 2010. Córdoba: Ediciones Letras y Bibliotecas de Córdoba. Pp.09-16

- Bennett, Tonny (1988) *The exhibitionary complex*, en revista New Formations. A Journal of culture theory and politics, número 4, primavera. Reino Unido: Lawrence and Wishart. Independent Radical Publishing.
- Bloom, Philip (2013) *El coleccionista apasionado. Una historia íntima*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (1979) *La fotografía. Un arte intermedio*. México: Nueva Imagen.
- (1997) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Bodei, Remo (2013) *La vida de las cosas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Braunstein, Néstor A. (2012) *El inconsciente, la técnica y el discurso capitalista*. México: Siglo XXI.
- Brea, José Luis (2003) *El tercer Umbral. El estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo de la comunidad de Murcia.
- (2007) *Cultura RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su reproductibilidad electrónica*. Barcelona: Gedisa.
- (2010) *Las tres eras de la imagen. Imagen materia, film, e-image*. Madrid Akal.
- Brooke, Collin (2000) Forgetting to be (Post)Human: Media and Memory in a Kairotic Age en JAC (Journal of Advanced Composition) Vol. 20, No. 4 (Fall 2000), pp. 775-795
- Brown, Damon (2013) *Our Virtual Shadow: Why We Are Obsessed With Documenting Our Lives Online*. TED Books.
- Bordons, Teresa (2009) "Archivos posibles" en *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, Número 6. Pp.82-91
- Buck-Morss, Susan (2001) *Dialéctica de la mirada.. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Visor.
- Candau, Joël (2006) *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Carbó, Teresa (2001) "El cuerpo herido o la constitución del corpus en el análisis del discurso" en *Escritos, Revista del centro de ciencias del lenguaje*. Número 23, Enero-Junio. Pp, 17 47.
- (2002). Investigador y objeto: una extraña/da intimidad. *Iztapalapa 53, Análisis del discurso: teorías, métodos y áreas de estudio*, número

monográfico editado por I. Fonte Zarabozo y L. Rodríguez Alfano, pp. 15-32.

Carbó, Teresa y Hodge, Robert (2008) “¿Será que los análisis tienen esquinas? Un diálogo” en revista *Estudios de lingüística aplicada*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Carlón, Mario (2008) “Sujetos teleespectadores y memoria social” en Steimberg O., Traversa, O., Soto, M. et al. *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*. Buenos Aires: la Crujía. P.67-104.

Casanova, Rosa (2005) “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México , 1839-1890” en *Imaginarios y Fotografía en México 1839-1970*. Coordinado por Emma García Krinsky. Barcelona: Lunwerk.

Castells, Manuel (2009) *Comunicación y Poder*. Madrid: Alianza editorial.

Cartier-Bresson, Henri (2003) *Fotografiar al Natural*. Barcelona: Gustavo Gili.

Chalfen, Richard (1987) *Snapshot versions of Life*. Ohio: Bowling Green State University Press.

----- (2012) *Photogaffes*. Indianapolis: Dog Ear Publishing.

Chéroux, Clément (2014) *La fotografía vernácula*. México: Serie Ve.

Chun, Wendy (2011) *Programed Visions. Software and Memory*. Massachusetts: The MIT Press.

Costa, Elizabetta (2016) “The social media landscape: Individuals and groups in the local media ecology” en *Social Media in Southeast Turkey*. UCL Press.

Costa Pinillos, Isabel (2007) “El coleccionista y su tesoro: la colección” en *Decisiones basadas en el conocimiento y en el papel social de la empresa: XX Congreso anual de AEDEM*, Vol. 1.

Crary, Jonathan (2008) *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo (Cendac)

Darley, Andrew (2000) *Visual digital culture*. Londres: Routledge.

Debray, Régis (2001) *Introducción a la mediología*. Barcelona: Paidós.

De Certeau, Michel (1996) *La invención de lo cotidiano I. Las artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana/ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

- (1999) *La invención de lo cotidiano II. Habitar, cocinar*. México: Universidad Iberoamericana/ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Deleuze, Gilles (1987) *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- (1990) *¿Qué es un dispositivo?* En Michel Foucault filósofo, Barcelona: Gedisa.
- (2005) *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2014) *Rizoma*. México: Fontamara.
- Delgado-Gómez, Alejandro (2011) "Archivar en la nube: reglas de producción del documento contemporáneo. Parte I: Indicadores tecnológicos" en *El profesional de la información*, 2011, julio-agosto, v. 20, n. 4, pp. 406-416. Consultado en <http://dx.doi.org/10.3145/epi.2011.jul.07>
- (2012) "Archivar en la nube: reglas de producción del documento contemporáneo. Parte II: Indicadores sociales" en *El profesional de la información*, 2012, septiembre-octubre, v. 21, n. 5, pp. 475-481. consultado en <http://dx.doi.org/10.3145/epi.2012.sep.05>
- Derrida, Jacques (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- (2003) *Papel Máquina*. Madrid: Trotta.
- (2007) "La farmacia de Platón" en *Dispersiones*. Madrid: Fundamentos.
- (2010) *Copy, Archive, Signature. A conversation on Photography*. Stanford: Stanford University Press.
- (2013) *Artes de lo visible (1979-2004)*. España: Ellago ediciones.
- Didi-Huberman, Georges (2008) *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. Madrid: Machado Libros.
- (2011) *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?*. Madrid: TF Editores/Museo Reina Sofía.
- Dubois, Philippe (1986) *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.
- Ernst, Wolfgang (2004) "The Archive as Metaphor. From Archival space to archival time", en *Open! Platform for Art, Culture & the Public Domain /N.7 (No)Memory*. 47-53
- (2013) *Digital Memory and the Archive*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Flusser, Vilém (2005) "La Sociedad Alfanumérica" en *Revista Austral de Ciencias Sociales*, núm. 9. Valdivia, Chile : Universidad Austral de Chile
- (2014) *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Editorial Síntesis.
- (2015) *El universo de las imágenes técnicas*. Elogio de la superficialidad. Buenos Aires: Caja Negra.
- Fontcuberta, Joan, (1997) *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ed. (2010) *A través del espejo*. Madrid: Oficina de Arte y ediciones.
- (2012) *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Foucault, Michel (1979) *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- (1990) *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- (2002) *La hermenéutica del sujeto. Curso en el Collège de France (1981-1982)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- 2007) "La vida, la experiencia y la ciencia" en Giorgi, Gabriel y Fermín Rodríguez , *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*- Buenos Aires: Paidós.
- Freud, Sigmund (1981) "Recuerdo, repetición y elaboración". "Duelo y melancolía", "Lo perezado" en *Obras completas*. Tomo II. Madrid: Biblioteca Nueva
- Freund, Gisèle (2011) *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Frizot, Michel (2009) *El imaginario Fotográfico*. México: Ediciones Ve S.A de C.V.
- García Fanlo, Luis (2011) "¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben". En A Parte Rei 74. Marzo 2011.
- Gómez, Edgar (2012) *De la cultura Kodak a la imagen en red. Una etnografía sobre la fotografía digital*. Barcelona: UOCPress.
- Govea, Violeta, Vera, George, Vargas Aura (2011) "Etnografía: una mirada desde corpus teórico de la investigación cualitativa" en *Omnia*, vol. 17, núm. 2, mayo-agosto, Venezuela: Universidad del Zulia, pp. 26-39.
- Guasch, Anna María (2005) "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar" en *MATERIA* 5, pp. 157-183.

- (2011) *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, Tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Guattari, Félix (1996) *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- Hartog, François (2007) *Regímenes de historicidad*. México: Universidad Iberoamericana.
- (2013) “El régimen moderno de historicidad” en Mudrovic, María Inés y Rabotnikof, Nora (Coord.) *En busca del pasado perdido. Temporalidad, historia y memoria*. México: Siglo XXI/UNAM.
- Henkel, Linda (2014) “Point-and-shot Memories: the influence of taking photos on memory for a museum tour”. *Psychological Science*. Vol 25(22) Psychological Science association.
- Hine, Christine (2004) *Etnografía virtual*. Barcelona: Editorial UOC.
- INEGI (2016) *Estadísticas a propósito del Día Mundial del Internet (17 de mayo). Datos Nacionales*. Aguascalientes: Instituto Nacional de Estadística y Geografía. Disponible en http://www.inegi.org.mx/saladeprensa/aproposito/2016/internet2016_0.pdf
- Jay, Martin (2003) *Campos de fuerza*. Buenos Aires: Paidós.
- Koselleck, Reinhart (2003) *Aceleración, prognosis y secularización*. Valencia: Pretextos.
- Kracauer Siegfried (2008) *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*. Barcelona: Gedisa.
- Lister, Martin , Ed.(2013) *The photographic image in digital culture*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Maj, Ana y Riha, Daniel, ed. (2009) *Digital Memories. Exploring Critical Issues*. Oxford: Inter-Disciplinary Press.
- Maldonado, Tomás (2007) *Memoria y conocimiento. Sobre los destinos del saber en la perspectiva digital*. Barcelona: Gedisa.
- Mannheim, Karl (1993) “El problema de las generaciones” en REIS, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. Número 62 Abril-Junio. España pp. 193-242
- Manovich, Lev (2014) “The lenguaje of media Software” en Miller, Paul y Matviyenko, Svitlana Ed.(2014) *The imaginary App*. USA: Massachusetts Institute of Technology press.

- Manovich, Lev, Redi, Miriam, Crockett Damon, Osindero, Simon (2016) *What Makes Photo Cultures Different?* Conferencia presentada en ACM Multimedia Conference en octubre de 2016 en Amsterdam: Association for Computer Machinery.
- Martínez Ruiz, Rosaura (2013) *Freud y Derrida: escritura y psique*. México: Siglo XXI.G
- Marzal Felici, javier (2010) *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- Mauss, Marcel (1991) "Ensayo sobre el don" en *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.
- Mier, Raymundo (2013) "la Chambre Claire de Roland Barthes: la singularidad de la imaeen y las afecciones de la desaparición" en *Versión, Estudios de comunicación y Política. Roland Barthes y la Cámara Lúcida, Número especial 2013*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.
- Miller, Paul y Matviyenko, Svitlana Ed.(2014) *The imaginary App*. USA: Massachusetts Institute of Technology press.
- Miller, Daniel et al (2016) *How the World Changed Social Media*. UCL Press.
- Monje Álvarez, Carlos Arturo (2011) Metodología de la investigación cualitativa y cuantitativa. Guía didáctica. Neiva: Universidad Surcolombiana.
- Monsivais, Carlos (2012) *Maravillas que son, Sombras que fueron. La fotografía en México*. México: ediciones Era/Museo del estanquillo, Colecciones carlos Monsivais.
- Montesperelli, Paolo (2004) *Sociología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Mumford Lewis (2002) *Las Megamáquinas*. Barcelona: Ateneu Libertari Poblesec Barcelona.
- Munarriz, Begoña (1992) "Técnicas y métodos de investigación cualitativa" en *Metodología educativa* I, coord. por Jesús Miguel Muñoz Cantero, Eduardo Abalde Paz, España: Universidade da Coruña
- Neiman, Guillermo y Quaranta, Germán (2006) "Los estudios de caso en la investigación sociológica" en Vasilachis Irene. *Estrategias de investigación cualitativa*, Barcelona: Gedisa.
- Osten, Manfred (2008) *La memoria robada. Los sistemas digitales y la destrucción de la cultura del recuerdo*. Madrid: Siruela.

- Pardo, Rebeca (2015) "Imágenes autorreferenciales de la enfermedad online: visibilidad y copresencia". Comunicación presentada en la II Conferencia Internacional de Comunicación en Salud. Universidad Carlos III de Madrid. [23 de octubre de 2015].
- Perrot, Michelle Coord. (2003) *Historia de la vida privada. Tomo 4. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- Purcell, kristen, Entner, Roger y Hernderson, Nicholle (2010) The rise of Apps Culture. Pew Research Center Disponible en <http://www.pewinternet.org/2010/09/14/the-rise-of-apps-culture/>
- Ritchin, Fred (2010) *Después de la Fotografía*. Oaxaca, México: Serie Ve S.A de C.V.
- Rendueles, Cesar y Usera, Ana (2010) Walter Benjamin. Constelaciones. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Robin, Régine (2012) *La memoria Saturada*. Buenos Aires: Waldhuter Editores
- Rubinstein, Daniel y Sluis Katrina (2008) "A life more photographic. Mapping the networked Image". En *Photographies* Vol. 1, N°1, marzo de 2008. Londres: South Bank University/ Routledge.
- (2013) "The digital image in photographic culture. Algorithmic photography and the crisis of representation" en Lister, Martin. *The photographic image in digital culture*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Schmidt-Welle, Friedhelm (2012) *Culturas de la memoria. Teoría, historia y praxis simbólica*. México: Siglo XXI.
- Sennett, Richard (1978) *El declive del Hombre Público*. Barcelona: Ediciones Península.
- Silva, Armando (2012) *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Colombia: Universidad de Medellín.
- Sibilia, Paula (2005) *El hombre postorgánico. Cuerpo subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2009) *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Schifanella, Rossano, Redi, Miriam y Aiello, Luca (2015) An image is worth more than a thousand favorites: Surfacing the hidden beauty of flickr pictures. In Proceedings of the 9th International AAAI Conference on Web and Social Media, AAAI.

- Shifman, Limor (2014) *The cultural logic of Photo-based Meme Genres*. Journal of Visual Culture. Vol 13(3): Sage Publications. Pp 340-358
- Srnicek, Nick (2014) "Auxiliary organs: An Ethics of the extended mind" en Miller, Paul y Matviyenko, Svitlana Ed.(2014) *The imaginary App*. USA: Massachusetts Institute of Technology press.
- Sontag, Susan (2013) *Sobre la fotografía*. México: Random House Mondadori
- Sorlin, Pierre (2004) *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Soto, Marita (2008) "La memoria en red" en Steimberg O., Traversa, O., Soto, M. et al. *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*. Buenos Aires: la Crujía. p.421-437
- Sougez, Marie-Loup (coord.) (2009) *Historia general de la fotografía*. Madrid:Cátedra.
- Steyerl, Ito (2014) *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Stiegler, Bernard (2011) "Para una nueva crítica de la economía política" en Brumaria. *Prácticas artísticas, estéticas y políticas*. Documento 271. Madrid. Traducción de Alejandro Arozamena.
- Tabachnik, Silvia (2012) *Lenguaje y juegos de escritura en la red. Una incursión por las comunidades virtuales*. México. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Turkle, Sherry (1997) *La vida en la pantalla. La construcción de la identidad en la era de Internet*. Barcelona: Paidós.
- Tuters, Mark y Varnelis, Kazys (2006) Giving Shape to the Internet of Things en *Leonardo*, Vol. 39, No. 4, Pacific Rim New Media Summit Companion pp.357-363. MIT Press.
- Valery, Paul (1999) *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor.
- Vasilachis, Irene (2006) *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa
- Weinrich, Harald (1999) *Leteo. Arte y crítica del olvido*. Madrid: Siruela.
- Wieviorka, Michel (2012) *Du concept de sujet à celui de subjectivation/dé-subjectivation*, FMSH-WP-2012-16, juillet.
- Winocur, Rosalía (2009) *Robinson Crusoe ya tiene celular*. México: SigloXXI: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.
- Yates, Frances (2005) *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela.

Yerushalmi, Yosef (1998) *Reflexiones sobre el olvido*. Disponible en www.cholonautas.edu.pe / Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales.

Yoo, Youngjin (2010) "Computing in Everyday Life: A Call for Research on Experiential Computing" en *MIS Quarterly*, Vol. 34, No. 2 (Junio 2010), Management Information Systems Research Center, University of Minnesota pp. 213-231.

Žižek, Slavoj (2008) *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós.

----- (2014) *Acontecimiento*. México: Sexto piso.

Zúñiga, Rodrigo (2013) *La extensión fotográfica. Ensayo sobre el triunfo de lo fotográfico*. Santiago de Chile: Ediciones/metales pesados.