

Escuela Nacional de Conservación, Restauración  
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

## La sintaxis de la fotografía contemporánea

Liliana Dávila Lorenzana

# Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N I

ISBN: 978-607-484-549-5

comisionpublicacionesencrym@gmail.com  
www.publicaciones-encrym.org

Este texto, que parte de la propuesta de William J. Crawford para estudiar la tecnología de las fotografías, busca extender el planteamiento original, que comprendía tan solo a la fotografía análoga, hacia la digital, ya que ambas se emplean actualmente para crear imágenes. Esta última, por un lado, ha obligado a reformular los conceptos y características de la fotografía y, por el otro, casi ha borrado las fronteras entre ella y el arte y el dibujo digitales. El propósito principal de usar este método crawfordiano consiste en comprender la tecnología utilizada en el sistema digital mediante el estudio de este tipo de fotografías, así como reconocer gradualmente los pasos que conforman las imágenes finales, base para conservar cualquier manifestación cultural. El método, asimismo, ayudará a generar una postura personal respecto de si a la fotografía digital se la puede seguir llamando *fotografía*.

### La muerte de la fotografía

A partir del desarrollo de la tecnología computacional, la fotografía obtuvo nuevos soportes, formas de captura y, por lo tanto, modos de impresión, lo que la llevó a introducirse en la cultura digital. Por medio de distintos programas informáticos, las imágenes tomadas de las cámaras pueden manipularse, entre otros, en forma, colores, contrastes y contenido. Asimismo, debido a las novedades tecnológicas, surgieron nuevas plataformas de divulgación y apreciación de los objetos (imágenes), esto es, cambios técnicos, sociales y culturales, con base en lo cual William J. Mitchell propuso en 1992 los términos que aún siguen en debate: *posfotografía* y *muerte de la fotografía*.

Mitchell relacionó la situación de la fotografía a raíz de la entrada de la versión digital con la llamada *muerte de la pintura*, declarada por Paul Delaroche ante la presentación del daguerrotipo, en 1839. A causa de este descubrimiento, la pintura

no dejó de existir, pero se emancipó de su condición como medio de registro. Para Mitchell tal es la suerte de la muerte de la fotografía: su liberación de ser exclusivamente un medio objetivo de documentación de la verdad, concepción que desde entonces se ha dividido entre quienes, como él, la ven como una liberación del medio, y aceptan el cambio como una evolución, y quienes, en contraposición, la interpretan literalmente, es decir, como el cese de la fotografía. Esta, a 20 años de que se inició el debate, ha seguido presente en nuestra vida cotidiana, de hecho incluso con un mayor uso y presencia sociales.

Definir la *fotografía* resulta bastante complicado: como su etimología limita los contenidos y significados a una mera escritura o dibujo de luz, su concepto ha debido nutrirse a lo largo de los años con base en distintas disciplinas. Además, en el idioma español, la palabra ha servido para referirse no solo a un contenido sino a varios, dado que, además de ser práctica, acto y objeto, su significado se ha compuesto a partir de su función, procesos e interacción con la sociedad. Por lo tanto, para su teorización, resulta necesario delimitar desde qué perspectiva y para qué va a estudiarse (Kriebel, 2007:5). De la misma manera, debe considerarse que este medio ha sufrido constantes transformaciones desde su origen: durante más de 150 años, la tecnología ha evolucionado desde el conocimiento del principio físico y químico de la fotosensibilidad de los materiales hasta la fotografía digital<sup>1</sup> y, en el camino, ha desarrollado diversos procesos para realizar imágenes y objetos. La primera pregunta entonces es qué hace a la fotografía: ¿los materiales, los procesos, la técnica, la imagen, el contenido, el mensaje, el testimonio? De donde se deriva la segunda, más

<sup>1</sup> Para propósitos de este texto, se usará fotografía digital como todas aquellas acciones fotográficas que impliquen el uso del sistema binario para su captura, procesamiento, modificación o lectura, es decir, que para ello se necesite un dispositivo computacional: cámara, teléfono celular, computadora, tableta e, incluso si es el caso, la impresión física de la imagen.

importante: ¿cuál es el componente definitorio que dejó de existir con la fotografía digital? Es así como en los últimos 20 años se ha debatido en distintos medios y disciplinas si la fotografía ha dejado de existir o no, y si lo que vemos y usamos actualmente como fotografía digital se trata realmente de ello o de otra cosa que ha de renombrarse.

Los artistas han buscado diversas formas de expresión, entre las que se encuentran la fotografía y el arte digital, dos medios que comparten una historia de las diferentes formas en que la sociedad reaccionó ante su creación, ya de aceptación, ya de rechazo; dos tecnologías con diversas funciones y, principalmente, cuyos productos no son realizados directamente por la mano del hombre sino, por un lado, aquella era el resultado químico de materiales fotosensibles, de una máquina o un sistema, mientras que este se hace mediante los sistemas de la máquina, sin importar si existe o no la acción directa del hombre.

El debate sobre la muerte de la fotografía involucra varios cuestionamientos. El más controversial es si las tomas fotográficas dejaron de ser escenas fieles de la realidad, ya que su creación a partir de una máquina les da un carácter de objetividad y, por lo tanto, de herramienta positivista infalible sobre la verdad absoluta. También se ha producido un importante cambio de tecnología y materiales, que se traduce en que actualmente la mayoría de las impresiones fotográficas no son fotosensibles —como probablemente tampoco lo sea necesariamente la toma—. Estos temas, cuya aproximación no constituye el objeto de esta ponencia, sí son su punto de partida. Esto es: independientemente de que la polémica siga vigente; mientras que se conceptualiza o define si esta manifestación cultural se trata o no de fotografía, o se le da un nuevo nombre, nosotros, como conservadores de patrimonio cultural, debemos estar al tanto de estos cambios tecnológicos, de la forma en que impactan en la sociedad y, fundamentalmente, de que no debe

perderse todo el registro de la producción contemporánea. Reitero: es así como el estudio de la sintaxis de la fotografía contemporánea sirve como un método para lograr registrar y comprender tanto la estructura como la composición de este medio en el presente, y cómo, a partir del entendimiento de la conformación de cada imagen u objeto —e incluso de la producción de fotógrafos o artistas—, se alimenta la enunciación de una postura personal ante el debate: recordemos que uno de los principios elementales de la disciplina de la conservación-restauración es que no puede conservarse lo que se desconoce.

## La sintaxis de la fotografía

Durante la busca de una postura ante si la fotografía ha dejado de existir o no y qué manifestaciones culturales se están generando actualmente, es necesario detenerse a observar los objetos, analizar el mensaje propuesto en la imagen y apreciar su técnica de factura. Generalmente, en la fotografía la imagen es la primera en atraer la atención, ya que contiene y transmite tanto un mensaje a partir de la composición de la escena como una clara analogía con la visión del ser humano. No obstante que el análisis de la imagen se ha realizado a partir de diversas disciplinas y métodos, este texto se enfocará en el relativo a la técnica de factura.

En 1979, Crawford propuso el estudio de la fotografía a partir de su sintaxis. Retomó el término no solo de la gramática<sup>2</sup> sino también de William M. Ivins, Jr., quien acuñó el de *sintaxis pictórica*<sup>3</sup> para estudiar y definir la parte técnica de la creación

<sup>2</sup> Reglas de la estructura del lenguaje para expresar ideas y crear la comunicación.

<sup>3</sup> Sistema de organización sobre la forma en que la colocación o la superposición de líneas crean una imagen en los grabados.

de los grabados y, así, asociarla de manera independiente con el estudio de la imagen. Crawford propone que existe una estructura sintáctica en el lenguaje de la fotografía que no viene del fotógrafo, sino de la relación química, mecánica y óptica que hace posible al objeto. Por lo tanto, la sintaxis en la fotografía es la tecnología, y cualquier combinación de elementos técnicos usados para crear un objeto-imagen final representa el ámbito en el que se establecen los límites de la comunicación de los fotógrafos a través de su trabajo. Es de esta manera como, desde la selección de la cámara, el material fotosensible, el método de impresión e incluso las manipulaciones realizadas, ya en el negativo como en la imagen final, se crean características determinantes en cada producto, en el que se define un rango de posibilidades comunicativas.

Crawford sugiere como elementos de la sintaxis la cámara, la lente, el tiempo de exposición, el uso o no de tripí, las características del material fotosensible (blanco y negro o a color), el asa, si es negativo o positivo, y el medio de impresión (textura del soporte, cualidades del medio), todos los cuales juegan un papel en el grado que afecta la información, los sentimientos, las sorpresas y los momentos congelados: juntos, forman la red sintáctica. Así, y no de otra forma, a lo largo de la historia los fotógrafos han dado una versión de la verdad o de la realidad restringida a la tecnología, que actúa de manera selectiva y puede discriminar, seleccionar o aun distorsionar.

Para el estudio a partir de la sintaxis, Crawford propone una división técnica entre la sintaxis de cámara y la de impresión. La primera consiste en los elementos técnicos que determinan los límites de lo que va a grabarse en la superficie sensible del negativo o de la placa, es decir, cualquier decisión que se utilice para generar el negativo. El fotógrafo selecciona, según el efecto que busca provocar o la tecnología que desea usar, la cámara, el lente, el tiempo de exposición, la abertura del obturador, la iluminación, el material fotosensible, el tipo

de negativo, el formato, el asa, entre otros, y aunque Crawford no los mencione, los químicos, el tiempo de baño y las técnicas empleados para revelar el negativo deben estar integrados a esta división.

Una vez que la imagen se creó en la cámara, se determinan los elementos de la segunda: la sintaxis de impresión, donde se busca cómo se presenta la imagen y el objeto. En este punto se selecciona el proceso de impresión, así como los tiempos de exposición al negativo y dentro de los químicos, y el uso de estos, así como un virado, o no, final a la imagen. Si un negativo se imprime en tres diferentes procesos, entonces se tienen tres productos distintos, porque se obtienen colores, tonalidades, superficies, brillos y nitidez diferentes. Los pictorialistas estaban muy conscientes de esta sintaxis e invertían mucha

energía en lograr la impresión ideal, con una superficie bella, lo que significa que no solo buscaban imágenes sino también la composición del objeto en sí (Crawford, 1979:15).

Además de abordar independientemente los productos seleccionados, la sintaxis maneja en conjunto la forma en que se realizó el producto final y, por ende, los mensajes contenidos. En el inicio de la fotografía esta respondía a la baja sensibilidad de los materiales y, en consecuencia, a largos periodos de exposición. El resultado eran, por ejemplo, tomas de arquitectura sin registro de ningún elemento en movimiento: las tomas de calles se veían vacías, sin gente, pues a causa de los largos tiempos de exposición su tránsito no se registraba, lo que eventualmente llevaría al equívoco de interpretar que, al no existir presencia humana, la toma corresponde a una ciudad desolada.

Por otro lado, la plata era ciega al verde y al rojo: solo era sensible al azul dentro del espectro visible de luz, de modo que las figuras de tonos azules salían muy claras, en comparación con el rojo, que salía negro y casi sin detalles. Por consiguiente, era muy difícil que una sola toma registrara un paisaje, más el cielo puntuado por nubes: se exponía para capturar este o aquel. Así, al ver una fotografía de paisaje con un cielo límpido, no se puede asegurar si en la toma las nubes estaban ausentes o en el objeto son invisibles, por lo que la imagen se prestaría también a una interpretación errónea. Fue frecuente la práctica de enmascarar completamente los cielos con papel o pintura;<sup>4</sup> a veces con ayuda de esta se generaban nubes artificiales, para que en el momento de la impresión del positivo se apreciara un cielo más natural, en vez de completamente blanco o solo con manchas.

Ante las limitantes comentadas respecto de la sintaxis de la cámara, en la primera mitad del siglo XIX se dieron manipulaciones en la sintaxis de impresión que corregían fallas de la

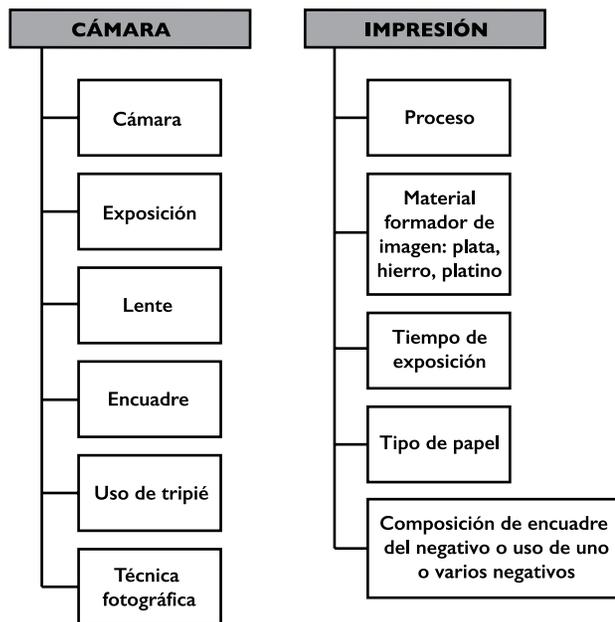


Figura 1. Sintaxis de cámara y de impresión propuestas por William J. Crawford; se ejemplifica el contenido de cada una de las partes

<sup>4</sup> Práctica comúnmente utilizada en negativos de papel y de colodión o albúmina sobre vidrio.

tecnología. Un ejemplo es la creación de imágenes de paisajes donde se observan tanto el cielo como las nubes, uno y otras con una correcta exposición. Para lograr esto, fotógrafos como Gustave Le Gray y Oscar Rejlander realizaban dos tomas o más de un mismo encuadre con la exposición adecuada para cada uno de los elementos, es decir, una primera toma para los cielos y una segunda para el mar o el bosque. En el momento de la impresión, por diferentes métodos se creaba una sola imagen a partir del *collage* o la superposición de los negativos: al no ser impresiones directas de un negativo sobre el papel, se las conoce, precisamente, como *manipulaciones* (en la historia de la fotografía análoga existen diversos tipos de correcciones o cambios de las tomas en los negativos o durante el proceso de impresión).

Por otro lado, las imágenes eran monocromas, es decir, traducían los colores a escalas tonales de un solo color, de modo que no se podían reproducir los colores vistos en la naturaleza, característica que, por ser muy conocida, no llevaba a que la sociedad interpretara que así se veían realmente las escenas. Es así como en las imágenes y en los productos finales se observan los efectos de la sintaxis, que se transforma durante los cambios tecnológicos. La fotografía digital involucra hablar de todo un sistema, desde la captura, o generación, de la imagen, hasta el producto obtenido. Si bien comparte muchas similitudes con la analógica, también presenta diferencias en cuanto a proceso, técnica, divulgación y aun interpretación. La primera de ellas es que no solamente se genera por medio de una cámara fotográfica sino también con un escáner o con programas de cómputo, amén de que puede quedarse tal y como fue capturada, manipularse o, a través de varias imágenes, producir una nueva fotografía.

Con base en la propuesta de Crawford, en la fotografía digital es esencial, en lugar de hacer una división en sintaxis de cámara y sintaxis de impresión, separar mayormente los ele-

mentos, es decir, más bien hablar de las sintaxis de captura y origen —subdividida en toma y herramienta—, procesado-composición, lectura digital y lectura analógica (impresión).

## Captura y origen

La captura es el primer paso para crear una imagen. Si bien se equipara con la sintaxis de cámara de la fotografía análoga, la digital introduce nuevos factores, como la utilización de diversa maquinaria que, además, puede realizar las tomas o, todavía más, las imágenes pueden prescindir de estas, ya que se crean digitalmente en sistemas computacionales.

### Toma

Actualmente toman fotografías el hombre y también las máquinas. La selección del encuadre y otros aspectos relativos a la sintaxis de cámara análoga, como tiempo de exposición, obturación, tipo de lente, resolución, entre otros, ya no son exclusivos de la selección del hombre: involucran, asimismo, una maquinaria, de acuerdo con su programación. Además, en la fotografía digital la imagen puede resultar no solo de la toma sino de una creación en la computadora (dibujo), donde, entonces, lo que se tiene es un artista digital (dibujante), no un fotógrafo.

### Herramienta

Para capturar una imagen en el formato digital no se usa un negativo: el registro queda grabado y traducido por la maquinaria. Es necesario hacer esta distinción del aparato con el cual se

captura la toma, porque ya no solo se usa la cámara para hacer este registro: además de la cámara digital,<sup>5</sup> está la de video, el escáner y los programas informáticos, es decir, existen, a diferencia del sistema analógico, más herramientas o maquinarias desde donde crear la imagen. Muchos de estos aparatos ya son totalmente mecanizados y programados, e incluso limitan muchas de las decisiones del usuario. Por ejemplo, en el caso de las cámaras automatizadas, el programa del aparato es el que “decide” el uso de obturación, velocidad, flash y balance de blancos, e incluso el foco. En el caso de los escáneres, sus programas determinarán las particularidades de captura; mientras más sencillos son, menores serán las posibilidades de decisión en el momento de la digitalización. Obviamente, según sea el caso, hay que detenerse a observar cada una de las características y posibilidades con que cuenta cada uno o, simplemente, no olvidar que buena parte de esa información ya la recopilan las cámaras digitales y acompañan a cada fotografía capturada (metadatos).

## Procesado-composición

En la fotografía digital es necesario contar con un software o hardware capaz de codificar este lenguaje digital en píxeles para tener acceso a la imagen o, en otras palabras, verla en un monitor. Por otro lado, dentro de la variedad de programas existente se encuentran bien aquellos de solo lectura o los que permiten la manipulación parcial o total de las fotografías, desde su cambio de exposición hasta su reconstrucción total. Esta es una de las características más importantes de la fotografía digital, que es fácilmente modificable mediante progra-

<sup>5</sup> Entiéndanse también, los teléfonos celulares, las computadoras o cualquier otro dispositivo de captura de imagen por medio de un lente y un dispositivo de carga acoplada (sensor: CCD Charge Coupled Device).

mas como Photoshop<sup>MR</sup>. Durante esta etapa de manipulación, la imagen puede sufrir varias alteraciones que no se detectan a simple vista, ya que lo que modifican es su información digital, como son los cambios de color, niveles, exposición, contraste, balance de blancos, curvas, mapas de bits, etc., lo cual puede suscitar infinidad de confusiones, ya que la más mínima transformación de la imagen puede crear una fotografía distinta, que incluso puede ser renombrada.

De ahí que los fotógrafos tengan la necesidad de reconocer la toma original y almacenarla como tal, o como la maestra —de la que es posible realizar varias copias con distintas resoluciones, formatos o incluso cambios y modificaciones—, en virtud de que del cuidado de esta primera imagen depende la integridad de la toma, ya que varios de los cambios son irreversibles y eventualmente la arruinarían por completo. Es así como a partir de una sola imagen puede crearse un sinnúmero de nuevas imágenes, modificadas ligera o totalmente.

En otro aspecto, el tema de la resolución, formato de almacenamiento y/o lectura es determinante para la confección de las fotografías. Actualmente existen varios formatos en los que pueden almacenarse o visualizarse —hay esfuerzos por hacer que estos sean universales: es el caso del JPG, RAW o DNG—, y se conocen sus ventajas o desventajas. Es así como esta faceta de procesado o composición debe concebirse como otro elemento básico de la sintaxis, ya que también con ello se decidirá, de acuerdo con las funciones o uso de la imagen, la forma en que se visualizará, si solo por medio de monitores o proyecciones digitales, o si se imprimirá físicamente.

## Lectura digital

En el caso de que el autor de la imagen decida que solamente se verá en un monitor, también tendrá que prever si será en

cualquiera o en uno específico; la gran diversidad de monitores —cámaras digitales, computadoras, televisores, tabletas electrónicas, teléfonos celulares, pantallas de un espectacular— puede cambiar o no el aspecto de aquella, según su resolución. Hay quienes identifican la imagen observada en cualquier monitor o almacenada en cualquier dispositivo de lectura binaria como fotografía digital, y otros como *softcopy* (Jürgens, 2009:5). A causa del internet, actualmente se hace un gran uso de las imágenes digitales, que también pueden observarse con auxilio de proyectores digitales, los que por medio de luz las proyectan en una superficie, como son las paredes, las pantallas o los pizarrones.

### Lectura analógica-impresión

Finalmente, está la impresión de la imagen por cualquiera de los muy diversos procesos disponibles —materiales fotosensibles, térmicos, fotomecánicos y de inyección de tinta o pigmentos—, idéntica a la que se realiza con imágenes analógicas, donde se escoge el tipo de proceso, el papel, la textura, los colores, la saturación, etc. Sin duda, el resultado varía demasiado incluso entre marcas de impresoras de un mismo proceso. No obstante, hay distintos tipos de impresoras para transformar el lenguaje digital en un objeto tangible, del cual no se ha reconocido universalmente y aún carecen de un nombre apropiado: se han utilizado los de *hard copy*, impresiones digitales, impresión generada por computadora, impresión de salida digital, impresión de computadora e impresiones electrónicas, entre otras. Cabe advertir que se ha tratado de evitar el nombre de *fotografía digital*, aunque así lo denomine la mayoría de los usuarios, ya que, en sentido estricto, este se usa solo para la imagen traducida por un dispositivo (cámaras, computadoras, teléfonos celulares).

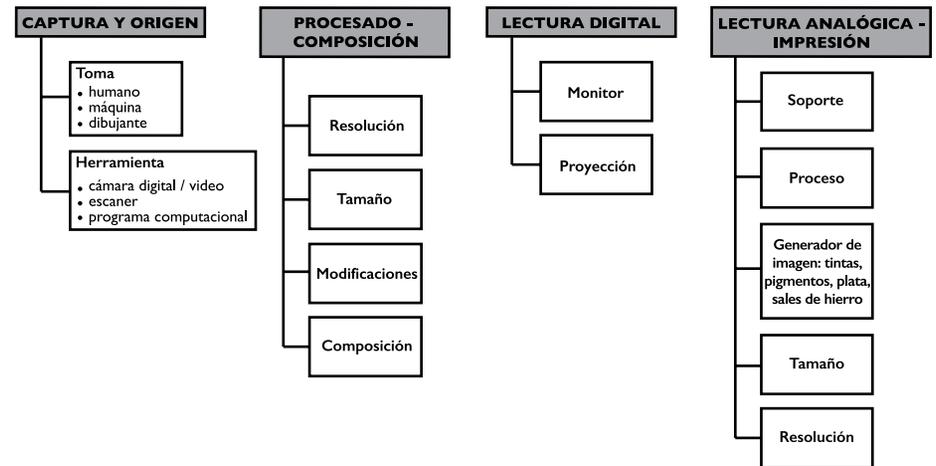


Figura 2. Propuesta de división para la sintaxis de la fotografía digital con ejemplos de sus contenidos

Como en la propuesta de Crawford, en la sintaxis de impresión se transmite una estética diferente a partir del tipo de impresión, las dimensiones de la imagen, el montaje de exhibición, si cuenta con marco o marialuisa o si, en su lugar, se decide colocar recubrimientos o acrílico, o simplemente pegarla sola en la pared.

Como ejemplo de la sintaxis de la fotografía contemporánea está el caso del fotógrafo Pedro Meyer. En sus fotografías de la exposición *Verdades y ficciones* se observa claramente cómo las realiza. Creó cada una de las dos que describiré en dos años diferentes, 1987 y 1993; digamos que no fue sino hasta este último cuando, gracias a la tecnología digital, pudo realizar cada una de ellas a partir de negativos que había tomado de forma analógica. La captura, entonces, está conformada por una cámara fotográfica analógica que generó negativos de plata sobre gelatina en soporte de acetato de celulosa. Años después de cada una de las tomas, para el procesado y composición, los negativos se digitalizaron por medio de un escáner y se manipularon con un programa de cómputo con el fin de

generar una sola imagen a partir de ellos. La primera, *Cartelera ambulante*, con las escenas de unos niños que juegan beisbol en Central Park, y, en otro rollo, donde aparece un hombre disfrazado con una computadora y una cámara: en el resultado, la escena del parque hace de fondo para el personaje. La segunda, *Liberando la película*, es la imagen de otro hombre (que al fotógrafo le recordaba a René Magritte) que promueve la venta de película Kodak, imagen que se coloca como una fotografía dentro de una exposición de Richard Avedon, mientras que este mismo personaje visita la exposición, de modo que se convierte en el objeto observado y el sujeto observante.<sup>6</sup> En ambas fotografías finales se logra ver cómo estos primeros pasos de la sintaxis no solo se limitan a la toma en la cámara, sino a conformar toda una imagen que en este caso partió de negativos analógicos (de plata sobre gelatina en soporte de acetato, de formato de 35 mm, usando un tipo de cámara réflex, con algún lente específico, iluminación natural y artificial, lo que llevó a seleccionar una obturación y velocidad específica para cada toma), la digitalización de los negativos a través de un escáner y la utilización de estas imágenes mediante un software para crear dos nuevas fotografías. En el caso de aquellas destinadas a ser vistas en la página de internet, el trabajo concluye en esta faceta de lectura digital, pero para la exposición montada en el California Museum of Photography se requirió su impresión, proceso que pudo haber sido análogo o electrónico. (Actualmente, varios fotógrafos trabajan de esta manera.)

Para ejemplificar el caso de una imagen creada por un sistema computacional, está el proyecto de Joan Fontcuberta titulado *Orogénesis*, generado a partir de un software de simulación de paisaje llamado *Vistapro*. Este crea la imagen con base en pinturas paisajísticas digitalizadas, transformadas (traducidas)

<sup>6</sup> En la siguiente dirección se puede ver el proceso de cada una de las fotografías comentadas por el autor: <<http://www.pedromeyer.com/galleries/truths/#>>.

en imágenes fotográficas por el programa, las cuales se ven como fotografías y pueden imprimirse o visualizarse por los mismos medios.<sup>7</sup>

## Conclusiones

La sintaxis de la fotografía contemporánea involucra abordar tanto la analógica como la digital, ya que actualmente se crean imágenes por uno y otro medio. Después de casi 100 años de uso de la plata gelatina como proceso preferente en el siglo XX, hoy en día los fotógrafos y artistas realizan cualquier tipo de proceso antiguo (a veces llamados alternativos) y los digitales.

Es importante reconocer la sintaxis de cada fotografía, porque una misma imagen tendrá distintas características estéticas si se la manipula, retoca o no, si se expone de forma digital o se le da una salida analógica, en cuyo caso depende en qué proceso se imprime y con qué soporte. Estas diferencias se perciben claramente, desde el momento en que se reconoce que es muy diferente ver una imagen, ya sea analógica o de salida digital, físicamente —en una exposición o en un archivo—, que una fotografía digitalizada —o por medio de un monitor—. Asimismo, una misma imagen generada por una impresión de inyección de tinta es muy distinta de una de pigmentos, de una láser o de una de plata sobre gelatina o albúmina.

Debido a esta gran variedad de opciones, es necesario que cada fotógrafo o artista registre todo el proceso de la manera más consciente, lo que redundará en un reconocimiento de la producción desde otro punto de vista. Obviamente, afrontaría una labor titánica si quisiera documentar la información de cada una de sus fotografías, pero puede hacerlo al menos de manera

<sup>7</sup> Para consultar las imágenes y escritos sobre sus trabajos y exposiciones, véase <<http://www.fontcuberta.com>>.

general o con las obras más importantes. Este tipo de registro, que ya se aplica en varios acervos, si bien no está planteado como sintaxis de fotografía, sí recopila la mayor cantidad de datos sobre la tecnología empleada para crear las imágenes, de modo tal que las obras se incorporan a las instituciones con la mayor cantidad de información posible, la que ayuda a comprender mejor la fotografía y a su creador, además de que facilita implementar las condiciones de almacenaje, uso y exposición.

Aunque sea incierto determinar qué manifestación cultural es la que afrontamos y con la que convivimos actualmente, la sintaxis de la producción fotográfica, o del imaginario digital, ayuda a desmembrar cada una de sus partes para poder estudiarla y generar al respecto una postura personal a corto plazo o bien, en consenso y tras su debate, una a largo plazo. Esta propuesta de sintaxis de la imagen contemporánea puede ampliarse, complementarse o segmentarse cada vez más hasta el punto en el que la creación y la conceptualización de estas propuestas queden más claras para su estudio.

## **Bibliografía**

Crawford, William  
1979 *The Keepers of Light. A History & Working Guide to Early Processes*, Nueva York: Morgan & Morgan.

Fontcuberta, Joan  
*Orogénesis*, documento disponible [en “castellano”] en <<http://www.fontcuberta.com>>, consultado en abril del 2013.

Frizot, Michel  
2009 *El imaginario fotográfico*, trad. de Sophie Gewinner, México, Ediciones Ve.

Jürgens, Martin C.  
2009 *The Digital Print Identification and Preservation*, Los Ángeles: Getty Conservation Institute.

Kriebel, Sabine T.  
2007 “Theories of Photography: A Short History”, en *Photography Theory*, Nueva York: Routledge.

Meyer, Pedro  
*Verdades y ficciones*, documento disponible en <<http://www.pedromeyer.com/galleries/truths/#>>, consultado en abril del 2013.

Mirzoeff, Nicholas  
1999 *An Introduction to Visual Culture*, Nueva York: Routledge.

Mitchell, William J.  
1992 *The Reconfigured Eye, Visual Truth in the Post-photographic Era*, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.

Ritchin, Fred  
2010 *After Photography*, Nueva York: W.W. Norton.