

Registrar, subir, comentar, compartir: prácticas fotográficas en la era contemporánea

Mario Carlón

1. Lo contemporáneo: una categoría en incesante expansión

La categoría de lo contemporáneo es una categoría en expansión. Consagrada ya en el campo del arte¹ enfrenta actualmente un interrogante: si nombrará finalmente una nueva era. En este terreno la tesis es clara: vivimos ya en la *cultura contemporánea*, signada por la gran novedad que son las producciones de los internautas² que son formateadas consciente o inconscientemente por el arte contemporáneo y los “nuevos medios”, en particular las redes sociales (Carlón, “¿Del arte contemporáneo a una era contemporánea?”). Lo contemporáneo no es sinónimo de cibercultura, porque en la era en que hemos entrado los medios masivos no han desaparecido y junto a las redes sociales se vinculan cada día en una nueva y más compleja relación. Lo anterior no implica que la producción de los internautas no sea la gran novedad y emblema de la época, como los medios masivos lo fueron para la modernidad y la posmodernidad. La

1 Seguimos aquí investigaciones citadas por Terry Smith, una del Getty Research Institute, Los Ángeles (2001-2002) y otra de la Universidad de Pittsburgh (2002-2003), en las que se expresa: “el concepto de ‘arte contemporáneo’ se impone tanto en el uso cotidiano como un término general para referirse al arte de hoy en su totalidad, en oposición al arte moderno (el arte de un período histórico que básicamente ha llegado a su fin, por más significativo que resulte todavía en la vida y los valores de muchas personas). Por su parte, el término ‘posmoderno’, en los muy pocos casos en los que todavía se lo emplea, recuerda la existencia de un momento de transición entre estas dos épocas y, como tal, constituye un anacronismo de los años setenta y ochenta. En términos generales, estos principios son ampliamente aceptados por el discurso del arte desde los años noventa” (301).

La operación de expandir la categoría de lo contemporáneo *más allá del arte* (Carlón, “¿Del arte contemporáneo a una era contemporánea?”) no implica de ningún modo negarle singularidad al “mundo del arte”, sino todo lo contrario: reconocer la importancia que el arte contemporáneo ha alcanzando en la generación de nuestra cultura. Sí implica, es cierto, destacar a la vez la dificultad de pensar el arte como un campo cerrado, independiente de lo que está sucediendo en el nuevo paisaje mediático.

2 Preferimos la noción internautas a usuarios, debido a la carencia de densidad epistémica que advertimos en la categoría proveniente de las formulaciones informáticas.

cultura contemporánea ya ha estallado por la conjunción de los factores señalados y, por sobre todo, por la instalación de un nuevo régimen temporal basado en el *presente*, a partir del cual se constituyen como experiencia social el pasado y el porvenir. Al decir esto hacemos referencia a historiadores como François Hartog, quien plantea la emergencia desde el siglo XX de un nuevo régimen de historicidad³ que se instaura cuando el futuro empieza a “ceder terreno al presente, que tomaría cada vez más su lugar, hasta poco después parecer ocuparlo todo por completo”. Este hecho da “inicio así a un tiempo en el que prevalecería el punto de vista del presente: justamente el del presentismo” (135). Para Hartog, los medios de comunicación han contribuido en esta tarea, dado que “comprimen” el tiempo. Sin embargo, sus pocos ejemplos son de discursos de los medios de comunicación masiva⁴. Más allá de estos ejemplos, en este trabajo expondremos la tesis de que el presentismo es uno de los factores claves de la emergencia de la cultura de internet, dado que en este régimen temporal se apoyan sus principales prácticas.

Para demostrar dicha tesis nos detendremos en el caso de la fotografía. ¿Por qué? En primer lugar, este dispositivo surgido en el corazón de la revolución industrial y de la modernidad, clave en el desarrollo de la representación visual durante los últimos dos siglos, se instaló en el siglo XX estratégicamente en el seno de amplios debates sobre las relaciones entre las artes, los medios y la comunicación. En segundo lugar, luego de que se redactara varias veces su certificado de defunción con fundados motivos en las últimas décadas, la fotografía parece estar viviendo actualmente un sorpresivo renacer. En tercer lugar, como solo una ínfima parte de la fotografía que se produce actualmente es considerada arte, no hay nada mejor que las prácticas fotográficas que día a día invaden la red para demostrar que lo contemporáneo es una categoría que no debe restringirse al campo artístico. Lo anterior se debe tanto a que el arte contemporáneo está “formateando” la cultura, como a que el presente es el régimen de historicidad a partir del cual deben pensarse las prácticas

3 Dice Hartog que la noción de “régimen de historicidad intenta brindar una herramienta heurística, que contribuya a aprehender mejor no el tiempo, ni todos los tiempos ni todo el tiempo sino, principalmente, momentos de crisis del tiempo, aquí y allá, justo cuando las articulaciones entre el pasado, el presente y el futuro dejan de parecer obvias” (38).

4 En uno de los pocos ejemplos mediáticos que brinda Hartog señala que los medios de comunicación contribuyen porque “en la carrera cada vez más acelerada a lo directo, producen, consumen, y reciclan siempre cada vez más rápido palabras e imágenes, y comprimen el tiempo: cualquier tema, cualquier cosa de un minuto y medio por treinta años de historia” (140).

en el nuevo sistema de mediatización. Pero ¿de qué fotografía y prácticas se hablan cuando hablamos de un renacer? Será esta una de las varias preguntas por plantearse.

2. El renacimiento de la fotografía

La nueva era de mediatización ha dado origen a muchos diagnósticos exactos, pero como la situación cambia a un ritmo tan vertiginoso, enseguida nos encontramos con que son necesarios, casi permanentemente, nuevos diagnósticos. Hace algunos años, varios autores señalaron que con internet la palabra y la lectura habían encontrado un nuevo lugar, lo cual era sin dudas cierto. Robert Logan sostiene que desde la consolidación de internet “el tiempo dedicado a los libros podrá declinar, pero el tiempo de lectura podría en realidad aumentar”⁵. Pronto se anunció que lo audiovisual iba a instalarse finalmente en los dispositivos portátiles como *tablets*, *smartphones* y *notebooks*, y toda una serie de transformaciones se previeron: desde la hegemonía de lo audiovisual en detrimento de la escritura y la lectura, hasta la crisis de la radio que frente al cine y la televisión tuvo la ventaja de ser casi desde el origen un medio de recepción de discursos portable. En cierta forma, todo eso ocurrió. Probablemente sucedió con menos potencia de lo que se lo había anunciado, con menos intensidad. Lo que no era tan fácil de prever es lo que estamos presenciando: el renacer de la fotografía. Vivimos en fin en una era en que la fotografía reina: la mayor parte de los contenidos que recibimos por WhatsApp, Twitter, Facebook y, por supuesto, Instagram, son fotografías. ¿Qué significa esta proliferación de imágenes fotográficas? ¿Cómo interpretarla? ¿Qué tipo de imágenes fotográficas es el que triunfó? ¿A qué se debe esta expansión?

5 Esto se debe, según Logan, al “uso de la web, los *blogs*, el correo electrónico, el mensaje de texto, los mensajes instantáneos y la lectura de textos asociada con los juegos electrónicos” (24-5).

3. La era moderna: la fotografía como dispositivo y como medio. Registrar, publicar (exhibir), consumir y los circuitos de la fotografía *amateur*

Hay dos lecturas canónicas sobre la fotografía: como dispositivo y como medio. Sin usar la palabra, Roland Barthes se ocupó en su clásico *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (1980) de la fotografía como dispositivo. Polemizando con él, a Eliseo Verón le interesó la fotografía como medio. Ninguno de los dos tenía totalmente razón o quizás los dos la tenían, dado que la fotografía es, según nuestra consideración, un dispositivo y un medio, no un lenguaje. Además, un análisis de la fotografía contemporánea debe atender ambas dimensiones. No obstante, el debate que Verón construyó con el clásico texto de Roland Barthes acerca de la fotografía puede ser un buen punto de partida para pensar la situación actual.

La fotografía como dispositivo

En ese libro extraordinario sobre fotografía en el que la muerte, como no podía ser de otro modo, resplandece, hay dos Barthes que nos brindan distintos relatos. Uno de ellos es el científico que ante la desazón que le producen el discurso técnico, histórico y sociológico, entre otros, está empeñado en conocer a la fotografía. Este Barthes deriva de fotografía en fotografía. Elabora conceptos magistrales, como *punctum/studium*, y sintetiza sus principales dimensiones y acercamientos (*operator/spectrum/spectator*); pero termina siempre con las manos vacías. No encuentra el *noema*, la esencia de la fotografía. No alcanza a descubrir en qué consiste su especificidad.

El otro Barthes no es el científico, sino el escritor que motivado por un interés personal está en búsqueda de una fotografía particular que le permita reencontrarse con su madre que acaba de morir. Este Barthes narra otro relato, el del duelo. No ha elegido para llevar a cabo ese proceso un objeto equivocado, dado que según Christian Metz la fotografía se presta mucho mejor que el cine para elaborar el duelo, porque nos permite recordar a los muertos en tanto muertos, sin las marcas del estar vivos. El cine, en cambio, nos obliga a recordarlos vivos y, por ende, no colabora con el proceso del duelo. Barthes tarda en encontrar una fotografía en la que reconozca finalmente a su madre. Y cuando la

encuentra toma una decisión drástica: decide no publicarla, puesto que hay algo intransferible en ese reconocimiento, es una imagen que solo tiene sentido para él. Solo él puede determinar por qué su madre se encuentra presente en esa fotografía y no en cualquier otra. No es algo que se pueda compartir.

Sin embargo, Roland Barthes encuentra, a partir de ese momento, el *noema* de la fotografía, que resume en el enunciado “esto ha sido”. Así, con el hallazgo de la fotografía de la madre niña, Barthes salva las dos carencias que dieron origen a los dos relatos que permanentemente se entrelazan en *La cámara lúcida*. Conviven así el relato del científico que descubre la esencia de la fotografía y el del escritor que reencuentra a su madre y así encuentra también, a su modo, la forma de elaborar su duelo.

Toda esta reflexión tiene sentido si se recuerda que *La cámara lúcida* es, al igual que *Sobre la fotografía* (1973) de Susan Sontag, un tratado sobre la fotografía canónica *moderna*⁶, sobre el resultado de la puesta en práctica del dispositivo fotográfico que es discurso fotográfico dominante. No tiene importancia que Barthes no haya usado las palabras dispositivo, iconicidad o indicialidad: todo lo que escribe está basado en fotografías icónico-indiciales capaces de registrar, al menos en algunas de sus dimensiones, un referente. Al decir esto estamos dejando de lado momentáneamente, como mínimo, dos importantes corrientes de la fotografía artística de la primera mitad del siglo XX. Por un lado, están los autores que buscaron continuar la experimentación vanguardista tanto en su dimensión material como en la puesta en discusión de la representación. En dicha corriente se encuentran Man Ray y Moholy Nagy, entre otros autores. Por otro lado, el fotomontaje, principalmente el político, fue representado por artistas como John Heartfield que, al igual que Duchamp, están en el origen del arte contemporáneo⁷.

¿Es esta la fotografía que finalmente ha triunfado? ¿Es la que reina entre las imágenes que intercambiamos a través de las redes sociales? ¿Es la que aparentemente superó los diagnósticos sobre el fin? Para abordar

6 Lo mismo podemos decir de otra gran cantidad de ensayos y tratados sobre fotografía escritos hasta que se empezó a discutir su fin.

7 El arte contemporáneo no empezó en la era contemporánea, sino en algunos desarrollos marginales de la modernidad. Las operaciones que dadaístas, futuristas y surrealistas desarrollaron, por entonces excepcionales, se expandieron en el “mundo del arte” (Danto) en la posmodernidad y, enseguida, se apropiaron de ellas los medios de comunicación masiva (en el año 1986, Andreas Huyssen realiza su amargo balance de las vanguardias y sostiene que han fracasado). Ese arte está ahora también en manos de los internautas.

esta discusión es necesario dejar de lado la dimensión del dispositivo y focalizarse en la de la *circulación*. Es aquí donde se vuelve imprescindible el debate que en la década del noventa estableció Eliseo Verón.

La fotografía como medio

A Verón lo debe haber impactado especialmente *La cámara lúcida*. Algo fascinó al más sociólogo de los semiólogos. Pero esa fascinación no implicaba aceptar todos los postulados de *La cámara lúcida*, sino más bien todo lo contrario. Verón se fascinó con el Barthes escritor y no solo le dedicó un artículo, sino que intentó en *Esto no es un libro* (1999) describir el “dispositivo libro” basado en *La cámara lúcida*. Tenía muchas observaciones que realizar.

Verón estuvo en desacuerdo con tres aspectos básicos del libro de Roland Barthes. En primer lugar, con el par *punctum/studium*. Interpretó que Barthes se entregaba en la lectura de la imagen fotográfica a su propia subjetividad⁸. En segundo lugar, objetó la lectura de Barthes sobre el carácter indicial del dispositivo fotográfico. Así puso en duda, como se advierte muy bien en la cita a Jean-Claude Passeron⁹, la capacidad de registro automático del dispositivo: la operación de referenciación, para Verón, es puesta en juego por el lector. En tercer lugar, Verón critica que Barthes no se haya detenido en el nivel de la discursividad (fotografía periodística, artística, etcétera), aunque, desde nuestro punto de vista, dicha ausencia antes que una omisión de Barthes fue parte de su focalización (hacia el final volveremos sobre este tema cuando recuperemos

8 “Al dar prioridad al *punctum*, una parte de la fotografía que se desprende de la escena, como una flecha, y me atraviesa, antes que al *studium*, que procede de la cultura, ‘de ese contrato establecido entre los creadores y los consumidores’, Barthes se obstina en construir un discurso puramente subjetivo que tiene su punto de partida en el descubrimiento de su madre niña en la *fotografía del jardín de Invierno*” (Verón, “De la imagen semiológica a las discursividades” 61).

9 “La *referenciación*, en la medida en que se trata de una operación localizada en el tiempo (antes que el referente), sería pues, según Barthes, el ‘noema’ de la fotografía. Este punto de vista podría ser aceptado incluso por aquellos que les niegan a las imágenes en general toda dimensión *asertiva*. La eventual afirmación sobre el ‘haber estado allí’ es una operación que realiza quien observa la fotografía (‘nunca puedo negar que la cosa estuvo allí’) y no una operación que esté contenida en la fotografía misma. El contenido casi asertivo de toda imagen, subraya Jean-Claude Passeron, evidentemente no estriba en la imagen misma, que, cuando se la considera como sema, como señal, sólo es una exigencia, tan insistente como flotante, de dar por concluida –mediante un sentido afirmativo, sea cual fuere– la pregunta formulada por su existencia intencional. El enunciado casi asertivo está en la mirada de quien observa la imagen y se confunde con el acto de interpretación que debe producir el observador al recibir la imagen para hacerla funcionar como tal” (Verón, “De la imagen semiológica a las discursividades” 57).

su comentario de por qué el proceso de convertir a la fotografía en arte “hace sentar cabeza a la fotografía”, desarrollo al cual Barthes no deseaba contribuir).

Contrariamente a lo señalado por Verón sobre el dispositivo fotográfico, se observa que sin la indicialidad no hay diferencias sustanciales entre pintura y fotografía. Barthes se propuso establecer esta especificidad y lo hizo, como siempre, de forma magistral. La indicialidad es la gran novedad que la fotografía trajo como experiencia compartida y sin su focalización es imposible comprender la consolidación en el siglo XX del Sistema de Medios Masivos (industria fonográfica, radio, cine, televisión, etcétera).

Lo interesante es que en este trabajo Verón dejó muy en claro qué entendía por mediatización y circulación. Esta dimensión es cada vez más importante para comprender la fotografía contemporánea. En el ítem “Un soporte en el corazón del individualismo moderno”, del artículo “De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía” (1994), Verón expuso su perspectiva. En síntesis, podría decirse que *lo importante no es el dispositivo fotográfico, sino su dimensión de medio*, en la que se basa su teoría de la mediatización. El autor recuerda la importancia de los códigos pictóricos, en particular del retrato, en el origen de la fotografía (capaces según su entender de “neutralizar” su temporalidad)¹⁰. No obstante, la clave es que la fotografía, a diferencia del daguerrotipo, permitió la producción de copias. Y que gracias a las copias: “es posible adquirir una fotografía del emperador (aparece aquí el acceso pagado, aspecto fundamental de la mediatización), lo cual hace surgir una nueva modalidad de apropiación *privada* de un elemento significativo del orden *público*” (58).

Para completar esa apreciación Verón recuerda enseguida que Barthes observa que: “La era de la Fotografía corresponde [...] a la creación de un nuevo valor social que es la publicidad de lo privado: lo privado se consume como tal, públicamente” (58). Es el caso, entonces, ya no del retrato del emperador, sino de cuando “el emperador está sentado a la

10 Señala: “En el terreno fotográfico tenemos pues una primera figura enunciativa de la *neutralización* de las condiciones específicas de la ‘toma de vistas’: el referente (empleando la terminología de Barthes) está *destemporalizado*” (Verón 58). Desde nuestro punto de vista depende del nivel en el que analista se ubique: es claro que el retrato no funciona como una instantánea que generalmente se propone registrar un momento del desarrollo de una acción, pero la distinción barthesiana sigue vigente porque no se establece entre fotografías, sino entre la fotografía y otros lenguajes y dispositivos no indiciales: la pintura, el dibujo, las técnicas del grabado, etcétera.

mesa, rodeado por su familia o jugando con sus hijos: también él tiene una vida privada” (58). Para Verón, ahora sí:

los efectos técnicos de la fotografía afectan la estrategia enunciativa misma, independientemente de las condiciones de recepción [porque] lo que adquiere valor es, no ya como en el caso del retrato, la dignidad destemporalizada del personaje notable [sino] la naturalidad de una vida que, a pesar de estar marcada por el sello de lo público, no deja por ello de ser una vida como las demás (59).

Considera entonces que este procedimiento, en el cual se produce un “cierto paralelismo” entre dos esferas de lo privado (en producción y en reconocimiento), es clave en los medios informativos modernos donde “lo fundamental es el presente, la actualidad de la imagen: el ‘él está allí’ (antes nuestro emperador, hoy nuestro Johnny) más que el ‘haber estado allí’”. Desde entonces el proceso, como es sabido, no se detuvo: el receptor (los ciudadanos) se apropiaron de la vida privada de las figuras públicas. El burgués se hizo fotografiar para construir su saga familiar que luego fue mostrada a amigos, parientes, conocidos, etcétera. Señala Verón que “[p]odríamos decir que se expresa así el deseo de hacer público lo privado y el soporte fotográfico permite, por primera vez, representar *aquello de comunitario que tiene lo privado*” (59). Todo esto en una época en la que el dispositivo se encargó, casi siempre, de registrar lo que el mundo le ofrecía: grandes y pequeños acontecimientos históricos (políticos, sociales, del mundo del espectáculo, deportivos, etcétera), magníficos y catastróficos sucesos naturales, etcétera.

Para concluir, dos rápidos comentarios: el primero sobre el tiempo y el siguiente sobre lo que significa históricamente la emergencia de la fotografía. Respecto al tiempo, Verón pone el acento en el presente de la recepción, pero su análisis no refuta el *noema* barthesiano: la fotografía es siempre la imagen de un tiempo pasado (*esto ha sido*) y el encuentro con el receptor que *vive en presente* se da en esa tensión. Nunca en la fotografía hay realmente un *él está allí (ahora)* como sí sucede, en cambio, en el discurso del directo televisivo (que contiene tiempo)¹¹. Y mucho

11 El discurso del directo televisivo contiene verdaderamente tiempo y esta es su diferencia principal con el cinematográfico: por esta razón, el directo televisivo no puede realizar *flash-forwards* ni tampoco *flashbacks* (una transmisión en directo cuando contiene *flashbacks* es ya una transmisión mixta, de directo y grabado) (Carlón, *De lo cinematográfico a lo televisivo*).

menos esto sucedía en una era en que la fotografía era inseparable del proceso de impresión gráfica: la distancia temporal entre producción y reconocimiento fue abismal durante la modernidad.

En cuanto al significado de la irrupción de la fotografía, es decir, de un discurso excepcional que instala una ruptura en la historia de las imágenes¹², Roland Barthes dice en el final de *La cámara lúcida* que hay dos modos por los cuales “la sociedad se empeña en hacer sentar cabeza a la Fotografía, en templar la demencia que amenaza sin cesar con estallar en el rostro de quien la mira” (197). El primero es convertir a la Fotografía en un arte, “pues ningún arte es demente”. El segundo consiste en “generalizarla, en trivializarla hasta el punto de que no haya frente a ella otra imagen con relación a la cual pueda acentuar su excepcionalidad, su escándalo, su demencia” (198).

Ambos son importantes, porque no podremos evitar estas consideraciones en el análisis sobre la fotografía contemporánea que presentaremos a continuación. Pero previamente es preciso realizar un rápido pasaje por la posmodernidad y revisar el periodo en que la fotografía acumuló diagnósticos sobre su fin. Solo resta aclarar que el análisis esquemático a continuación es conceptual y trabaja a partir de dos ideas centrales. Por un lado, se apunta que en el tiempo, las prácticas continúan antes que desaparecen (en la era contemporánea subsisten prácticas fotográficas modernas y posmodernas, incluso en las redes sociales). Por otro lado, se señala que, salvo excepciones, no hay fotógrafos modernos, posmodernos o contemporáneos. Es común que distintas prácticas se hagan presentes en la obra de un mismo fotógrafo a lo largo del tiempo (a veces marcando etapas, otras no).

4. La fotografía posmoderna y los anuncios sobre el fin. ¿Registrar? Manipular, publicar, desmontar

En la modernidad, mientras el futuro dominaba, la fotografía sirvió principalmente para *registrar* apoyada en las dimensiones estéticas (formales) y documentales del dispositivo icónico-indicial. Por lo tanto,

12 No viene mal recordar aquí el lugar que Barthes brindaba al discurso fotográfico: “Es el advenimiento de la Fotografía, y no, como se ha dicho, el del cine, lo que divide a la historia del mundo” (Barthes 152).

sirvió para informar de una “actualidad” (un presente que se merecía conocer o se pretendía cambiar o denunciar) o para recordar un pasado del cual, muchas veces, había que aprender alguna lección para el futuro que se deseaba construir. Estos hitos pasados fueron, por ejemplo, una asunción presidencial, una manifestación, el rostro de los abuelos quizás desconocidos guardado en los álbumes familiares. Es un período de la historia de la fotografía que dio grandes nombres en campos como la fotografía artística y la periodística, entre otras.

En la posmodernidad, a la par que los anuncios sobre el fin de los relatos ponían en discusión el modo de procesar el tiempo moderno (teleológico, lineal, con la mirada puesta en el *futuro*) y crecían en importancia el *pasado* y el *presente*, comienzan a sucederse los discursos que implícita o explícitamente anuncian la muerte de la fotografía. Es posible atender aquí a varios procesos.

En el campo de la fotografía periodística, se pasa del registro del acontecimiento a su construcción¹³ (o de la lectura del registro a la lectura de la construcción). Así, lo que se busca es cada vez más *intervenir en el presente antes que documentarlo*. La fotografía posmoderna (al igual que lo acontecido con otros discursos, por ejemplo, el televisivo) está mucho más cerca de la puesta en escena que la moderna. Es una consecuencia lógica del pasaje de una sociedad mediática a una mediatizada,¹⁴ en términos de Verón (“El living y sus dobles”).

El campo artístico presenta ya desde los años sesenta y, por sobre todo, desde los setenta, es decir, desde que se desencadenan los debates sobre la fotografía posmoderna, nuevos rumbos¹⁵. Como expresa Abigail Solomon-Godeau en “La fotografía después de la fotografía artística”, los dispositivos fundamentales que emplean los artistas posmodernos

13 Ejemplos del registro como práctica son, por supuesto, la mayor parte de las fotografías de acontecimientos cívicos, militares y políticos, entre otros, incluyendo la original cobertura de Cartier-Bresson cuando publica en *Regards* (1937) imágenes de la Coronación de George VI sin fotografías del Rey. También la controversia que desencadenó la foto de Joe Rosenthal *Raising the Flag on Iwo Jima* (1945) es un ejemplo de los debates que se generan cuando las imágenes son leídas no solo por la lógica del registro, sino también la de la construcción.

14 A principios de los ochenta, cuando los procesos de construcción de los acontecimientos comenzaron a volverse más evidentes, Verón (“El living y sus dobles”) distinguió una sociedad moderna mediática, en la que los medios se proponían representar a lo real, de otra posmoderna mediatizada (o en vías de mediatización) en la que “el funcionamiento de las instituciones, de las prácticas, de los conflictos, de la cultura, comienza a estructurarse en *relación directa con la existencia de los medios*” (15), cada vez más conceptualizados en tanto productores de sentido.

15 Textos de Douglas Crimp como “Pictures” (1979), consagrados a los artistas emergentes (Sherrie Levine, Cindy Sherman, Richard Prince), evidenciaron que la fotografía había cambiado.

son “serialidad y repetición, apropiación, intertextualidad, simulación o pastiche” (80, 85)¹⁶. Muchas de estas prácticas se encuentran presentes ya en la obra de artistas como Marcel Duchamp, el primer artista contemporáneo, y otras son de otras épocas, pero lo interesante para el caso de la fotografía es su expansión a partir de esta época. Son prácticas que ponen en discusión el ejercicio moderno de la fotografía y convocan a pensar en, al menos, dos desarrollos posibles.

Por un lado, se tiene el nuevo lugar que, como se señaló, van a tener el *presente* y el *pasado*. Es preciso recordar aquí que prácticamente desde el origen de la posmodernidad y, por sobre todo, desde la irrupción de la teoría posmoderna sobre la arquitectura (Jencks), la era estuvo marcada por un historicismo que sistematizó la visita al *pasado* (el *pastiche* fue el procedimiento preferido, pero no el único). Así la práctica fotográfica se inscribió en otra temporalidad en la que lo importante fue su *intertextualidad*: un discurso atravesado por otros discursos, no siempre fotográficos, cada vez más post-autónomo. Sin embargo, es igualmente importante señalar que no solo el pasado adquirió en este proceso un nuevo valor, lo mismo sucedió con el *presente de la cultura masiva*. De modo semejante a como lo hicieron los artistas del *pop art* con los cómics, las latas de supermercado y las fotografías de catástrofes de la prensa, este presente también sirvió a los arquitectos como tema de inspiración (vale la pena recordar aquí *Aprendiendo de Las Vegas*, de Venturi, Izenour y Scott-Brown)¹⁷.

Por otro lado, la fotografía moderna tampoco fue bien considerada en una era en la que, desde la filosofía, comenzó a sostenerse que la posmodernidad era, ante todo, un desfile de simulacros¹⁸. Diagnósticos no tan lejanos a los que en la década del noventa concluyeron desde la

16 Dispositivos que –probablemente menos la repetición, cuyo uso sistemático y con verdadero cambio de escala, quizás debamos a Warhol– estaban ya todos en la obra de Duchamp. Lo cual no implica negar el cambio, dado que fue trascendental: lo podemos considerar un *cambio de escala*. Esto porque estos dispositivos pasaron de ser usados por pocos artistas a expandirse y convertirse en la base del arte de la posmoderna. Y por supuesto, no pasó mucho antes de que la comunicación masiva se hiciera cargo de ellos, como expresa en el mismo texto Solomon-Godeau: “Si bien la apropiación inmediata (ejemplificada por Levine y Prince) conserva su lado transgresivo, lo cierto es que las operaciones de pastiche se pueden encontrar tanto en los anuncios de televisión y en los videos de rock como como en los lofts de *Tribeca*” (81).

17 Sumo a reconocidos ejemplos internacionales (Cindy Sherman, Richard Prince, Sherrie Levine, etcétera) un artista argentino: la serie de fotografías en blanco y negro *Rock star (Character appropriation)* (1974) de David Lamelas en la que se presenta como una estrella de rock.

18 Esta tesis fue expuesta en obras como la de Jean Baudrillard.

teoría el fin de la fotografía, debido principalmente a la irrupción de la digitalización¹⁹.

Sin embargo, si dirigimos la mirada al nivel de la circulación, debemos concluir que no hay tantas diferencias entre las eras moderna y posmoderna. En la posmodernidad el contexto mediático dominante siguió siendo el de los medios masivos (aunque de a poco comienzan a sumarse más diagnósticos sobre su crisis o fin) y nos encontramos lejos aún de escenarios imaginados como la “secesión del *broadcast*” (Youngblood) o la concreción de utopías como una “sociedad de emisores”. A la par que decrece la confianza en el proyecto de modelar el futuro (y, por ende, el peso del mismo en la vida de cada individuo) la sociedad que aparece retratada en los diagnósticos de la época “disfrutó” de una nueva era de individualismo y hedonismo (Lipovetsky), en el marco de nuevas posibilidades de consumo brindadas por la globalización. Y pese a la emergencia de dispositivos como el Polaroid, la fotografía *amateur* siguió teniendo los mismos problemas de antes: era demasiado costosa y los fotógrafos *amateur* carecían de canales para dar a conocer públicamente su producción²⁰. No obstante, con la crisis de los medios masivos, la llegada de internet, la convergencia, las redes sociales, el despliegue de una nueva etapa de individualismo en la historia de Occidente y, por sobre todo, de un nuevo régimen de historicidad basado cada vez más en el *presente*, rápidamente todo esto va empezar a cambiar.

5. La hora de la fotografía *amateur*

Finalmente vivimos en una era en la que la fotografía ha renacido. Y no solo eso: lo más sorprendente es que la fotografía que se ha impuesto, la

19 Lo señalado lleva a concluir que lo que se puso en discusión en la posmodernidad no fueron solo la indicialidad y la representación (iconicidad), es decir, los procedimientos básicos del contrato que entre productores y receptores la fotografía moderna construyó, sino también, y por sobre todo, cada vez más sistemáticamente, su enunciación. Ya sea porque se pusieron permanentemente en discusión las condiciones de producción (políticas, sociales, históricas, etc.) del discurso fotográfico o porque se hizo foco en su manipulación, en la era posmoderna la fotografía fue sometida a un examen constante.

20 Esto no implica que la fotografía *amateur* jamás entrara en los espacios artísticos. Así, por ejemplo, una obra como *La identidad* de Gustavo Gilabert utiliza fotografías de los archivos de las Abuelas de Plaza de Mayo de niños desaparecidos. Dice Gilabert: “en la obra dejé ‘intactas’ las fotografías de los niños localizados, ‘borré’ los rasgos de los que aún están desaparecidos e incluí un signo de interrogación por cada chico nacido, o que debió nacer en cautiverio (el punto de interrogación es un fragmento de la huella digital)”. Las fotografías pertenecen al archivo, pero es evidente que son fotografías familiares, *amateur*.

que circula con ímpetu veinticuatro horas alrededor del mundo por la red, superando en cantidad y muchas veces en significación a la producida por los profesionales, es la *amateur*, siempre marginada o despreciada por las historias y teorías de la fotografía. ¿Qué clase de fotografía es? ¿Es moderna, posmoderna o estamos ante un nuevo desarrollo contemporáneo que aún debemos identificar? Antes de intentar una respuesta corresponde detenerse en cómo las *redes sociales*, el espacio en el que privilegiadamente circulan, están siendo actualmente consideradas.

Neoapocalípticos y neointegrados

Una mirada a los estudios de los últimos años permite postular que a *grosso modo* estamos viviendo una situación que recuerda a principios de la década del sesenta, cuando se llegó a hablar de una “civilización de masas” y el último gran medio de la era de los medios masivos, la televisión, se había estabilizado en la vida social. En este contexto Umberto Eco escribió *Apocalípticos e integrados* (1964). Parece operativa nuevamente esa distinción, solo que esta vez es posible aplicarla a los discursos producidos por los internautas.

La posición apocalíptica actual se apoya, según nuestro entender, en un argumento McLuhaniano invertido. La inversión se produce porque McLuhan, quien se ocupó principalmente de los medios masivos, no tenía una visión negativa de la mediatización. Es decir, *no era apocalíptico* –incluso fue considerado por Umberto Eco (“El *cogito interruptus*”) como un hiperintegrado–. McLuhan sostenía que el medio es el mensaje y que el medio importaba mucho más que los contenidos. La versión actual dice que las redes son *intermediarios negativos* que hay que desenmascarar, porque son empresas globales multinacionales que además de estar al servicio del capital son espías o colaboran con organismos de inteligencia internacional (todo esto además de que a la par cartografían los vínculos de la vida social, diseñan subjetividades y pretenden, en muchos sentidos, controlarlas, explotarlas comercialmente, etcétera)²¹. Cuando este argumento se articula con el de la *viralización*, que conceptúa a quienes comparten contenidos en las redes como *sujetos pasivos*, entonces el

21 No es el único argumento: otro desarrollo del debate es el que contrapone el paradigma del experto versus del *amateur*, como lo plantea, por ejemplo, Andrew Keen.

círculo se cierra. Para los partidarios radicales de estos argumentos las redes sociales son “el medio” y eso es lo único que importa y debemos considerar, no son significativas ni las operaciones que se ponen en juego ni los discursos que los internautas producen en la nueva circulación²².

Del otro lado se encuentran, como siempre, los *integrados*. Umberto Eco decía que, a diferencia de los apocalípticos que llenan bibliotecas, los integrados tienden a escribir muy poco. Pero no es tan difícil encontrarlos, porque abundan, como siempre, en la industria y en los actuales encuentros sobre tecnología y comunicación. Su especialidad es la elaboración de un discurso pragmático. Por un lado, explican cómo los productores de contenidos *broadcast* deben sortear los problemas que ha traído la crisis de los medios masivos para producir productos exitosos. Por otro, indican cómo enfrentar las dificultades que se presentan para establecer modelos económicos rentables. En general edulcoran esos discursos poniéndose, supuestamente, al servicio del internauta o fan. Si en la era de los medios masivos defendían la democratización de la cultura (hoy lo hacen menos, por temor a la piratería) ahora explican que todo lo que diseñan es para beneficio del internauta: aplicaciones, nuevos *software* y dispositivos tecnológicos, etcétera²³.

Nuestra posición tiene puntos de contacto con la que entonces sostenía Eco²⁴: es necesario transitar un camino más complejo. Sin subestimar la crítica a los “nuevos medios” que constituyen el espacio “macro” de emplazamiento y enunciación, otra tarea que debe realizarse es ayudar

22 Esta lectura está desencadenando una actividad extremadamente productiva en el “mundo del arte”, en el que están floreciendo proyectos y perspectivas críticas sobre las redes sociales que dicen que estos medios *intermediarios* no son inocentes. Las prácticas de los artistas que deconstruyen a las instituciones son cruciales por su valor político y cultural. Distinguen el arte en la red de los fenómenos de uso no artísticos de la red y cumplen la histórica tarea crítica que el arte no debe relegar. Así el arte vuelve a encontrar una función semejante a la que tuvo en la modernidad y la posmodernidad frente a los medios masivos de comunicación: develar los dispositivos institucionales y las estructuras ocultas del poder económico, político y social.

23 Mientras tanto, operan: dicen que el mundo cambia con una nueva aplicación, intentan desarrollar artificialmente comunidades y “marcas de amor”, invaden YouTube con publicidades, etcétera.

24 Para algunos la posición de Eco fue bastante ambigua, como se evidencia en el siguiente párrafo final que publicó en 1977 en el texto “Apocalípticos e integrados. La cultura italiana y las comunicaciones de masas”. Dice: “En lo que al sentido general del libro se refiere, tal vez lo que lo haga aún legible sea precisamente el aspecto que ha inducido a muchos críticos a preguntarse si yo era apocalíptico o integrado, dando las respuestas más dispares, y todavía no he comprendido si era porque yo era ambiguo, problemático o dialéctico. O si eran ellos quienes no eran ninguna de las tres cosas y tenían necesidad de respuestas categóricas: o blanco o negro, o sí o no, o justo o equivocado. Como si todos ellos estuviesen contaminados por la cultura de masas” (23). Si se considera atentamente el conjunto de ensayos, no es tan difícil postular cuál es su posición: analizar los discursos, no generalizar sobre si dicha operación implica simplificar.

a que se sofisticue la discusión. Para interpretar las nuevas prácticas en la red debemos atender también a los discursos de los internautas determinando las nuevas condiciones de producción de la emergente cultura contemporánea. Porque tratar a las redes sociales como si fueran los nuevos medios de comunicación masiva a partir de una lectura de carácter general también tiene sus riesgos.

En primer lugar, es una interpretación terriblemente simplificadora: los “nuevos medios” no son iguales a los medios masivos. Por eso, no está mal empezar destacando un aspecto que suele ser lateralizado: Twitter, Instagram, Facebook, YouTube, Pinterest, etcétera, *antes que redes sociales son redes de medios* (Carlón, “En el ojo de la convergencia”). Los medios que integran estas redes, los que proveen los contenidos, aunque estén emplazados en plataformas que pertenecen a corporaciones globales multinacionales, son principalmente *individuales*. Es decir que los internautas disponen, en las redes sociales, de verdaderos *medios de comunicación* y, por consiguiente, de espacios propios de intervención en la vida social. Es en estos espacios que no son neutros que realizan como sujetos activos múltiples operaciones: opinan, *comparten* y se *apropian* de contenidos que les interesan (provenientes de los medios masivos, de la historia del arte y la fotografía, etcétera).

Estos medios son distintos de los masivos que establecían una dirección comunicativa desde “arriba hacia abajo”, *descendente*, y construían a todos en públicos, audiencias, etcétera. Son multidimensionales: habilitan el desarrollo de comunicaciones *horizontales* entre internautas semejantes. Y, por sobre todo, *ascendentes*, porque les permiten a quienes no podían hacerlo, *amateurs* excluidos de la circulación discursiva, publicar, comentar, compartir, apropiarse de discursos *mainstream*, difundirlos, burlarse de ellos, etcétera. Es decir, formar parte de la nueva arena comunicacional. Y sus discursos no son todos iguales: su diversidad es amplia y las redes de comunicación en las que participan son complejas.

Realizado este comentario general que explica por qué hemos pasado de sociedades mediatizadas a *hipermediatizadas*²⁵ puede indagarse ahora la situación de la fotografía en la era contemporánea.

25 Según Eliseo Verón, las sociedades pasan de ser mediáticas (es decir, modernas) a *mediatizadas* (o sea, posmodernas) (“El living y sus dobles”), a medida que las prácticas sociales *se organizan cada vez más en función del desempeño de los medios*. En la sociedad posmoderna esto sucedía en función de los medios masivos. Ahora los internautas disponen muchas de sus prácticas sociales en función de sus propios medios de comunicación.

La fotografía contemporánea: registrar, subir, editar, compartir

Según se ha señalado, el principal cambio producido frente a las eras moderna y posmoderna, además de la crisis de los medios masivos, se da en el nivel de la circulación. Cuando hablamos de fotografía contemporánea hacemos referencia principalmente a un cambio de escala y de sentido en la circulación de las fotografías en la vida social, porque lo que se ha modificado son las condiciones de producción, acceso y recepción. Para explicar mejor la tesis partimos de uno de los múltiples ejemplos posibles: el de la fotografía *amateur*. Esta registra un acontecimiento del ámbito privado o íntimo, por ejemplo, un cumpleaños. La fotografía es comentada rápidamente por un destinatario que pertenece a su misma comunidad (un amigo, un familiar, etcétera). Se genera así una interacción a través de distintos enunciados e imágenes fotográficas. Es un ejemplo que permitirá advertir las diferencias de la circulación que se dan entre la fotografía moderna que analizó Eliseo Verón y la contemporánea inscrita en las redes (ya sea telefónicas, como el WhatsApp o las que se encuentran emplazadas en internet como Facebook, Twitter o Instagram). Pertenece, entre las distintas situaciones comunicacionales que distinguimos, a las relaciones *horizontales*, entre interlocutores semejantes.

En la era moderna existía un singular hiato entre el registro y la publicación de una imagen fotográfica, por un lado, y su recepción, por otro. En la circulación contemporánea ese tiempo se ha reducido drásticamente y la imagen se encuentra como nunca antes *atenazada en un breve lapso temporal*. Por eso incluso fotografías “modernas” como las *selfies* grupales, que no dejan de funcionar como imágenes de registro de momentos, eventos, etcétera, y normalmente son publicaciones de experiencias pertenecientes al ámbito privado (cuando no del íntimo, incluso aunque a veces se tomen en la escena pública) ven tensionada la temporalidad que les asignó su dispositivo canónico. Con ellas nos encontramos mucho más cerca de “el está allí, ahora” (aún en el marco de esta transformación no hablamos de un discurso como el del directo televisivo que *contiene tiempo* o como el que permite Skype, en el que hay un verdadero presente).

En este sentido la fotografía digital sigue capturando, para quien la toma y la sube, y para quien la recibe, un corte en el flujo del tiempo, un instante temporal. En consecuencia, seguimos con el “esto ha sido” (aunque sea hace un instante, como sucede con la opción WhatsApp

direct) y enfrentamos a un “muerto” (Carlón, “El muerto, el fantasma y el vivo”). Pero como la relación entre quien publica una foto y quien la recibe acontece en el régimen temporal de época, el *presente expandido*, muchas cosas han cambiado. Así es frecuente que quien la recibe responda inmediatamente con comentarios en tiempo presente como: “qué bien lo están pasando, saludos a X”. No solo eso: en estos casos, la práctica misma de subir adquiere sentido principalmente porque se presupone ese presente compartido con el destinatario. Entonces el significado puede ser: “no pudiste venir al cumpleaños de X con nosotros, entonces te muestro, a través de esta fotografía, cómo lo estamos pasando”. Y es común que tras el comentario del destinatario, el emisor tome otras fotos para mostrar quién más se encuentra presente, cómo decoraron el lugar, etcétera.

Cuando todos los momentos son importantes o el reino de la insignificancia: la fotografía sometida a una función comunicacional

¿Cómo y por qué la fotografía pudo pasar a ocupar este lugar en los intercambios discursivos en la vida cotidiana? ¿A qué se debe esta profusión? Desde una mirada tecnologicista puede argumentarse que se debe a la baja de costos, a lo fácil que es tomar fotografías ahora que las cámaras vienen en celulares, a lo simple que es subirlas, etcétera. Sin embargo, esas condiciones, aunque necesarias, no son suficientes para explicar la situación actual.

Hay varias razones que explican mejor este renacimiento. En primer lugar, resulta que la fotografía brinda abundante y exacta información sobre una situación puntual. En segundo término, dicha información es muy rápida y fácil de interpretar: es una especie de fotografía *express* que se lee rápidamente y no exige al espectador el tiempo demandado, por ejemplo, por un video. En tercer lugar y quizás esta sea la principal razón, existe un cambio en el régimen de historicidad: el presentismo lleva a experimentar con otra intensidad cada momento que se vive. De acuerdo a esta idea todo momento puede ser considerado significativo y merecer, por lo tanto, una fotografía: cae el sol y se saca una foto; se encuentra a un amigo y se toma una *selfie*; se prepara un plato de comida colorido y merece una imagen; se advierte la sombra de una taza en un plano inclinado y se la registra; etcétera. Y no hablemos de los viajes al exterior o de fin de semana, de las salidas en bicicleta, a pasear el perro o por el nuevo centro comercial. Los acontecimientos que antes no merecían

ser destacados ahora lo son. La vida cotidiana reina: toda la experiencia parece, de repente, rebosar de significancia. No cabe ya entonces la pregunta por la distinción: la interrogante acerca de cómo se diferencian unos momentos de otros si ahora todos merecen una fotografía es una pregunta de otra época. Ahora todos tienen sentido. Nadie dice: ¡que fotografía estúpida! A lo sumo, no brindan un “me gusta”.

Este argumento no elimina, por supuesto, el otro. En el vértigo en el que estamos sumergidos, la vida, antes que ganar, ha perdido significación. Si es así la fotografía vendría, entonces, a cumplir otra función. No viene ya a registrar momentos significativos, sino a intentar darle sentido a momentos que no lo tienen, que carecen de relevancia. Esta posibilidad siempre existió potencialmente, pero nunca se concretó. Lo anterior debido tanto a los altos costos como a los códigos de una época en la que se interpretaba que la fotografía debía registrar un momento especialmente significativo cuando no excepcional. Dicha posibilidad se ha visto potenciada ahora que la fotografía ha sido sometida a una función comunicacional: el momento puede no tener un gran valor, pero ese valor crecerá si alguien la comenta. La mediatización de la vida social alcanza así su punto cúlmine, porque es el comentario del otro a través de las redes el que otorga sentido. Esta experiencia también es parte de la vida en una sociedad *hipermediatizada*.

Es probable que ambos argumentos tengan su parte de verdad. En el marco de la crisis de los grandes relatos y colectivos sociales que vivimos, se valora más que nunca el presente compartido en comunidad. Sin embargo, esos momentos dejan también insatisfechos, porque carecen de destino social.

Inscripta en el campo de la interactividad y del presente expandido, la fotografía contemporánea es distinta de las anteriores, porque lo que se ha modificado son ni más ni menos que sus condiciones de circulación. Esto nos enfrenta definitivamente a grandes interrogantes. ¿Con qué criterios evaluar las prácticas fotográficas que los internautas ponen en juego? ¿Desde qué concepción del tiempo o, mejor aún, régimen de historicidad, las debemos interpretar?

Prácticas modernas y posmodernas en las nuevas condiciones de circulación discursiva

En cierto sentido, todas las fotografías que circulan actualmente por las redes de telefonía celular a través de servicios como WhatsApp o por las

redes sociales (Instagram, Twitter, Facebook, etcétera) son contemporáneas, porque están afectadas por las nuevas condiciones de circulación discursiva. No obstante, es posible aún distinguir prácticas modernas y posmodernas. Comencemos entonces haciendo referencia a lo que perdura de la fotografía canónica.

En las fotografías que los internautas toman en espacios públicos y privados y suben directamente a la red, como se ha ejemplificado, la iconicidad sigue presente. Se debe a que la digitalización generalmente no elimina la iconicidad (al contrario, más bien la refuerza), porque el enlace basado en la semejanza que la representación Occidental construyó con el dispositivo óptico natural sigue siendo clave para nuestra especie (Carlón, “Ataque a los poderes”). Estas imágenes siguen siendo también, en cierto sentido, de registro, es decir, indiciales. Por eso la mayor parte de las fotografías que se publican en Instagram, Facebook o Twitter ilustran acontecimientos. Sin embargo, como vivimos una época de fin de la inocencia y de crisis de la indicialidad, donde toda fotografía puede ser editada y alterada, la que los internautas han consagrado es una fotografía de *indicialidad débil*, siempre a punto de ser puesta en discusión. Son semejantes a las fotografías modernas en su dimensión estética y documental, pero mientras las fotografías de las eras moderna y posmoderna eran discursos clausurados, de bordes netos, estas se encuentran permanentemente al borde de la disolución. Es como si, en ellas, *esto ha sido* pudiera devenir rápidamente en *¿esto ha sido?*

La dimensión más auténticamente posmoderna aparece en las fotografías que se suben *intervenidas*. El hecho de que los *smartphones* traigan además de cámaras de registro programas de edición digital fáciles de operar permite que muchas sean modificadas antes de ser publicadas. Así, por ejemplo, una práctica habitual es la edición de la fotografía con un “toque retro” tipo Polaroid, en la que pasado y presente se entretajan a nivel del enunciado. Lo mismo sucede con las que se editan en sepia o blanco y negro, entre otras múltiples alternativas.

Pero, por supuesto, donde las prácticas vanguardistas que tuvieron origen en la modernidad y se expandieron en la posmodernidad se presentan con mayor intensidad es en las fotografías editadas o manipuladas. En los “fotomontajes digitales” se combinan elementos provenientes de distintas imágenes. Son “fotografías” que muchas veces están al servicio de una comicidad simple, pero frecuentemente son ácidas o sarcásticas, porque poseen dimensión política y social.

A modo de rápido ejemplo: mientras escribo este artículo se multiplican los *tweets* que se burlan de una serie de 23 *spots* del candidato a presidente del Frente Renovador Sergio Massa. Dichos *spots* están destinados a distintas provincias del interior del país en los que aparentemente se “olvidó” de pronunciar las “eses”, buscando así un efecto de identificación con ciudadanos menos escolarizados. Son mensajes semejantes, filmados en la misma oficina, pero que a su vez son específicos, porque los contenidos varían: un mensaje de acuerdo a las necesidades de cada provincia. Los *tweets* contienen fotografías digitalizadas en las que el rostro de Massa aparece en imágenes de busto caracterizadas²⁶. Los epígrafes explican a qué se deben las diferentes vestimentas: Massa con un casco similar a los miembros del grupo musical Daft Punk ilustra una supuesta comunicación del candidato dedicada a la “comunidad electrónica”. Otra imagen lo muestra con un casco como el de Darth Vader para los fanáticos de Star Wars. Aparece también con camisa a cuadros, sombrero y overol para la comunidad menonita. La deconstrucción de la estrategia propagandística a través de *tweets* de evidente contenido político que rápidamente llegó a los medios masivos fue realizada por los internautas.

Herederos de los fotomontajes de Heartfield, de las tapas de Página 12 y de Barcelona, entre muchas otras publicaciones, estos discursos mitad artísticos y mitad políticos intervienen sobre el contexto político del presente y muestran la vigencia de un modo contemporáneo de producir imágenes. Es uno de los signos de la época. Mientras los lazos sociales intentan ser formateados por los diseñadores de redes, los sujetos se han apropiado de una poderosa herramienta: el arte contemporáneo.

6. Indicialidad débil, trivialización, estetización y función comunicacional

En el final de *La cámara lúcida*, Roland Barthes dice que “la sociedad se empeña en hacer sentar cabeza a la Fotografía, en templar la demencia que amenaza sin cesar con estallar en el rostro de quien la mira” (197) y que para ello “tiene a su disposición dos medios” (198): el arte, pues

26 La nota de diario *Clarín* sobre el tema está disponible en: http://www.clarin.com/politica/mejores-cargadas-spot-Massa-Twitter_0_1297070621.html.

ningún arte es demente²⁷, y su generalización que finalmente la trivializa y le impide “acentuar su excepcionalidad, su escándalo, su demencia” (198). Se pregunta: ¿loca o cuerda? La fotografía puede ser una cosa o la otra, dice el autor: “cuerda si su realismo no deja de ser relativo, temperado por hábitos estéticos o empíricos (hojear una revista en la peluquería, en la casa del dentista); loca si su realismo es absoluto” (200). La fotografía que ha renacido y gobierna en la red no es demente, no nos enfrenta a la “intratable realidad” que la emergencia de este dispositivo puso sobre la mesa en la modernidad. Esto se debe principalmente a varias razones.

La primera es que la indicialidad de la época posfotográfica es débil, como ya explicamos. La segunda es que si bien tampoco es arte, está sometida a una cierta estetización: lo bello fotográfico. En otros términos, se ha dicho que en internet la cultura está sufriendo una mutación y que es una *cultura de los bárbaros* (Baricco), pero a nivel de la representación lo que domina es un código civilizado. La tercera razón es que tampoco es loca, porque lo propio de este renacer es justamente su generalización. Para Barthes en una sociedad en la que la fotografía aplasta con su tiranía a otras imágenes, su generalización “desrealiza completamente el mundo humano de los conflictos y los deseos con la excusa de ilustrarlo” (199). Si este diagnóstico podía establecerse en 1980, desde entonces no ha dejado de confirmarse.

La cuarta razón también fue señalada por Barthes: la fotografía está hoy sometida a usos empíricos, funcionales. Pero, ¿no fue siempre así? Ya Baudelaire en 1859 le había asignado esa función. Desde entonces, la mayoría de los autores que escribieron sobre fotografía la reconocieron y denunciaron.

Finalmente, hay una quinta razón que podemos considerar contemporánea: los usos *comunicacionales* como el que analizamos al ocuparnos de la fotografía de cumpleaños en la red. Sin embargo, tampoco desestimemos su poder. Más allá de que el ejemplo escogido fue intencionalmente banal, la fotografía puede informar inmediatamente de un acontecimiento (una represión, una injusticia puntual, etcétera). Así, tiene gran potencialidad para la comunicación política y es capaz de encender la llama en el momento menos imaginado. Y no hay incendio

27 “La Fotografía puede ser efectivamente un arte: cuando no hay en ella ya demencia alguna, cuando su noema es olvidado y por consiguiente su esencia no actúa más sobre mí” (Barthes 197).

como el que en una época signada por el presentismo se puede generar a través de las nuevas redes de comunicación.

7. Fotografía contemporánea y giro antropocéntrico

Susan Sontag dice en *Sobre la fotografía* que una sociedad capitalista requiere una cultura basada en imágenes, porque “necesita suministrar muchísimo entretenimiento con el objeto de estimular la compra y anestesiar las lesiones de clase, raza y sexo” (188). También expresa que “las capacidades gemelas de la cámara, para subjetivar la realidad y para objetivarla, sirven inmejorablemente a estas necesidades y las refuerzan”. Esto ocurre porque las cámaras definen la realidad de dos maneras esenciales: “como espectáculo (para las masas) y como objeto de vigilancia (para los gobernantes)”. Así la producción de imágenes suministra la ideología dominante dado que “el cambio social es reemplazado por cambios en las imágenes” (188).

Hoy que el escenario ha cambiado y los sujetos se han apropiado de las cámaras y de los programas de edición y producción, así como también han accedido a medios para publicar, debemos preguntarnos nuevamente por el vínculo entre imagen y realidad. La interrogante se plantea porque mientras la fotografía sea fotografía, aún después de la digitalización y de los discursos sobre su fin, la pregunta por la realidad no desaparecerá. ¿Cuál es el vínculo con las imágenes y los objetos que los nuevos sujetos están construyendo? Si se atiende a la dimensión histórica quizás pueda esbozarse al menos una respuesta entre tantas posibles.

El dispositivo fotográfico estableció un vínculo con la naturaleza. En definitiva, la fotografía que logró registrar una situación luminosa es la concreción del proyecto de la cámara oscura. Gracias al poder de ese dispositivo se registraron, desde su origen, fenómenos naturales y acontecimientos sociales. Luego de que esa búsqueda que obsesionó a Occidente por siglos se (de)construyera y debilitara, principalmente en la posmodernidad, la fotografía contemporánea, por sobre todo el estallido de la *amateur*, parece seguir otro camino. Está al servicio de la comunicación. Es otro síntoma del giro antropocéntrico de la cultura contemporánea, de una era en la que bajo el signo de las redes sociales la sociedad se ha vuelto sobre sí misma. ¿Le permitirá esa búsqueda atemperar las lesiones de raza, sexo y desigualdad o las potenciará?

Bibliografía

- Baricco, Alessandro. *Los bárbaros. Ensayo sobre una mutación*. Barcelona: Anagrama, 2009 [2006].
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1992 [1980].
- Baudelaire, Charles. “El público moderno y la fotografía”. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, 1996 [1859].
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 2005 [1978].
- Carlón, Mario. “El muerto, el fantasma y el vivo en los lenguajes contemporáneos”. *Sobre lo televisivo. Dispositivos, discursos y sujetos*. Buenos Aires: La Crujía, 2004 [2002].
- . *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevision, lenguaje y temporalidad*. Buenos Aires: La Crujía, 2006.
- . “En el ojo de la convergencia. Los discursos de los usuarios de Facebook durante la transmisión televisiva de la votación de la ley de matrimonio igualitario”. *Las políticas de los internautas. Nuevas formas de participación*. Comps. Mario Carlón y Antonio Fausto Neto. Buenos Aires: La Crujía, 2012.
- . “¿Del arte contemporáneo a una era contemporánea? Efecto arte y el nuevo valor del presente en la era de internet”. *Estado actual de las investigaciones en mediatizaciones*. Eds. Florencia Laura Rovetto y María Cecilia Reviglio. Rosario: UNR, 2013.
- . “Ataque a los poderes, medios ‘convergente’ y giro antropocéntrico: el nuevo escenario con base en Internet”. *Internet: viagens no espaço e no tempo*. Eds. Eliseo Verón, Antonio Fausto Neto y Antonio Luiz O. Heberlé. Pelotas: Editora Copias Santa Cruz, 2013.
- Carlón, Mario y Carlos Scolari. *Colaborarte. Medios y arte en la era de la producción colaborativa*. Buenos Aires: La Crujía, 2012.
- Danto, Arthur C. “The artworld”. *The Journal of Philosophy* 61.19 (1964): 571-584.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. México: Lumen, 1992 [1964].
- . “El cogito interruptus”. *La estrategia de la ilusión*. Buenos Aires: Lumen/De la Flor, 1986 [1967].
- Hartog, François. *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana, 2007 [2003].
- Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002 [1986].

- Keen, Andrew. *The cult of the amateur (How today's Internet is killing our culture)*. Nueva York: Doubleday, 2007.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1986 [1983].
- Logan Robert. "Qué es un libro? ¿Pasado, presente y futuro! De la tabla de arcilla al *smartbook*", en *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*. Eds. Mario Carlón y Carlos Scolari. Buenos Aires: La Crujía, 2013 [2009].
- McLuhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós, 2009 [1964].
- Metz, Christian. "Photography and fetish". *October* 34 (1985): 81-90.
- Solomon-Godeau, Abigail. "Photography after Art Photography". *Art after Modernism: Rethinking Representation*. Ed. Brian Wallis. Nueva York-Boston: The New Museum of Contemporary Art-David R. Godine, 1984.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1996 [1973].
- Smith Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- Verón, Eliseo. "De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía". *Espacios públicos en imágenes*. Eds. Isabel Veyrat-Masson y Daniel Dayan. Barcelona: Gedisa, 1994.
- . *Esto no es un libro*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- . "El living y sus dobles. Arquitecturas de la pantalla chica", en *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires: Norma, 2001 [1984].
- Youngblood, Gene. *Expanded cinema*. Nueva York: P. Dutton & Co. Inc., 1970.