



Fotografía y sociología en la era del zoon elektronikón¹

.....

Vicente Huici Urmeneta²

Universidad de Deusto, España
vicente.huici@deusto.es

Andrés Davila Legerén³

UPV/EHU, España
andres.davila@ehu.eus

Recibido: 23 de agosto de 2018
Aprobado: 13 de septiembre de 2018
Disponible en línea: 28 de junio de 2019

.....

¹ Artículo de investigación.

² Licenciado en Filosofía y Letras, graduado en Historia; Doctor en Ciencias Políticas y Sociología, especialista universitario en Neuropsicología. Profesor Titular de la BAM, adscrita a la Universidad de Deusto, como director del Departamento de Psicopedagogía.

³ Profesor del Departamento de Sociología 2 de la UPV/EHU, e integrante del grupo de investigación InnoLab: Innovación, Cambio y Complejidad.

Fotografía y sociología en la era del *zoon elektronikón*

Resumen

Este artículo de reflexión articula una propuesta teórica –la caracterización del *zoon elektronikón*– y el apunte de una investigación empírica en curso –acerca del archivo fotográfico personal–. Para ello, y tras una breve contextualización de la fotografía en la investigación social, se caracteriza un nuevo tipo de individuación que se corresponde con lo que hemos denominado *zoon elektronikón* en tanto ser humano cuya vida está balizada por su relación con el mundo electrónico y, sobre todo, por las redes sociales. Planteando los cambios generados por la configuración de la fotografía analógica y su paso a la digital, se ponen de relieve algunas dificultades derivadas de su actual coexistencia. Al respecto, se procede a un breve apunte del estudio fotosociológico reseñado, en el que se aborda el archivo fotográfico personal en su figura del álbum, tanto analógico como digital, en redes sociales.

Palabras clave: fotosociología; *zoon elektronikón*; archivo fotográfico

Photography and sociology in the age of *zoon elektronikon*

Abstract

This article articulates a theoretical proposal –the characterization of the *zoon elektronikon*– and the annotations from an empirical research in progress on the personal photographic archive. From this perspective, and after a brief contextualization of photography in social research, a new type of individuation is characterized in the *zoon elektronikon*, a human being whose life is marked by its relationship with the digital world and, above all, with social networks. It also examines the changes generated by the configuration of analogue photography and its transition to digital, which highlights some difficulties derived from its current coexistence. In this regard, a brief comment is made on the reviewed sociological study of photography, in which the personal photo archive is addressed in the figure of the album, both analogue and digital in social networks.

Keywords: visual sociology; *zoon elektronikon*, photo archive

Fotografia e sociologia na era do *zoon elektronikón*

Resumo

Este artigo de reflexão articula uma proposta teórica –a caracterização do *zoon elektronikón*– e os apontamentos de uma pesquisa empírica em andamento –acerca do arquivo fotográfico pessoal–. Para isso, e após breve contextualização da fotografia na pesquisa social, caracteriza-se um novo tipo de individuação correspondente ao que nomeamos de *zoon elektronikón* em tanto ser humano cuja vida é balizada pela sua relação com o mundo eletrônico e, sobretudo, pelas redes sociais. Colocando as mudanças geradas pela configuração da fotografia analógica e sua transição para a digital, destacam-se algumas dificuldades decorrentes da sua atual coexistência. A esse respeito, procede-se a uma breve nota do estudo fotossociológico reseñado, no qual aborda-se o arquivo fotográfico pessoal na figura do álbum, tanto analógico quanto digital em redes sociais.

Palavras-chave: fotossociologia; *zoon elektronikón*; arquivo fotográfico

La imagen hace pesar sobre nosotros una demanda que no corresponde a los verdaderos deseos que tenemos.

(Barthes, *Contre l'image*)

Introducción: fotografía e(n) investigación sociológica

A comienzos del último cuarto del siglo XX, el sociólogo norteamericano Howard Becker retomaba el interés mutuo entre fotografía y sociología, empezando por señalar que son coetáneas pues ambas surgen a finales del primer tercio del siglo XIX, y que, aunque trabajan de forma diferente comparten el propósito de explorar la sociedad. Al respecto, resultan reveladoras tanto su pregunta acerca “¿de qué manera, en la práctica, pueden tanto las ideas como las teorías sociológicas entrar en juego en las exploraciones fotográficas de la sociedad?” (Becker, 1974, p. 12), como su recomendación de asumir por parte de quienes practican la sociología que, tal y como hacen quienes practican la fotografía, su visión de las cosas es siempre parcial y en modo alguno impersonal. No en vano, durante todo ese tiempo de coexistencia, durante más de 130 años, se diría que la fotografía fue considerada como radicalmente inasimilable por parte de la actividad sociológica.

Por supuesto, siempre se dan excepciones, como el propio Howard Becker pone de manifiesto en *Exploring Society Photographically*, donde además de recordar trabajos pioneros como los de Margaret Mead y Gregory Bateson, de los años 40, también reúne trabajos de los años setenta como los de Bruce Jackson o Mark Rosenberg (Becker, 1981). Ninguno de estos, sin embargo, se contempla como parte integrante de la disciplina hoy en día, cuando se preconiza un giro visual en la investigación social. A modo de ejemplo, cabe reseñar que en los muchos

manuales de introducción a la sociología existentes se hace caso omiso tanto de los trabajos realizados sobre la fotografía por la socióloga e ilustre fotógrafa Gisèle Freund (1908-2000), por ejemplo, así como de los trabajos fotográficos de sociólogos reconocidos tales como Jean Baudrillard (1929-2007) o Pierre Bourdieu (1930-2002). De hecho, son contados los casos en que tan siquiera encontraremos fotografías junto a tablas, cuadros, esquemas, mapas y gráficos que den cuenta de la dimensión visual del pensamiento sociológico. Y aún más raras son las ocasiones, aunque apreciadas las publicaciones de este tipo, en las que bien se incluye una serie de foto-ensayos elaborada para “dar a ver” la potencia sociológica de fenómenos e ideas (Newman, 1997), bien se recurre a una obra fotográfica ya existente para plantear ejercicios de análisis conceptual de uno u otro “punto de vista” sobre la realidad social (Rigaux, 2015).

Sin duda, tanto la publicación de interesantes propuestas metodológicas –como las recogidas en Knowles y Sweetman (2004), o las presentadas en Péquignot (2008)–, así como el planteamiento de un enfoque de sociología visual (con representantes como Douglas Harper, Patrizia Faccioli, Emmanuel Garrigues o Fabio La Rocca), vienen a mitigar en la sociología de las últimas décadas la persistencia de cierta “abstinencia imaginera” (Bredekamp, 2010, p. 11); si bien esta viene siendo contestada igualmente por practicantes de sociología con fotografía (como Elizabeth Chaplin, Joëlle Deniot o José de Souza Martins), que no se adscriben a dicha etiqueta. A pesar de todo lo cual, cabe reconocer que en sociología “el ‘giro icónico’ continúa ausente, es decir, las imágenes continúan importando (si acaso lo hacen con suficiencia) más como sentidos sociales incorporados a prácticas, que como formas y funciones en sí que imponen su presencia material en el juego social” (Márquez, 2014, p. 193). A diferencia de lo que ocurre en la etnografía de corte antropológico (con referentes recientes como Luis Eduardo Robinson Achutti o Sarah Pink), por ejemplo.

Cierto es que, a partir de los años setenta, una paulatina incorporación a la investigación sociológica permite que la fotografía no solo sea reconocida como una forma de “comentario social” (Rossler), sino que asimismo pueda contarse entre los “modos sociológicos de ver y de ser vistos” (Marsal).⁴ Lo que supone asumir la pertinencia de una sociología *de* la fotografía (Davila Legerén, 2015, pp. 297 y ss.), que se ocupa de sus representaciones y prácticas (Maresca, 2014), así como de una “sociología *sobre y con* fotografías” (Faccioni y Losacco, 2003, pp. 32 y ss.), y se constituye así, respectivamente, en fuente de datos secundarios o primarios de una investigación concreta.

Así mismo, no cabe ya plantearse todo lo anterior sin tener en cuenta un nuevo tipo de individuación que se corresponde a lo que hemos denominado *zoon elektronikón*, en tanto que ser humano que vive bajo el condicionamiento de su relación con el mundo electrónico y, sobre todo, con las redes sociales.

Emergencia del *zoon elektronikón*

Como señalábamos en una aportación anterior (Huici Urmeneta, 2016), la sociedad actual está caracterizada, entre otros aspectos, por la aparición de las nuevas tecnologías de la información y el conocimiento (las TIC), accesibles por medio de *smartphones*, *tablets* u ordenadores, que ha conllevado una serie de relevantes transformaciones en el ámbito psicosocial, afectando a todos los colectivos sociales en medio de un ambiente de euforia electrónica (Leung, 2007), cuando no en un modo de “murmullo” o “parloteo” permanentes (Serres, 2014, pp. 54-55). Entre las transformaciones más reseñables se pueden citar las siguientes.

En primer lugar, el uso de las TIC ha generado una alteración del vínculo con la percepción espacio-temporal habitual. Hasta

.....

⁴ Así titulaba Juan Francisco Marsal la tercera parte de su obra: “Teoría y crítica sociológicas”, aunque allí hiciera referencia a otros modos, caso de las historias de vida (Marsal, 1977, pp. 181 y ss.).

ahora la mediación espacio-temporal estaba ritmada socialmente según unos parámetros ritualizados (Halbwachs, 1994; Huici Urmeneta, 2007), pero las TIC suponen una *disponibilidad permanente en el tiempo*, así como la *desubicación espacial sistemática*: se puede recurrir a las mismas desde cualquier lugar y en cualquier momento. Tal disponibilidad parece haber acelerado vertiginosamente las dinámicas sociales, pero sobre todo ha creado la posibilidad de la simultaneidad relacional asincrónica, abriendo “un espacio de encuentro de personas que objetivamente no pueden coincidir” y generando lo que Betty Martínez Ojeda (2006, pp. vi-vii) denomina “espacios de flujos”.

Pero, por otro lado, la ilusión de que basta “hacer clic” para acceder a las expectativas de cualquier dispositivo digital de interacción no hace sino alimentar “el mito de la transparencia de las interfaces”, como si estas pudieran proporcionar “un lugar *transparente y neutral* donde el sujeto interactúa de manera *automática* con un texto, ya sea escrito o multimedia” (Scolari, 2004, p. 15). La deconstrucción de dicho mito requiere entender que las interfaces que usamos nos modelan a su vez, habida cuenta de que “el uso de un dispositivo interactivo no sólo transforma a los sujetos que participan de la interacción: toda la red socio-técnica se va modificando” (Scolari, 2004, p. 232), debiéndose, por tanto, abordar la dimensión social de las interfaces, en lugar de atenerse a la dimensión micro de la interacción.

En segundo lugar, desde un punto de vista neuropsicológico, es constatable la *relevancia creciente de la memoria de trabajo a corto plazo* sobre la memoria a largo plazo. De hecho, la memoria a largo plazo se desplaza a los discos duros o a las *nubes* electrónicas, siendo necesarios tan solo recursos a corto plazo para activar los contenidos y relaciones fundamentales. La profusión de herramientas como el *PowerPoint*, y la generalización del uso de presentaciones electrónicas en forma de sucesión de diapositivas (que pueden incluir imágenes, textos, hipervínculos, etc.) promueven tanto un “estilo cognitivo” (Tufte, 2006) como una “retórica universal” (d’Huy, 2007) que hacen aparecer el

mundo “condesado, simplificado y más llano, brillante e hipereal” (Frommer, 2011, p. 15). En este sentido, la idea de la externalización de la memoria como uno de los logros de las TIC confunde, quizás interesadamente, “la memoria de trabajo con la memoria a largo plazo” (Carr, 2011, p. 232), aunque ya no haya garantías de recuperar esa información en el futuro debido al “deterioro de los soportes donde se almacena la información y la desaparición de los programas para interpretarla” (Criado, 2015, p. 6); es la propia fragilidad tecnológica respecto a la materialización de la memoria lo que hace que el acto hoy en día tan habitual de publicar en la red pueda ser “como escribir en la arena. Si nada lo remedia, avanzamos hacia una era paradójicamente oscura, con mucha información y poca memoria [...] [pues] la memoria digital es un bien muy volátil” (Lafuente, 2007, pp. 263-264).

En tercer lugar, se aprecia una *confusión progresiva entre el face to face multi-sensorial y el feed-back electrónico*. En efecto, las nuevas generaciones, educadas desde su infancia en el mundo electrónico, tienden a tomar como real-empírico lo que aparece en las pantallas según diferentes formatos, sean estos verbales, acústicos o visuales. Tan solo la constatación efectiva de la diferencia, puesta en evidencia en los encuentros vis a vis individuales o colectivos, muestra las consecuencias, a veces penosas, de la confusión. Tiempo ha, en los años ochenta, ya se anticipaba que estos sofisticados instrumentos se habían convertido en depositarios de “una singular esperanza: la de compensar frustraciones o carencias de un modo de vida” (Reggini citado en Turkle, 1984, p. 10), aun cuando las TIC ofrecían “con su capacidad de reacción e interacción, una compañía donde están ausentes la reciprocidad y la complejidad de una relación humana” (p. 27).

En cuarto lugar, se observa una *valoración ascendente de la conexión sobre la comunicación*: estar conectados o conectadas tiene tanta mayor relevancia en la medida en que se pueda cuantificar e independientemente del aspecto cualitativo de la comunicación. Las conexiones, las redes y todos los núcleos de

información compartida –y convenientemente pagada– adquieren valor por sí mismos. Así, por ejemplo, “los adolescentes, si dejan de enviar mensajes, corren el riesgo de volverse invisibles” (Carr, 2011, p. 146), socialmente hablando. No en vano, la pantallización del mundo determina que “poco o nada se ve si no está en pantalla. Lo que importa se muestra en pantalla y, si no se muestra, no importa, no existe” (Block de Behar, 2009, p. 135). A su vez, conforma nuestro actual entorno tecno-perceptivo, en el que la *hiperconectividad agota la atención, impidiendo la concentración*.

En quinto y último lugar, el carácter expansivo de las TIC tiende a generar una *dinámica sin fin de autodemanda de servicios*, como ya se advirtió precozmente en aquellos casos en que se instalaba un sistema de computación y a continuación, e independientemente de las necesidades para las que había sido instalado, se procedía “inventando trabajo a fin de usarlo” (Turkle, 1984, p. 22). De hecho, al cabo de unos años, “ya no necesitamos tener ocupados a los computadores ya que son ellos quienes nos mantienen ocupados” (Turkle, 2011, p. 279) con su interminable oferta de servicios desde todo tipo de soportes, aplicaciones y actualizaciones.

Todas estas transformaciones están dinamizando la constitución de *nuevos tipos de individuación*, diferentes de los hasta ahora conocidos, pues, como ha señalado la psicóloga Sherry Turkle, las TIC no solamente están cambiando nuestra manera de hacer, sino también nuestra manera de ser (Turkle, 2010).

El modo de subjetivación que poco a poco se va imponiendo viene a ser el de *un ser humano en red, permanentemente conectado, desubicado espacio-temporalmente, cuyo ámbito de socialidad se vincula a su propia activación en la red para lo cual no necesita sino una limitada memoria de trabajo*. Todo ello conlleva “la alteración de las células cerebrales y la liberación de neurotransmisores, fortaleciendo gradualmente nuevas vías neuronales” (Carr, 2011, p. 149), que asientan el nuevo modelo.

A la vista de estas transformaciones, el ser humano se estaría convirtiendo progresivamente en un *zoon elektronikón*, es decir, en un animal en el que el vínculo social se articularía cada vez más desde dispositivos electrónicos.

De hecho, tal *zoon elektronikón* sería la vertiente sociológica de un *homo digitalis* contemplado desde el punto de vista tecnológico. Insistiendo en la acepción de “digitalis” menos desde la perspectiva de la articulación y el procesamiento de la información de los *softwares*, y más desde la evolución instrumental, Fernando Sáez Vacas ha explicado meridianamente que el protagonismo técnico de la mano, iniciado con el *homo habilis*, acaso se habría actualizado en la Sociedad del Conocimiento, alimentado por instrumentos de aplicaciones inteligentes, por lo que “tras miles de horas usando diversos artefactos infotecnológicos” se habría adquirido “una asombrosa destreza doblemente digital (manejabilidad con los dedos), siendo conscientes de los efectos funcionales del dispositivo manejado” (Sáez Vacas, 2011, p. 2). Esta perspectiva por limitada y novedosa que pudiera parecer, debería ser tenida en cuenta toda vez que podría suponer un hito desde el punto de vista sociobiológico.

En cualquier caso, el *zoon elektronikón* parecería igualar a todos los seres humanos por medio del acceso a la tecnología. Pues, en efecto, varones, mujeres, inmigrantes o autóctonos, incluso niños o niñas pueden entrar en el mundo de las TIC sin otras limitaciones que su capital cultural previo (Bourdieu, 1997) –acaso ya no tan escalado como antes–, su capacidad económica y la posibilidad de acceso al tejido electrónico. Todo lo cual debería ser analizado detenidamente pues, a pesar de no resultarnos ajena la posibilidad de caracterizar una nueva humanidad como “pulgarcita” a tenor de sus habilidades a la hora de generar y acceder a información electrónica –sin ir más lejos mediante el uso de sus pulgares– (Serres, 2014), por otro lado, es constatable que “el acceso a la Red dista mucho de ser universal, pues hay un gran sector de la humanidad que no dispone de ordenador o de conexiones” (Bachiller, 2015, p. 3).

Así mismo, la *Polis de este nuevo zoon elektronikón*, sería una *Polis electrónica*, un tanto ajena al vínculo geográfico y al tiempo histórico, y crearía “una nueva forma espacial o región socio cultural” (Martínez, 2006, p. vii). Se parecería, de hecho, más a una Comunidad que a una Asociación (en los términos de Tonnies). En ella el *face to face*, base articuladora de los procesos de socialización tradicionales, *habría sido parcial o totalmente sustituido por el feed-back electrónico, que se presentaría como natural por naturalizado socialmente*. Como afirma el actor que encarna a Sean Parker –fundador de Napster y copresidente de Facebook– en plena euforia de una fiesta con *groupies* menores de edad y cocaína en el filme *La red social*: “We lived on farms and then we lived in cities, and now we’re going to live in the Internet” [“Vivíamos en granjas, luego vivimos en ciudades y ahora vamos a vivir en internet”] (TSN 1:43:53). Se tornaría, así, todavía más acusada la obsolescencia del espacio y del tiempo, a la que ya se refería Günter Anders en 1959 mediante su evocación del país de Jauja, “en el que no habría distancias; es decir, seríamos *a-espaciales* [...] [Y] dado que no estaríamos destinados a hacer, actuar o esperar y todo tendría lugar “al instante”, no habría ninguna demora, es decir, seríamos *a-temporales*” (Anders, 2011, p. 333).

Por otra parte, el *Logos de este zoon elektronikón parecería deshacerse de su condición abstracta o moral en la medida en que la conexión resulta un valor superior a la comunicación*. En este sentido, la nueva Polis *favorecería de nuevo el sentido comunitario de un contacto acaso superficial pero suficiente*, en el que la pérdida de la conexión sería la situación más grave y problemática. Todo ello independientemente de que la conectividad permanente impida en la mayoría de las ocasiones disponer “del tiempo indispensable para procesar toda la información que (se) recibe, y mucho menos para reflexionar sobre ella” (Bachiller, 2015, p. 2).

Y, por fin, *la memoria, transferida a la exterioridad, tan solo sería reclamada puntualmente con ocasión de abscesos identitarios ocasionales*. En este ambiente de “vida líquida” –según la

acepción de Bauman (2013)–, *la memoria de la individualidad sería paradójicamente comunitaria* y se configuraría y reconfiguraría en un flujo permanente.

La *normalización* del *zoon elektronikón* vendría avalada por la excepcionalidad de la anormalidad correspondiente, es decir, de la patología consensuada. Sin duda es bien perceptible que la conectividad permanente, base de articulación de todo lo expuesto anteriormente, genera “un estado de alerta permanente” (Bachiller, 2015) debido a la sobreexcitación a la que se exponen los sujetos, así a como la decepción que supone la falta de conectividad. Pero, a otro nivel, no se puede dejar de mencionar que, por ejemplo, según J.M. Twenge, ya se han detectado varios síndromes como el FOMO (Fear of Missing Out), o miedo a sentirse fuera de onda o desconectado. Los síntomas de tales patologías son, como cabría esperar: depresión, ansiedad, insomnio, hipertensión, problemas de concentración, disminución de la capacidad de socialización, e incluso ataques de pánico o episodios psicóticos (Twenge, 2017, pp. 96-97).

Incorporación de la imagen analógica y la fotografía digital

La figura del *zoon elektronikón* responde al momento de las actuales sociedades hipermediatizadas en las que vivimos a través de pantallas, que nos liberan a la par que nos condenan (Steyerl, 2014). Pantallas digitales, e interactivas, a tenor de las cuales vemos y pensamos, habida cuenta de la redefinición que su concepción y uso cotidiano suponen en términos de temporalidades, inscripciones, memorias, etc., configurando un ámbito virtual donde parece imponerse lo móvil e impalpable, la presencia difusa, lo latente, poroso, fluido... El flujo de datos en Internet también da cuenta de una profusión visual que no es exclusiva de las fotografías (aunque estas ya sumaran nada menos que el billón en 2014), puesto que cada minuto se suben a YouTube

cien horas de videos, a todo lo cual habría que añadir otros contenidos de cine, cómics, animación, obras de arte, producciones televisivas, anuncios publicitarios, etc. Tales fotografías y videos suponen nuestra actual manera de intentar ver el mundo, incluyendo la supuesta necesidad de compartir dichas imágenes.

Desde este punto de vista, las mencionadas imágenes se avendrían a ser consideradas como imágenes documentales en tanto que reveladoras del mundo en que vivimos. De hecho, las imágenes fotográficas se cuentan entre aquellas representaciones con las que nos equipamos (y de las que estamos imbuidos) a la hora de comprender el mundo. Piénsese sin ir más lejos en la fotografía del planeta Tierra que realizara el 7 de diciembre de 1972 el astronauta Jack Schmitt, a bordo del Apolo 17, y conocida desde entonces como “la canica azul” (o “The Blue Marble”). Una imagen en la que se nos pretende mostrar el mundo tal cual, nada menos, al tratarse de una fotografía completa de la tierra vista desde el exterior (a unos 45.000 km. de distancia), en una perspectiva inhabitual para cualquier ser humano y que, sin embargo, ha sido adoptada como propia al permitirnos “reconocer” nuestro planeta, en cuanto que nos contiene, en términos geológicos, geográficos, geopolíticos... Así, su actual estatus en tanto que ícono canónico (Gould, 1996) constituye un buen ejemplo de hasta qué punto la globalización de nuestras imágenes alcanza a nuestras imágenes de la globalización, según las distintas modalidades globalizadoras.

La circulación de este tipo de imágenes y su intertextualidad configuran una *imaginaria* que asimismo se conforma disciplinariamente, de manera que los distintos ámbitos de conocimiento generan aquellas imágenes que les son propias, contribuyendo a la vez a dar forma a dicho conjunto (caso de la fotografía con Rayos X, desde fines del siglo XIX, por ejemplo), de manera parcial y disímil, pero siendo más bien escasa la aportación de la sociología. Como afirma Luis Castro: “En la sociedad de la información no sólo los sujetos, sino también los objetos y, sobre todo, el espacio en que se encuentran, parecen, cada vez en

mayor medida, aureolados por un *suplemento de representación* que los predispone fatalmente a devenir imágenes en el seno de la topología del imaginario social” (Castro, 1997, p. 17).

En todo caso, abordar la conformación de dicha imaginaria fotográfica supone plantearse una “sociología de la mirada” (Sauvegot, 1994), tomando en consideración para ello la sucesión de regímenes de lo visible. No olvidemos que la irrupción de la virtualidad informática allá por los años ochenta ya daba pie a plantear el principio del fin de la fotografía, e incluso a certificar su misma muerte en los noventa, al menos desde su acostumbrada identificación de la fotografía en tanto que huella o réplica de lo real, precisamente a tenor y/o a pesar de su capacidad mecánica de figuración analógica. En este punto, el advenimiento de la imagen virtual instauro un régimen de lo visible que supuestamente relega la imagen analógica; aunque más bien la reelabora, como ya ocurriera con anterioridad por parte de esta. Al respecto, conviene no perder de vista el análisis propuesto por Pierre Sorlin acerca de cómo la imagen analógica a su vez desplazó –que no sustituyó a– la imagen sintética, así como hasta qué punto aquella resultó transformada en dicho proceso.

La distinción entre imagen sintética⁵ e imagen analógica la establece Pierre Sorlin a la hora de caracterizar el alcance de la alteración que supuso la fotografía –entre 1840 y 1990–, con respecto al régimen de representación existente –desde hacía 30.000 años– hasta aquel entonces. Ejemplificada por el dibujo y la pintura,

la imagen sintética no apuntaba tanto a reproducir exactamente los contornos de un objeto o los detalles de una escena como a ofrecer una representación coherente de ellos. Para ser justos, la imagen debía enfocar no el hecho bruto sino la idea. [...] La imagen sintética condensaba, ya fuera simplificando para mostrar sólo lo esencial [...] o reagrupando en una misma superficie los momentos sucesivos de una acción. [...] La síntesis no era

.....
⁵ Denominación que, tal y como nos advierte el propio Sorlin, no debe llevarnos a confundirla con la imagen de síntesis (resultado del montaje de diversas capas, a modo de *collage* digital).

solamente dinámica, también representaba un papel simbólico. (Sorlin, 2004, pp. 11-12)

Por su parte, el tipo de imagen analógica que se difunde a partir del segundo cuarto del siglo XIX (y cuyos ejemplos además de la fotografía serían el cine, la televisión o el video),

si difiere de la sintética es por características muy diferentes a su supuesta objetividad: su uso no supone ningún aprendizaje difícil; [...] es totalmente reproducible a bajo coste; [...] explora lo que el ojo humano no percibe; [...] capta el tiempo, está en condiciones de detenerlo, hacerlo regresar a su fuente o acelerarlo [...]. [A tenor de todo lo cual] la imagen analógica introdujo otra forma de reconocimiento e interpretación del mundo. (pp. 15-16)

Tratamos por tanto con dos regímenes de percepción y representación muy distintos, que se caracterizan por lo que requieren y suponen, así como por lo que en cada caso movilizan y prometen, conformando de este modo determinadas prácticas de observación. Cabe preguntarse ahora qué cambios comporta en dicha condición la imagen virtual.

En este punto, no hemos de perder de vista que ya se trate de fotoperiodismo, astrofotografía o photovoice, en cualquier caso “el poder de la fotografía sobre lo real se manifiesta en esas operaciones necesarias para la constitución de la imagen, a tenor fundamentalmente de la detención del tiempo, el flujo de los acontecimientos y una estabilización del estado de cosas en el espacio” (Campeau, 2009, p. 47). Lo que comporta asumir que cualquiera de las imágenes fotográficas con las que tratamos son el resultado de tales estrategias, a la vez que a tenor de las mismas la fotografía permite unas u otras representaciones. Precisamente lo que varía con el advenimiento de la imagen virtual y la digitalización fotográfica.

A principios de los años 1990, y a tenor del desarrollo del tratamiento digital de las imágenes frente a los métodos ópticos,

William J. Mitchell se preguntaba acerca de la reconfiguración de nuestra mirada y por el estatus de la autenticidad en una época post-fotográfica (Mitchell, 1992), planteando la distinción entre representaciones continuas (propias de la fotografía analógica) y discretas (por parte de la fotografía digital): estas ya no suponen un registro sino una transcripción de lo visible, que se genera así mediante fragmentos que admiten múltiples tratamientos, alterándolos individualmente o enlazándolos entre sí, pudiendo ser almacenados o transmitidos, etc. La traducción de dichas representaciones primero en diferentes sectores profesionales como la cartografía (como las imágenes vía satélite) o la medicina (la tomografía, por ejemplo), y su posterior proliferación en el ámbito del consumo (teléfonos móviles, redes sociales), le lleva a Fed Ritchin a aventurar quince años más tarde que nos estemos moviendo hacia una “hiperfotografía” (Ritchin, 2009), en tanto que la fotografía supone ya un componente indisociable de la actual sinergia interactiva y de conexión en red.

En términos fotográficos, la contraposición de la imagen analógica y la virtual revela dos regímenes: “la fotografía argéntica aporta la imagen de la sociedad industrial y funciona con los mismos protocolos que el resto de la producción que tenía lugar en su seno. [...] En cambio, la fotografía digital es consecuencia de una economía que privilegia la información como mercancía, los capitales opacos y las transacciones telemáticas invisibles” (Fontcuberta, 2010, p. 12). La materialidad de la primera (química, papel) se contrapone a la desmaterialización de la segunda (electrónica, pantalla), en unos tiempos que además se caracterizan por una “gubernamentalidad algorítmica” (Rouvroy y Berns, 2013), a tenor de los efectos de disciplinarización digital de datos, personas y capitales (mediante la concurrencia de *big data*, *data analytics*, *data mining*...) que ya “no nos sitúa tanto ante la emergencia de un nuevo régimen de verdad como ante una crisis de los regímenes de verdad; estando asimismo en crisis una serie de nociones como las de persona, autoridad, testimonio” (Rouvroy y Stiegler, 2015, p. 114).

Un panorama de alteración de parámetros ante el cual se revela aún más pertinente la pregunta que formulara ya hace dos décadas Kevin Robins: “¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?” (Robins, 1997, pp. 49 y ss.) En el siguiente, y último apartado, trataremos de esbozar algunas de sus consecuencias a partir de un estudio empírico en curso.

A vueltas con el archivo (post)fotográfico personal: del álbum a Instagram

La investigación social cualitativa aquí apuntada se plantea la articulación de dos tradiciones metodológicas: la primera, se constituye en relación a los documentos personales y la segunda, a la fotosociología. Dicha investigación se interesa por el lugar, tanto material como simbólico, que hoy en día se le otorga en los hogares al archivo fotográfico personal; considerando al respecto no solo su dimensión documental (a tenor de la constitución de una fototeca particular), sino también la relacional (teniendo en cuenta las prácticas que le son propias: expositivas, narrativas, conmemorativas, etc.) Por tanto, la investigación atiende a las maneras domésticas en que se consideran, organizan y conservan las fotografías, así como a los modos en que se interpela, cuenta y enseña a través de la disposición de las mismas en dicho ámbito (en el que se concita lo estético, lo íntimo, lo familiar...). Para ello trabajamos con técnicas de foto-entrevista (figura 1), en términos de *photo-elicitation*, y de observación, además de generar un repertorio de imágenes fotográficas del universo iconográfico de dichos hogares y conjugarlas con aquellas provenientes de los archivos personales de cada hogar, a fin de analizar el proceso de producción simbólica que supone la exposición de una imaginería (alegórica, didáctica, lúdica... y no solo “decorativa”) en el ámbito doméstico.



Figura 1. Momento de una foto-entrevista
Fuente: colección de los autores.

Si bien el alcance de aquellos aspectos así involucrados (observación, imaginaria, memoria, visualización, materialidad, biografía, etc.) no será desplegado en estas páginas, sí atenderemos aunque sea de manera sucinta a algunas consecuencias derivadas del momento de transición (entre mundos sociales caracterizados por imágenes analógicas y virtuales, respectivamente) en el que la misma se lleva a cabo; justo cuando se sostiene una y otra vez que estos son tiempos de la postfotografía, radicada en Internet (webs, blogs, etc.), y que se (re)produce a través de ingenios electrónicos. A buen seguro que, en tales condiciones, habrá quienes opinen que este estudio no pasa de ser un mero ejercicio de nostalgia; incluso doble, si además se aceptara que no solo habría pasado el tiempo de la fotografía sino también el

de la sociología –dos epígonos de la sociedad industrial-, como si aún mantuviésemos nuestra fascinación por ciertas figuras desfasadas como las del fotosauro o el metafotógrafo –la primera expresión se la debemos a Joan Fontcuberta (2016) y la segunda a Fred Ritchin (2009)–. Sin embargo, en este punto radica uno de los primeros resultados parciales a reseñar, consistiendo el mismo en la constatación de una generalizada confusión, y no solo terminológica, al respecto del concepto de *archivo fotográfico*, en concreto.

Hoy en día, cuando las fotografías saltan de los álbumes y marcos a las pantallas, y asimismo de estas tanto a nuevos formatos como a reproducciones ni siquiera previstas, habida cuenta de la profusión de imágenes derivada de la actual adopción mayoritaria de la fotografía digital, al resultar más accesible tanto porque puede realizarse desde distintos aparatos (como móviles o tabletas que integran una máquina fotográfica) como porque no requiere ni revelado ni impresión (al producirse esta en ocasiones excepcionales), esa accesibilidad comporta no solo que se registren múltiples situaciones y comportamientos que antes pasaban desapercibidos fotográficamente, sino que además tales registros se almacenen y depositen en dispositivos electrónicos. Lo cual no equivale a un archivo, necesariamente, e incluso en no pocas ocasiones difiere mucho de la conformación del mismo, pues esta comporta una interacción dinámica entre texto, imagen y soporte que no siempre se produce ni plantea. Dar lugar a un archivo requiere continuidad y dedicación, que raramente ocurren, por la falta de tiempo pero también de interés al no acomodarse su gestión a las exigencias de los tiempos que corren, donde prima el intercambio instantáneo (a través de redes sociales y aplicaciones virtuales en Instagram, Facebook, Whatsapp, Snapchat, Picasaweb, Flickr, etc.) frente a la conservación y transmisión contextualizada a largo plazo.

Curiosamente, a través de distintas herramientas virtuales, hoy en día se amplía el catálogo de figuras del álbum, retomando la funcionalidad de su forma original: un cuaderno o libro vacío

(del latín *albus*: estar blanco) pensado para conservar una colección de imágenes (siendo precedidas las imágenes fotográficas por otras tan distintas como las autógrafas del *album amicorum* en el Renacimiento, por ejemplo). En efecto, aplicaciones como “Instalbum” permiten “crear un álbum y compartirlo fácilmente” a través de plataformas como Instagram. La mayoría de las fotografías que componen esos álbumes responden al ritual fotográfico de retratarse en situación, que lleva décadas formando parte de muchos de nuestros actos, desde ceremonias de todo tipo hasta viajes de toda condición. De hecho, un culto asociado a dicha actividad radica en la selección y el atesoramiento entre dicha producción de aquellas fotografías que compondrán el archivo personal (ya sea familiar o de otro tipo); pero la irrupción de fenómenos como la generalización del *selfie* que, según la definición del diccionario Oxford, de 2013, consiste en un autorretrato digital “compartido a través de las redes sociales” (Lachance, 2017, p. 121), pone de manifiesto una modificación sustancial del alcance de la fotografía en nuestra conformación del mundo en esta nueva era del *zoon elektronikón*.

De cara a hacerse una idea de la misma, merece la pena seguir a Nicholas Mirzoeff (2016) cuando retoma la fotografía de “la canica azul”, pero en contraste con otras dos realizadas cincuenta años después, en 2012: una, obtenida en este caso por el también astronauta Aki Hoshide, quien se fotografió a sí mismo durante un paseo espacial, con la Estación Espacial Internacional de fondo y el reflejo de la Tierra en la visera de su escafandra; la otra, compuesta por la NASA como “actualización” de la canica azul mediante el ensamblaje de una serie de imágenes digitales obtenidas vía satélite (desde cuya órbita, demasiado cercana al planeta, no cabe el que se contemple al globo terráqueo en su integridad). Ambas imágenes constituyen ejemplos característicos del habitus perceptivo y cognitivo instaurado tanto por las formas (caso del *selfie*, al que se refiere la imagen del primer ejemplo) como por las técnicas (caso del “diseño en mosaico” habitual en la generación digital de imágenes, al que se refiere el segundo ejemplo), a la orden del día en los tiempos que corren.

Unos tiempos en los que la prevalencia de lo digital viene a desmentir el carácter testimonial de las fotografías, pues ya no es del caso que estas hayan de obtenerse ni desde un lugar concreto ni en un momento determinado, aunque así lo aparenten. En las fotografías digitales el cálculo referencial sustituye a la impresión referencial. Y quizá radique en la asunción de este hecho una de las razones de la profusión actual de *selfies* puesto que, más allá de la tradición del autorretrato en que se inscribe, viene a remedar la figura del testigo ocular por parte de quien fotografía a modo de validación o autenticación de la observación directa de lo fotografiado, porque al incluirse en ello a quien lo fotografía (y mirando a su vez a quien lo mira) se expone a la vez que se exhibe.

Referencias

Anders, G. (2011). *La obsolescencia del hombre. Vol. II: Sobre la destrucción de la vida en la época de la tercera revolución industrial*. Valencia: Pre-Textos.

Bachiller, R. (2015, abril 22). Sobre “Revolución: del homo sapiens al homo digitalis” de Román Cendoya”. *El Mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/opinion/2015/04/22/5537d316e2704ef0498b4570.html>

Bauman, Z. (2013). *Vida líquida*. Madrid: Ed. Austral.

Becker, H. (1974). Photography and Sociology. *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 1, 3-26.

Becker, H. (1981). *Exploring Society Photographically*. Illinois: Northwestern University.

Berger, J. y Mohr, J. (1998). *Otra manera de contar*. Murcia: Mesrizo A.C.

Block de Behar, L. (2009). *Medios, pantallas y otros lugares comunes. Sobre los cambios e intercambios verbales y visuales en tiempos mediáticos*. Buenos Aires - Madrid: Katz Ed.

Bourdieu, P. (1997). *Capital cultural, escuela y espacio social*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Bredekamp, H. (2010). *Théorie de l'acte d'image*. París: éditions la Découverte.

Campeau, S. (2009). Apparaître et leurrer. *Protée*, 37(1), 47-58.

Castro, L. (1997). *La risa del espacio*. Madrid: Tecnos.

Carr, N. (2011). *Superficiales. ¿Qué está haciendo Internet con nuestras mentes?* Madrid: Ed. Taurus.

Criado, M. A. (2015, marzo 1). ¿Hacia una era digital oscura? *El País Domingo*, pp. 6-7.

Davila Legerén, A. (2015). A la luz de la propia sombra. Incorporaciones de la fotografía a la sociología. *Fotocinema, Revista científica de cine y fotografía*, 10, 285-326. Recuperado de <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=index>

D'Huy, P. (2007). PowerPoint, la rhétorique universelle. *Medium*, 11, 12-25.

Faccioli, P. y Losacco, G. (2003). *Manuale di sociologia visuale*. Milano: Franco Angeli.

Fontcuberta, J. (2001). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Frommer, F. (2011). *El pensamiento PowerPoint. Ensayo sobre un programa que nos vuelve estúpidos*. Barcelona: Península.

Gould, S.J. (1996). Escalas y conos: La evolución limitada por el uso de iconos canónicos. En R. B. Silvers (Ed.), *Historias de la ciencia y del olvido* (pp. 123-154). Madrid: Siruela.

Halbwachs, M. (1994). *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*. Paris: Ed. Albin Michel.

Huici Urmeneta, V. (2007). *Espacio, tiempo y sociedad (Variaciones sobre Durkheim, Halbwachs, Gurvitch, Foucault y Bourdieu)*. Madrid: Ed. Akal.

Huici Urmeneta, V. y Davila Legerén, A. (2016). Del Zoon Politikón al Zoon Elektronikón. Una reflexión sobre las condiciones de la socialidad a partir de Aristóteles. *Política y Sociedad*, 53, 757-772. Disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/50776>

Knowles, C. y Sweetman, P. (Eds.). (2004). *Picturing the Social Landscape: Visual Methods and the Sociological Imagination*. Londres - Nueva York: Routledge.

Lachance, J., Leroux, Y. y Limare, S. (2017). *Selfies d' ados*. Paris: Hermann.

Lafuente, A. (2007). *El carnaval de la tecnociencia*. Madrid: Gadir editorial.

Leung, L. (2007). *Etnicidad virtual. Raza, resistencia y world wide web*. Barcelona: Ed. Gedisa.

Maresca, S. (2014). *Basculer dans le numérique: Les mutations du métier de photographe*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes (PUR).

Márquez, T. (2015). Pertinencia sociológica de la imagen fotográfica. En S. Sienra, A. Pérez, L. Rodríguez y J. Mújica (Comps.), *La imagen como pensamiento* (pp. 193-201). Toluca: UAEM.

Marsal, J. F. (1977). *Teoría y crítica sociológicas*. Madrid: Guadiana.

Martínez Ojeda, B. (2006). *Homo digitalis. Etnografía de la cibercultura*. Bogotá: Ed. Uniandes.

- Mary, B. (1993). *La Photo sur la cheminée. Naissance d'un culte moderne*. Paris: Métailié.
- Mirzoeff, N. (2016). *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mitchell, W. J. (1994). *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge: MIT Press.
- Newman, D. M. (1997). *Sociology: exploring the architecture of everyday life (visual essays edited by Douglas Harper)* (2 ed.). Thousand Oaks: Pine Forge.
- Péquignot, B. (2008). *Recherches sociologiques sur les images*. Paris: L'Harmattan.
- Rigaux, N. (2015). *Introduction à la sociologie par sept grands auteurs* (3 ed.). Louvain-la-Neuve: De Boeck.
- Ritchin, F. (2009). *After photography*. Nueva York: Norton & Company.
- Robins, K. (1997). ¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía? En M. Lister (Comp.), *La imagen fotográfica en la cultura digital* (pp. 49-75). Barcelona: Paidós Multimedia 6.
- Rouvroy, A. y Berns, Th. (2013). Gouvernamentalité algorithmique et perspectives d'émancipation. *Réseaux*, 177, 163-196. doi:10.3917/res.177.0163
- Rouvroy, A. y Stiegler, B. (2015). Le régime de vérité numérique. De la gouvernamentalité algorithmique à un nouvel État de droit. *Socio*, 4. doi:10.4000/socio.1251
- Sáez Vacas, F. (2011). Nativos digitales, inteligencia digital. ¿Homo digitalis? *Telos (Cuadernos de comunicación e innovación)*, 86, 1-3.
- Savageout, A. (1994). *Voirs et savoirs. Esquisse d'une sociologie du regard*. Paris: PUF.

Scolari, C. (2004). *Hacer clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales. La memoria robada*. Barcelona: Ed. Gedisa.

Serres, M. (2014). *Pulgarcita*. Barcelona: Ed. Gedisa.

Sorlin, P. (2005). *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de nadar*. Buenos Aires: La Marca editora.

Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.

Tufte, E. R. (2006). *The Cognitive Style of PowerPoint: Pitching Out Corrupts Within* (2 ed.). Cheshire: Graphics Press.

Turkle, Sh. (1984). *El Segundo yo. Las computadoras y el espíritu humano*. Buenos Aires: Ed. Galápagos.

Turkle, Sh. (2010). *Connected, but alone* [Conferencia TED]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=t7Xr3AsBEK4>

Turkle, Sh. (2011). *Alone together. Why we expect more from technology and less from each other*. Nueva York: Basic Books.

Twenge, J. (2017). *iGEN*. Nueva York: Simón & Schuster.

Young, K. (2014). La síndrome dell'essere "sempre connessi". *Giornale de Sicilia*, 18(08), 18.

Cómo citar este artículo

Huici Urmeneta, V. y Davila Legerén, A. (2019). Fotografía y sociología en la era del *zoon elektronikón*. *Universitas Humanística*, 87, 143-168. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.uh87.fsez>