



Razón y Palabra

ISSN: 1605-4806

mvlopez@puce.edu.ec

Pontificia Universidad Católica del Ecuador
Ecuador

Porto Renó, Denis; Akemi Margadona, Laís
La nueva-vieja fotografía en la post-analogía: reflexiones sobre la ecología fotográfica
Razón y Palabra, vol. 28, núm. 120, 2024, Mayo-Agosto, pp. 19-29
Pontificia Universidad Católica del Ecuador
Quito, Ecuador

DOI: <https://doi.org/10.26807/rp.v28i120.2134>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199581409002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia



La nueva-vieja fotografía en la post-analogía: reflexiones sobre la ecología fotográfica

The new-old photography in the post-analogy: reflections on photographic ecology

Fecha de envío: 03/06/2024 Fecha de aceptación: 25/07/2024 Fecha de publicación: 30/08/2024

Denis Porto Renó
Universidad Estadual Paulista - UNESP
E-mail: denis.reno@unesp.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0837-4261>

Laís Akemi Margadona
Universidad Estadual Paulista - UNESP
E-mail: lais.akemi@unesp.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5169-7897>

DOI: [10.26807/rp.v28i120.2134](https://doi.org/10.26807/rp.v28i120.2134)

Abstract

This work reflects on the evolution and spaces occupied by physical-chemical photography, from the daguerreotype to contemporary media ecology. If previously doomed to possible extinction due to competitiveness with digital photography, the capture on film resists, adapted to a post-analog contemporaneity. Within the New Media Ecology, the practice of physical-chemical photography is inserted into a greater wave of nostalgia in contemporary times, called "retrotopía", which permeates arts and media such as photographic film and vinyl. In this way, we reflect on the new-old format of film capture, considering its adaptation to the post-photographic ecosystem.

Keywords: Communication, photography, analog photography, post-photography, new media ecology.

Resumen

Este trabajo reflexiona sobre la evolución y los espacios ocupados por la fotografía fisicoquímica, desde el daguerrotipo hasta la ecología mediática contemporánea. Si antes estaba condenada a una posible extinción por la competitividad con la fotografía digital, la captura en película resiste, adaptada a una contemporaneidad post-analógica. Dentro de la Nueva Ecología de los Medios, la práctica de la fotografía fisicoquímica se inserta en una ola mayor de nostalgia en los tiempos contemporáneos, llamada "retrotopía", que permea artes y medios como la película fotográfica y el vinilo. De esta manera, reflexionamos sobre el nuevo-viejo formato de captura analógica, considerando su adaptación al ecosistema post-fotográfico.

Palabras clave: Comunicación, fotografía, fotografía analógica, post-fotografía, nueva ecología de los medios.



1. Introducción: la fotografía, del grano a la post-imagen

El inicio del siglo XXI estuvo marcado, y aún lo está, por una abundante producción fotográfica (Martins, 2014, p.16). Acontecimientos como la democratización de diversos tipos de equipos de captura –desde cámaras digitales hasta diferentes modelos y tipos de gadgets–, ayudados por la facilidad para compartir en internet y las redes sociales, terminaron alentando y permitiendo una producción y difusión fotográfica generalizada.

En su origen, la palabra “fotografía” proviene del griego vernáculo (“photos” = luz, “graphein” = escritura), y es el “arte de producir imágenes de cualquier objeto, por medio de un dispositivo fotográfico” (Browner, 1967, p.19). Los primeros experimentos fotográficos pretendían, de forma rudimentaria, registrar imágenes utilizando la luz sobre una superficie. Destaca el experimento de Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), método conocido como heliografía, en 1826. Sin embargo, aunque dio como resultado una imagen fija e inalterable, este proceso no era apto para reproducciones comunes.

En enero de 1839, en Francia, Louis-Jacques-Mandr  Daguerre (1787-1851) presentó al mundo su revolucionario invento: el daguerrotipo, un dispositivo capaz de registrar imágenes mediante una cámara oscura. Además de proporcionar una “imagen rica en detalles en una pequeña placa de metal” (Hacking, 2018, p.8), el daguerrotipo también presentó una metodología lineal de revelado fotográfico, utilizando granos de plata – más específicamente, yoduro de plata. William Fox Talbot (1800-1877) avanzó en conocimientos y técnicas relacionados con la impresión fotográfica creando el talbotipo o calotipo, un proceso fotográfico capaz de generar innumerables copias positivas, un avance en relación al daguerrotipo, que daba como resultado un objeto único, sin negativo.

Los procesos fotográficos avanzan en tecnología y técnica. Desde los daguerrotipos hasta las planchas de gran formato, la fotografía evoluciona en versatilidad, calidad y rapidez en la captura y procesamiento químico de la imagen latente. La captura de gran formato abarcó desde planchas de 4x5 pulgadas hasta resoluciones superiores, capaces de ofrecer resolución, precisión y nitidez, además de película revelada para reproducciones y copias.

En 1888, sin embargo, el estadounidense George Eastman (1854-1932) inició un legado histórico: lanzó la compacta y democrática Brownie, una pequeña cámara diseñada para venderse por sólo un dólar. Este hito acercó la fotografía al usuario común. En 1892 se fundó la Eastman Kodak Company, que aportó otra importante innovación: la película fotosensible flexible, también conocida como película americana, que suprimió las antiguas planchas de gran formato. En el siguiente extracto, Martins (2014) explica la importancia de este tipo de películas para la democratización de la fotografía:

Em 1877, com a criação do filme flexível (...), ele [George Eastman] fez com que a fotografia deixasse de ser domínio exclusivo de profissionais. A introdução da máquina de filme de rolo flexível barateou os custos e fez surgir muitos novos fotógrafos (Martins, 2014, p.49).

Las contribuciones de la empresa de Eastman revolucionaron la realización fotográfica y crearon parámetros de calidad tanto en los materiales de captura como en el procesamiento posterior del material sensible a la luz. La película de diapositivas Kodachrome, producida a escala a partir de 1935, por ejemplo, era vista como un símbolo de calidad fotográfica, admirada por su fidelidad en la reproducción del color y su sutil grano. El legendario eslogan

de la empresa, “Pulsa el botón y nosotros haremos el resto”, acuñado a principios del siglo XX, explica la intención de separar al usuario de las complejas y detalladas etapas de desarrollo y expansión en el laboratorio. Silva Junior (2014, p.119) define este post-procesamiento de la película como un conocimiento científico, “de carácter especializado, tecnocrático, encriptado”, inadecuado para profanos sin mayores pretensiones en relación a la técnica fotográfica. En este sentido, liberar al usuario de conocimientos especializados representó un nuevo éxito de la empresa de Eastman en la democratización y popularización de la fotografía.

A pesar de las transformaciones provocadas por Eastman Kodak Company, la fotografía todavía implicaba otros contratiempos. Los costes de equipamiento y de procesamiento físico-químico (incluso si los realizaban laboratorios subcontratados), además de la dificultad de manipular películas y álbumes fotográficos pesados, desagradaron a los profanos, que también se vieron expuestos al problema de constantes problemas imprevistos durante las ampliaciones. Viñeteado, desenfoque y fugas de luz eran defectos comunes generados por cámaras analógicas con baja calidad estructural, comunes debido a su precio asequible. De hecho, la popular cámara soviética LOMO LC-A, producida en masa a partir de 1984, fue uno de esos ejemplos baratos con control automático diseñados originalmente para la venta masiva.

Durante las décadas de 1960 y 1970, las técnicas fotográficas evolucionaron hasta el punto de sustituir la tradicional película recubierta de emulsión fotosensible, película, por sensores digitales. En los años 90, Kodak lanzó la primera cámara totalmente digital, la Kodak DCS 100 (Trigo, 2012, p.179), lo que supuso que las instalaciones de captura en las que el coste del clic era prácticamente nulo, retiraran los antiguos equipos de película y el a expensas de las ampliaciones, aunque, durante un cierto período de transición, muchos fotógrafos se resistieron a aceptar la nueva plataforma, creyendo que la fotografía digital, de alguna manera, le quitaba la “magia” a la fotografía.

Alegando competencia desleal con lo digital, la empresa Kodak fue retirando progresivamente del mercado los productos analógicos, lo que culminó con la extinción de la mítica Kodachrome en 2009. Mientras tanto, la empresa responsable de popularizar la fotografía analógica instantánea, Polaroid Corporation, se declaró en quiebra en 2008.

Varios fotógrafos, profesionales y aficionados, se rindieron a la facilidad de la captura digital y relegaron a un segundo plano sus tradicionales cámaras de cine. “El cine fotográfico, a pesar de sus innegables cualidades y su absoluta conexión con la historia de la imagen y la cultura, está destinado a tener un uso muy limitado en los próximos años”, afirma Trigo (2012, p.15). El fotógrafo Evandro Teixeira, en declaraciones a Martins (2014, p.33), testimonia que los equipos analógicos de alta calidad eran incómodos de manejar, mientras que las cámaras actuales son más prácticas y tienen una calidad excepcional. Además, asegura que la fotografía tradicional “terminará restringida a una élite, como un hobby” (Martins, 2014, p.34). Este nuevo escenario, sin embargo, trajo consigo nuevos desafíos e interrogantes. El exceso y la saturación visual, así como la velocidad de consumo y difusión de las imágenes, crearon paradigmas para la creación, circulación y consumo de la fotografía. Es en este sentido que Joan Fontcuberta acuñó el término “post-fotografía”, para describir un nuevo enfoque que ya no se limita a capturar y registrar imágenes, sino que cuestiona los propios conceptos de verdad, autenticidad y representación de la fotografía. Pero ¿qué es la post-fotografía? Al inicio de su libro *La furia de las imágenes*, Joan Fontcuberta ofrece una definición sucinta: “La post-fotografía se refiere a la fotografía que fluye en el espacio híbrido de la sociabilidad digital” (Fontcuberta, 2016, p.6). Puede ser captado por diversos dispositivos –desde teléfonos inteligentes hasta cámaras de vigilancia– y es el resultado de una sobreabundancia visual.

Post-fotografía es un término que se ha utilizado para describir la relación entre la fotografía y la cultura visual contemporánea. Este enfoque teórico busca analizar la fotografía no sólo como una técnica de registro visual, sino como parte de un conjunto de prácticas culturales que incluyen la producción y el consumo de imágenes en un ecosistema digitalizado.

Según la perspectiva de la post-fotografía, la fotografía ha experimentado una profunda transformación impulsada por la difusión de las tecnologías digitales. Se sostiene que la fotografía ya no es una representación fiel de la realidad y ahora es vista como un producto cultural, construido a partir de elecciones estéticas, técnicas y conceptuales. En este sentido, la captura fotográfica ya no se entiende como una forma neutra de registro visual –como se vio en los inicios de las reproducciones fotográficas–, sino como parte de un lenguaje visual que es construido e interpretado por los usuarios.

Además, la post-fotografía también enfatiza la importancia de las prácticas de consumo de imágenes en la cultura visual contemporánea. La fotografía digital se produce y comparte masivamente en diferentes plataformas, creando una cultura de consumo rápido y efímero de imágenes. Esta cultura visual está marcada por un énfasis en la instantaneidad, la efímera y la inmaterialidad de la imagen. La post-fotografía, por tanto, es un enfoque teórico que busca entender la fotografía como parte de un conjunto de prácticas culturales que están moldeadas por las tecnologías digitales y los cambios en las formas de producción, circulación y consumo de imágenes.

Fontcuberta define la práctica con una lista de diez términos -o un decálogo- en su manifiesto de 2011 publicado en el diario La Vanguardia. Entre las definiciones plantea la hipótesis de que la circulación y gestión de la imagen prevalecen sobre su contenido; el autor fotográfico está ahora en las nubes de datos; las tensiones entre lo público y lo privado han sido superadas, y los aspectos lúdicos de la fotografía recibirán más atención que un arte solemne y hegemónico:

1. Sobre el papel del artista: ya no se trata de producir obras, sino de prescribir significados.
2. Sobre la performance del artista: se confunde al artista con el comisario, el coleccionista, el docente, el historiador del arte, el teórico... (cualquier faceta en el arte es camaleónicamente autoral).
3. Responsabilidad del artista: se impone una ecología de lo visual que penalizará la saturación y fomentará el reciclaje.
4. En la función de las imágenes: la circulación y gestión de la imagen prevalece sobre el contenido de la imagen.
5. En la filosofía del arte: se deslegitiman los discursos de originalidad y se normalizan las prácticas apropiacionistas.
6. En la dialéctica del sujeto: el autor se camufla o está en las nubes (para reformular los modelos de autoría: coautoría, creación colaborativa, interactividad, anonimatos estratégicos y obras huérfanas).
7. En la dialéctica de lo social: superación de las tensiones entre lo privado y lo público.
8. En el horizonte del arte: se dará más fuerza a los aspectos lúdicos en detrimento de un arte hegemónico que ha hecho de la anhedonia (lo solemne + lo aburrido) su bandera.
9. En la experiencia del arte: se privilegian prácticas de creación que nos acostumbrarán al despojo: compartir es mejor que poseer.

10. En la política del arte: no rendirse al glamour y al consumo para participar en la acción de remover conciencias. En una época en la que el arte se ha convertido en un mero género cultural, obsesionado con la producción de mercancías artísticas y regido por las leyes del mercado y la industria del entretenimiento, puede ser bueno sacarlo de los focos y las alfombras rojas y devolverlo a la escena. trincheras. (Fontcuberta, 2011).

Andreia Oliveira (2016) también reflexiona sobre el papel y los nuevos métodos de producción, usos y significados de la post-fotografía:

O termo pós-fotografia parece um tanto óbvio hoje, quando a fotografia e sua prática foram tão obviamente transformadas pela computação e pela World Wide Web. *A tela é agora a norma para a visualização de fotografias*, pois a transmissão digital já é a forma dominante de processamento e distribuição de fotografias. Neste novo ambiente, onde as impressões fotográficas se tornaram objetos raros e as fotografias podem ser vistas instantaneamente em todo o mundo, a fotografia como a conhecemos desde que foi inventada em meados do século XIX mudou além do reconhecimento (...). (Oliveira, 2019, p.69).

Este extracto de Oliveira ayuda a comprender la fotografía actual, así como la nueva fotografía analógica: la imagen físico-química adaptada a entornos conectados, presentada en este artículo. Si en la “antigua fotografía analógica” la copia física era la tercera y última etapa de la producción fotográfica, la pantalla es hoy el estándar para consumir fotografías analógicas digitalizadas. Este proceso, así como los términos fotografía analógica “nueva” y “antigua”, se definirán y analizarán al final de este capítulo.

Así, desde el origen seminal de la fotografía, representado por el daguerrotipo, se ha producido una progresión en la técnica de captura fotográfica, partiendo de los granos de yoduro de plata –proceso caracterizado por la lentitud, el elevado coste y la limitada accesibilidad– hacia la saturación, lo efímero y lo rápido. consumo característico de la era post-fotografía.

Sin embargo, en este artículo observamos un curioso proceso de retrotopía en la captura fotográfica: un retorno a la materialidad, la artesanía y la nostalgia asociada a tecnologías pasadas, como la película flexible o la película instantánea.

2. La nostalgia en la Nueva Ecología de los Medios

La nostalgia es un sentimiento caracterizado por el deseo de volver a un tiempo pasado o a un lugar que evoca recuerdos positivos. Comúnmente se asocia con emociones como el anhelo, la melancolía y la nostalgia por algo que ya se fue. El origen de la palabra “nostalgia” proviene del griego “nostos” (regreso a casa) y “algos” (sufrimiento), indicando un sentimiento de tristeza respecto al pasado. La nostalgia puede ser causada por varios factores, como recordar lugares, personas, música, películas u objetos que fueron significativos en algún momento de la vida.

La nostalgia ha sido objeto de estudio en diferentes campos del conocimiento, como la psicología, la sociología y la antropología. En términos psicológicos, la nostalgia se ve cómo una forma de lidiar con los sentimientos de pérdida y soledad, proporcionando una sensación

de conexión con el pasado y una sensación de continuidad en la narrativa de la vida.

En la cultura popular, la nostalgia a menudo se ha explorado a través de referencias a décadas pasadas en películas, series de televisión, música y moda. La nostalgia también se ha utilizado como estrategia de marketing para vender productos o servicios que evocan sentimientos de familiaridad y comodidad.

Sin embargo, la nostalgia no siempre se ve de forma positiva. Algunos estudiosos sostienen que la nostalgia puede ser una forma de idealizar el pasado e ignorar las injusticias y desigualdades que existían en ese momento. Además, la nostalgia excesiva puede conducir a un apego exagerado al pasado, lo que dificulta la adaptación a los cambios y la construcción de experiencias nuevas y significativas.

La Nueva Ecología de los Medios es una perspectiva teórica que se ocupa de comprender la relación entre las nuevas tecnologías y los cambios culturales en la sociedad contemporánea. En este contexto, la nostalgia es un tema recurrente, ya que la llegada de nuevas tecnologías muchas veces lleva a la discontinuación u obsolescencia de tecnologías anteriores, generando un sentimiento de pérdida y añoranza por el pasado.

En este sentido, la nostalgia puede entenderse como una forma de resistencia a los cambios tecnológicos, ya que la fotografía analógica, por ejemplo, suele asociarse a un periodo anterior a la revolución digital, en el que se valoraba el arte y la técnica de producir fotografías mediante procesos químicos en laboratorios.

Sin embargo, la nostalgia también puede entenderse como una forma de resignificación y actualización del pasado, pues la fotografía analógica ha sido rescatada y reinventada por las nuevas generaciones, quienes incorporan elementos de la cultura digital y crean formas de producir y compartir imágenes. Así, la nostalgia en la Ecología de los Nuevos Medios puede verse como un fenómeno ambiguo, que puede representar a la vez una resistencia al cambio y una oportunidad para actualizar y renovar la cultura fotográfica.

El proceso de retrotopía se ha dado en varios ámbitos creativos; Entre ellos podemos mencionar la música, con el disco de vinilo (Stuhl, 2014; Sarpong, Dong, & Appiah, 2016), el cine, con película flexible (Evernden, 2014), el diseño gráfico, con técnicas artesanales como la caligrafía y la xilografía (Henriques; Margadona; Gadotti, 2017), y en fotografía, con película fotográfica (Valle, 2012; Albers; Nowak, 1999; Schrey, 2014). Marshall McLuhan, um teórico da comunicação canadense, discutiu o papel da fotografia na sociedade moderna em seu livro *"Understanding Media: The Extensions of Man"* (1964). McLuhan argumentou que a fotografia é uma "extensão" do olho humano, permitindo que as pessoas vejam e compreendam o mundo de maneiras novas e diferentes. Ele afirmou que a fotografia é uma forma de comunicação não verbal que pode transmitir informações e emoções instantaneamente, sem a necessidade de palavras.

McLuhan también analizó el papel de la fotografía en la creación de una cultura visual global, donde las imágenes son el principal lenguaje de comunicación. Sostuvo que la fotografía, junto con otras formas de medios visuales como la televisión, está transformando la sociedad en una cultura global unificada donde se están borrando las fronteras geográficas y culturales.

Sin embargo, McLuhan también advirtió sobre el potencial de la fotografía para manipular la verdad y distorsionar la realidad, especialmente cuando las imágenes se difunden en los medios de comunicación. Sostuvo que la fotografía se puede utilizar para engañar y manipular a las personas, enfatizando la importancia de la alfabetización visual y el pensamiento crítico en la era de la fotografía y los medios de comunicación.

Paul Levinson es un teórico de la comunicación y los medios que, en su libro *"The Soft Edge: A Natural History and Future of the Information Revolution"*, realiza algunas reflexiones sobre la fotografía. El autor sostiene que la fotografía juega un papel importante en la forma en que la sociedad se comunica y se relaciona con el mundo. Destaca que desde su invención la fotografía se ha utilizado como medio para documentar eventos, capturar momentos importantes y preservar recuerdos.

Sin embargo, Levinson también señala que la fotografía es un medio de comunicación altamente manipulable. Destaca que, desde el principio, la fotografía se ha utilizado para distorsionar y manipular la realidad, ya sea mediante técnicas de edición o mediante perspectivas y ángulos cuidadosamente elegidos. Levinson también analiza el impacto de la fotografía en la cultura popular y la forma en que la sociedad se ve a sí misma y al mundo que la rodea. Sostiene que la fotografía puede influir en la opinión pública y moldear la forma en que la sociedad percibe importantes cuestiones sociales y políticas. En definitiva, para Levinson la fotografía es un medio de comunicación poderoso e influyente, capaz de documentar la realidad y moldear la forma en que la sociedad se relaciona con el mundo.

Neil Postman, teórico de la comunicación y crítico cultural estadounidense, en su libro *"Technopoly: The Surrender of Culture to Technology"* (1992), sostiene que la tecnología, incluida la fotografía, da forma a la cultura y a la forma en que pensamos y percibimos el mundo. Destaca que la fotografía, como otros medios, no es sólo una herramienta para documentar la realidad, sino que también moldea la percepción y la comprensión del mundo que nos rodea. Para Postman, la fotografía puede verse como una forma de "tecnología simbólica", ya que no es simplemente una reproducción directa del mundo, sino que implica selección, edición e interpretación por parte del fotógrafo. Destaca que las imágenes fotográficas se utilizan ampliamente en publicidad, política y medios de comunicación, y pueden manipularse para crear una narrativa específica.

Además, Postman señala que la fotografía puede contribuir a una sociedad centrada en la imagen en la que la apariencia se vuelve más importante que la sustancia. Sostiene que la fotografía puede conducir a la devaluación de la palabra escrita y al empobrecimiento de la capacidad de pensamiento crítico, ya que la imagen no es capaz de transmitir información compleja y matizada con tanta eficacia como el texto escrito. El autor creía que la fotografía es una tecnología poderosa que da forma a la cultura y a la forma en que pensamos y percibimos el mundo, y qué debemos ser conscientes de su impacto y sus posibles limitaciones.

3. ¿Que es "vieja fotografía analógica"?

En este trabajo se define la "vieja fotografía analógica" como la metodología clásica postulada por Ansel Adams en su trilogía técnica *The Camera* (2019a), *The Negative* (2019b) y *The Copy* (2018). Sin embargo, no conduce a una valoración peyorativa: simplemente define la práctica como anterior a lo digital. Se refiere al método de 1. tomar fotografías con una cámara, 2. revelar la película en un laboratorio, 3. ampliar la película revelada para crear impresiones

o copias. El proceso de ampliación –tercera etapa de la trilogía de Adams– es obligatorio y definitorio de este tipo de fotografía. El resultado esperado es una copia impresa.

Ansel Adams es reconocido como uno de los grandes nombres de la fotografía analógica. Además de ser un reconocido fotógrafo, también fue un prolífico escritor y activista ambiental. Su trabajo fotográfico se caracteriza por la exploración de técnicas de fotografía en blanco y negro, que le han convertido en un referente en cuanto a calidad de imagen y control del proceso fotográfico.

Adams fue responsable de desarrollar y mejorar técnicas fotográficas específicas, como el sistema de zonas, que es un sistema de exposición y revelado que permite al fotógrafo tener un control preciso sobre el resultado final de la imagen. Esta técnica permitió a Adams alcanzar un nivel de calidad y detalle de imagen sin precedentes en ese momento, convirtiendo sus fotografías en blanco y negro en verdaderas obras de arte.

Además de sus contribuciones técnicas a la fotografía, Adams también jugó un papel importante en la preservación del medio ambiente. Como activista ambiental, utilizó su fotografía para crear conciencia sobre la importancia de la naturaleza y la conservación del medio ambiente. Su trabajo y su influencia en la fotografía analógica son innegables y siguen inspirando a los fotógrafos hasta el día de hoy. La importancia de Ansel Adams en la fotografía analógica radica no sólo en la calidad técnica de sus fotografías, sino también en su legado como activista ambiental y defensor de la preservación de la naturaleza.

En primer lugar, ¿qué se entiende en este trabajo por “fotografía analógica antigua”? Podemos referirnos al método tradicional de tres pasos de 1. fotografiar con una cámara, 2. revelar la película en un laboratorio, 3. ampliar la película revelada para crear impresiones o copias. Ansel Adams describió detalladamente esta metodología en su trilogía *The Camera, The Negative, and The Copy* (2019a, 2019b, 2018). En resumen, la fotografía cinematográfica antigua se guía por metodologías estrictas e insumos físicos, como películas reveladas en un laboratorio y copias impresas en un álbum familiar. El proceso de ampliación –el tercer paso de la trilogía de Adams– es obligatorio y definitorio de este tipo de fotografía analógica. El resultado esperado es una copia impresa.

La nueva fotografía analógica, sin embargo, no vive en cajas de zapatos. En cambio, circula en galerías de Instagram, perfiles de Lomography, cuentas de TikTok y otros nichos dentro de la ecología de los nuevos medios. También es una fotografía híbrida. Fue creado en emulsiones cinematográficas y granos de plata, pero ahora circula en el dinámico mundo de los píxeles. Originalmente es analógico pero finalmente digital. Esta hibridación refuta los argumentos teóricos y empíricos de que la plataforma digital condenaría a las tecnologías tradicionales a la extinción. De hecho, el hibridismo analógico-digital aporta muchas características a cada plataforma.

En la nueva fotografía analógica, la tecnología digital trae 1. circulación, 2. distribución de conocimientos (para procesos físico-químicos) y 3. viabilidad comercial (para materiales e insumos que es necesario adquirir). El usuario/fotógrafo puede publicar sus imágenes a nivel mundial, investigar pasos químicos con los que no está familiarizado en foros en línea, enseñar a otros usuarios pasos con los que está familiarizado y comprar cámaras y películas en sitios como eBay. Este usuario también puede enviar sus películas sin procesar a laboratorios de terceros, que entregarán las fotografías digitalizadas a través de nubes de datos. Así, lo digital ofrece numerosas ventajas sobre la tecnología analógica, en un movimiento híbrido de beneficio mutuo.

Curiosamente, la estética de la nueva fotografía analógica depende únicamente de la trilogía de Adams, *The Camera and the Negative*. El proceso de ampliación de escala puede considerarse descuidado o incluso ignorado. En resumen, el resultado esperado de la “vieja” fotografía analógica es una copia impresa, como se afirma en la trilogía de libros de Ansel Adams. En cuanto a las nuevas prácticas, el resultado esperado es un expediente digital, que circula en las redes sociales.

4. Desafíos a la fotografía: del viejo al nuevo, y al nuevo-viejo

Hay varios desafíos para la fotografía en el ecosistema mediático contemporáneo, que van desde su resignificación hasta su propia supervivencia. En este tema, enumeraremos algunos de los desafíos y las posibles soluciones, si las hay, a dichos obstáculos. Sin embargo, es importante decir que no se trata de pensamientos apocalípticos, sino de una mirada madura y realista a lo que podemos afrontar en el mundo de la fotografía.

Un desafío al que se enfrenta la fotografía en el escenario actual es su propia existencia. Si pensamos en los conceptos de algunos teóricos y/o fotógrafos con visiones tradicionalistas, ya ni siquiera tenemos fotografías. Para estos pensamientos, la fotografía sólo existe en procesos físicos de grabación o almacenamiento. Si no está en formato físico, entonces lo que tenemos es una imagen, no una fotografía. Para nosotros hay algo de verdad en estas ideas, pero también errores. De hecho, la tradición de la fotografía impregna el registro físico, y de ahí surge la verdad de esta idea. Pero el estancamiento temporal y conceptual que proviene de estos grupos no nos parece sensato. Existen formas contemporáneas de “materializar” una fotografía de forma segura, incluso si es a través del almacenamiento en la nube. Además, el significado mismo de una fotografía es, hasta cierto punto, irrelevante. Ocurre en nuestros pensamientos (y se almacena allí), porque sin ellos no hay significado de un registro, especialmente cuando consideramos el dinamismo de la ecología de los medios y la negación del fin de un medio o formato mediático. Lo que está sucediendo, para nosotros, los ecologistas de los medios, es una transformación, no una desaparición.

Otro desafío presente en la fotografía es cómo puede existir (o más bien resistir) las transformaciones de los medios. Ante esto, sólo nos queda pensar en la idea de post-fotografía que nos trae Fontcuberta (2011). Y junto a este escenario encontramos lo que podemos llamar post-fotógrafos, aunque la fotografía y los fotógrafos no han dejado de existir. Si pensamos en el uso del prefijo “post”, podemos cometer el (comprensible) error de que indica que algo ya no existe. De hecho, si pensamos en la fotografía y en el fotógrafo, lo que tenemos hoy es algo diferente a lo que era, por ejemplo, en los primeros años de este siglo. Ya no tendremos que preocuparnos de encajar perfectamente la película fotográfica en la cámara para que no se escape, y menos si ya hemos fotografiado nada menos que 36 fotografías. Tampoco nos preocupamos de revelar los rollos de película para saber si las fotos quedaron bien o mal, e incluso de evitar que la película se enmohezca y se estropee. Las preocupaciones con las que vivimos hoy en día se limitan a la existencia de una batería en la cámara o el celular. Realmente no, podemos considerar la muerte de la fotografía (y del fotógrafo). Lo que está sucediendo es una transformación, y en este nuevo escenario el cine fotográfico resiste de otra manera. Hoy vivimos la supervivencia de la fotografía analógica por el deseo de frenar, de experimentar el tiempo (algo que nos ofrece la fotografía) y, cuando revelamos películas, transformamos momentos decisivos en combinaciones binarias que nos proporciona el escáner de negativos. Es esencialmente una transformación del ecosistema mediático, con álbumes de fotos y perfiles de redes sociales contemporáneos.

Podemos ver que hay varios desafíos. Pero el mayor desafío que enfrenta las transformaciones

experimentadas por la fotografía en la ecología de los medios es comprender los cambios descritos en este artículo. Solemos pensar de forma apocalíptica, y esto acaba pasando con la fotografía. Lo que está ocurriendo es, en realidad, una transformación, como ocurrió en los distintos momentos de transformación tecnológica de la fotografía. Gisèle Freund (2015) aborda esta perspectiva apocalíptica relacionada con los diversos cambios que experimenta la fotografía y su posterior acomodación. Paul Levinson (2015) naturaliza las transformaciones del paso de la fotografía en blanco y negro a su versión en color, desmitificando además la engañosa idea del fin.

Por tanto, lo que debemos hacer para convivir con esta “nueva” fotografía es darnos cuenta de que lo esencial sigue presente en ella, ya sea utilizando una cámara de película en blanco y negro, una película de 35 mm o un teléfono celular de última generación con una cámara digital acoplada. Intentamos, con la fotografía, congelar el tiempo según nuestras percepciones y miradas como fotógrafos que somos, y nada más.

5. Conclusiones

Escribir este artículo fue realmente un desafío. No porque traigamos una trayectoria histórica y tecnológica de la fotografía. Esto ya está presente en varios libros, aunque a menudo de forma incompleta (como también debe estarlo en este documento, que tiene un número limitado de páginas). Sin embargo, aportamos al debate una contextualización que proviene de pensadores fundamentales para el debate, como Ansel Adams, Neil Postman, Marshall McLuhan, entre otros. Con ello se minimizaron las dificultades y pudimos cumplir con lo íntimamente propuesto para este texto en el momento de su concepción.

El artículo surge de dos investigaciones distintas: la tesis doctoral, desarrollada por el primer autor, que propone dar un nuevo significado a la fotografía analógica en el ecosistema mediático contemporáneo, y una secuencia de investigaciones desarrolladas por el segundo autor – y la tesis doctoral del primer autor, asesor – para comprender y readaptar los lenguajes y procedimientos del fotoperiodismo actual. Como son fotógrafos, la redacción de este artículo aporta perspectivas científicas combinadas con diferentes experiencias empíricas: el primer autor en cuanto a la interpretación de la fotografía analógica nacida en un ecosistema digital, y el segundo autor en cuanto a la transferencia de procedimientos tradicionalmente analógicos a Práctica fotográfica contemporánea. Sin embargo, ambos aportan el rigor científico necesario para el desarrollo de este estudio.

Hemos optado por no presentar conclusiones porque no las tenemos. En su lugar, ofrecemos consideraciones que pueden guiar nuevos estudios sobre lo que llamamos fotografía nueva-vieja y su existencia en lo que también consideramos post-analógico. Esto no significa, sin embargo, que ya no exista la fotografía analógica. Simplemente se ha transformado, ya sea en la practicidad (ya conocemos las facilidades que ofrece la fotografía digital), o en la practicidad (es raro encontrar lugares que ofrezcan servicios de desarrollo, y cuando lo hacen, es a cambio de altos costos). Al mismo tiempo, nos damos cuenta de la existencia de una fotografía que ofrece más que la congelación de un momento decisivo. También nos hace reconectar con el tiempo, nos lleva a frenar, incluso a reducir nuestras ansiedades y, cuando nada de eso se consigue, al menos nos retrotrae a un tiempo que pasó y se transformó. Después de todo, ésta es la esencia de la ecología de los medios.

Apoyos

El artículo ha sido parcialmente apoyado por el Consejo Nacional de Desarrollo Científico y tecnológico - CNPq, bajo proceso número 301415/2022-6.

Referencias

- Adams, A. (2018). *The Print*. Little, Brown & Company.
- Adams, A. (2019a). *The Camera*. Little, Brown & Company.
- Adams, A. (2019b). *The Negative*. Little, Brown & Company.
- Albers, P., & Nowak, M. (1999). Lomography: Snapshot Photography in the Age of Digital Simulation. *History of Photography*, 23(1), 101-104. <https://doi.org/10.1080/03087298.1999.10443805>.
- Browner, R. E. (1967). *Fotografia: Arte e Técnica*. Agência Editora Iris.
- Evernden, C. K. (2014). *Digital imperfections: analog processes in 21st century cinema* [Dissertação de Mestrado, University of Lethbridge. <https://hdl.handle.net/10133/3623>
- Fontcuberta, J. (2011). Por un manifiesto postfotográfico. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Galaxia de Gutenberg S.L.
- Freund, G. (2015). *La fotografía como documento social*. Editorial Gustavo Gili.
- Hacking, J. (2018). *Tudo sobre fotografia*. Sextante.
- Henriques, F., Margadona, L. A., & Gadotti, M. (2017). O pensar híbrido contemporâneo no design e na fotografia: diálogos entre o artesanal e o digital. *Educação Gráfica*, 21(1), 198-208.
- Levinson, P. (2015). Los principios de la evolución de los medios: la supervivencia del más apto. In C. Scolari (Org.). *Ecología de los medios: Entornos, evoluciones e interpretaciones* (pp. 165-196). Gedisa Editorial.
- Martins, N. (2014). *Fotografia: da analógica à digital*. Senac Nacional.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding media: The Extensions of Man*. MIT Press.
- Oliveira, A. A. (2016). Post-Photography, or Are We Past Photography? In A. Moutinho, A. T. Vicente, H. Ferreira, J. Gomes Pinto, & J. Primo. *Intermittence and Interference* (pp. 68-75). Edições Universitárias Lusófonas.
- Olvera, M. (2019). *Disposable simulacra: The search for authenticity through the analogue viewfinder of the digital age* [Tesis de grado, Texas State University]. <https://digital.library.txstate.edu/handle/10877/9456>
- Postman, N. (1992). *Technopoly: The Surrender of Culture to Technology*. Vintage.
- Sarpong, D., Dong, S., & Appiah G. (2016). 'Vinyl never say die': The re-incarnation, adoption and diffusion of retro-technologies. *Technological Forecasting & Social Change*, 103, 109-118, www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0040162515003078
- Schrey, D. (2014). Analogue Nostalgia and the Aesthetics of Digital Remediation. In K. Niemeyer (Ed.), *Media and Nostalgia: yearning for the past, present and future* (pp. 27-38). Palgrave Macmillan.
- Stuhl, A. K. (2014). Reactions to analog fetishism in sound-recording cultures. *The Velvet Light Trap*, 74, 42-53. <https://www.utexaspressjournals.org/doi/abs/10.7560/VLT7405>
- Trigo, T. (2012). *Equipamento fotográfico: teoria e prática*. SENAC SP.
- Valle, B. (2012). Fotografando digitalmente, pensando analógicamente: os fotógrafos migrantes. *Revista Ícone*, 14(2), 1-15. periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/230659/24671