XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2015.

LO IRREPETIBLE Y LO REITERADO. POSIBILIDADES ESTÉTICAS DE LA PRÁCTICA FOTOGRÁFICA AFICIONADA EN REDES SOCIALES.

Paula Andrea Acosta.

Cita:

Paula Andrea Acosta (2015). *LO IRREPETIBLE Y LO REITERADO. POSIBILIDADES ESTÉTICAS DE LA PRÁCTICA FOTOGRÁFICA AFICIONADA EN REDES SOCIALES. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: **https://www.aacademica.org/000-061/945**

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.

Alternancias y disidencias en las redes sociales. ¿Hacia una filosofía de la fotografía?

Paula Andrea Acosta
Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Profesor asociado.
Correo institucional: paula.acosta@utadeo.edu.co

Resumen

En gran medida, parte de lo que presenciamos en el escenario de la fotografía digital contemporánea, y en particular la que conforma los álbumes de usuarios en redes sociales corresponde más que a una ruptura a evidencias irrepetibles a la vez que reiteradas presentes en el desarrollo histórico del medio fotográfico desde su nacimiento. Desde esta condición, se indaga sobre el lugar de la fotografía como medio de representación y significación en *Facebook* y sus posibilidades estéticas tanto en algunos proyectos *net art,* como en usos no normativos de construcción del *self* presentes en propuestas realizadas en el escenario y práctica fotográfica del común. Así, se permiten retomar la posible configuración de una filosofía particular del medio fotográfico que contraponga la idea de libertad y disidencia por parte del usuario frente a la noción y dominio extendido por parte del *aparato*.

Palabras clave

Fotografía, Filosofía de la fotografía, Arte en redes sociales, construcción del *self*

Introducción

Resulta más que evidente como internet y los procesos de virtualización han permitido actualizar la manera en que conservamos, almacenamos y consultamos la información, integrando un repositorio extendido y colectivo a la vez que cambiante e inestable de nuestro propio devenir histórico. En este contexto, las dinámicas establecidas desde las redes sociales en relación a la producción, difusión y clasificación de la fotografía evidencian la experiencia particular y mediatizada del individuo contemporáneo, donde la instantaneidad y la fragmentación son características inherentes a los lenguajes y medios virtuales. *Facebook* como plataforma se presenta como crisol de aparente diversidad en cuanto que permite visualizar no sólo cartografías sociales desde lo macro, sino las pertenecientes a las micropolíticas de los cuerpos desde su singularidad. De esta forma, los proyectos artísticos generados para esta plataforma permean la esfera de lo social desmitificando el lugar de la

imagen y experiencia artística normalizada bajo el aval museístico - institucional, a la vez que proponen formas indeterminadas de expansión y creación desde lo colectivo, cuestionando y fisurando el interior de una estructura que pareciera tender a la homogenización y a otros tipos de normativas e intereses en relación al manejo de la información como poder económico y corporativo.

Desde este contexto se busca exponer mediante estudio de casos, el lugar de la fotografía como medio de representación y significación en la red *Facebook*, en particular sus posibilidades estéticas tanto en proyectos *net art* como en el uso no normativo de construcción del *self* desde el escenario del común, retomando la configuración de una filosofía particular del medio fotográfico que contraponga la idea de libertad y disidencia por parte del usuario, frente a la noción y dominio por parte del *aparato*.

La presente reflexión nace de los resultados del capítulo de investigación "Lo irrepetible y lo reiterado. Posibilidades estéticas de la práctica fotográfica aficionada en redes sociales" (2014) de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano[1], donde, tomando a *Facebook* como población, se construye y recopila una muestra mediante convocatoria directa a más de 200 contactos personales de los integrantes del grupo de investigación, conformando un grupo abierto cuya finalidad era compartir y dar libre acceso a álbumes y colecciones fotográficas parte de sus perfiles como usuario de esta red social.

Con una estructura metodológica planteada a partir de tres fases de exploración; el enfoque estético[2], las metodologías propias de los procesos de investigación-creación[3] en relación al desarrollo y producción de un proyecto curatorial y museográfico a partir de categorizaciones que perfilan estéticas sectoriales visibles en el álbum fotográfico virtual, y el ulterior estudio y análisis del encuentro entre propuestas *net art* en el contexto de los *social media,* con el uso no normativo de construcción del *self* desde el escenario del común en la red *Facebook*, posibilitados en la ejecución, producción y experiencia propia del espacio

[1] El capitulo hace parte de la investigación "Usos y apropiaciones sociales en la fotografía contemporánea: el
[2] El enfoque estético propuesto por François Soulages (2001) expone el encuentro de la relación sensible y existencial (el sentido otorgado mediante los sentidos: sensación y significado) con el enfoque teorético (reflexión crítica y conceptual) a partir nuestra relación con fenómenos determinados. Es desde esta confluencia antitética de enfoques y las posibilidades dialécticas que suscita, donde el individuo trasciende a una síntesis estética.
[3] Los resultados y procesos de los ejercicios de creación como parte de la investigación en arte, deben ser, según Martínez (2006), sistematizados, puestos a prueba y (re)teorizados suscitando nuevos procesos de análisis y diálogo desde la recepción e inserción de la obra ya sea en un circuito institucional, académico, o como parte del flujo de imágenes que conforman una amplia cultura visual, cuestionando su efectividad e impacto en campos éticos y estéticos.

expositivo no virtual[4]. De esta forma se retoma la configuración de una filosofía particular del medio fotográfico que pueda ejemplificar las disidencias y resistencias por parte de usuarios y artistas, tanto a la homogeneización de contenidos y tendencias virales en la red como a la subordinación de la máquina y sus posibilidades inherentes al acto y producto fotográfico.

Acorde lo expuesto, el texto presentado a continuación propone cuatro ejes fundamentales que estructuran nuestra argumentación: la necesidad de (entre)ver las historias de la fotografía como un sinnúmero inacabado y en constante transformación de relaciones ondulantes entre presentes, pasados y futuros que sustentan la idea de lo irrepetible y lo reiterado en el devenir fotográfico; la posfotografía y la convergencia digital; la filosofía de la fotografía como estado consciente del ejercicio autónomo ante la automatización del aparato; y por último, aproximaciones a estudio de casos paradigmáticos que contrapongan la idea de una homogeneización ante los contenidos y usos masivos de la fotografía en la red social *Facebook*.

Retrospectivas en futuro imperfecto

Dentro de las revoluciones técnicas que han constituido la práctica fotográfica, — aceptando como denominador genérico un término que etimológicamente perpetúa la visión romántica del dibujo mediante la acción de la luz, dejándonos subsumidos bajo una construcción del pensamiento eurocentrista y de carácter moderno para la perpetuidad — , es de carácter insoslayable dimensionar que no ha sido una, sino múltiples las formas de hacer y definir lo fotográfico y que de cierta forma, su definición resulta insuficiente frente a las posibilidades sociales, estéticas y epistemológicas del medio. Así, se hablaría de una historia de la fotografía reconstruida en plural, entendiendo que no solo han sido las técnicas y procedimientos, que superan al evidente paradigma análogo-químico a lo digital (daguerrotipia, calotipia, colodión y una sucesión de procesos alternativos que devino en la película fotosensible, la estereoscopía, holografía, a la fotografía con dispositivos digitales, escáner, *smartphone*, *webcam*, simulación 3D entre otras) sino la reconfiguración en los usos, la valoración simbólica, la interacción del cuerpo y las formas de ser y hacer mediante lo fotográfico, la noción de archivo y memoria en vínculo con la imagen, los que determinan una necesaria visión extendida del medio y sus prácticas desde un contexto histórico determinado.

[4] La exposición "Tarjeta de memoria *[memory card]"* fue producida y exhibida en el MAMBO. Museo de Arte Moderno de Bogotá (2011) y en una segunda versión actualizada en el MAV. Museo de Artes Visuales de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano (2012).

¿Se puede decir algo nuevo respecto a lo fotográfico? ¿Cómo se puede seguir teorizando sobre un medio que desde su nacimiento convocó el ejercicio y reflexión teórica sobre la implicación de los procesos de mecanización en la mirada, en las formas de representación, en la disyunción y comprobación sobre lo real?. Aún mejor, ¿como se pueden abordar los múltiples discursos, las apuestas historiográficas de un medio que permeó toda esfera y práctica de lo social, un medio que a pesar de sus numerosos nacimientos, entendidos como actualizaciones o traducciones, sigue asentado en la lógica preexistente de la imagen conformada desde la parte al todo (grano de plata / *pixel*), espacio / tiempo / fragmentación, dispositivo / deseo?

Sin lugar a dudas no es un objeto de estudio fácil, teniendo en cuenta el uso expandido de la técnica y el acto fotográfico en la noción de experiencia y memoria, lo que ha determinado nuestra relación con la fotografía como un habito que no evade ningún acontecimiento. En el encuentro de las prácticas comunicacionales y sociales, en la fotografía aficionada, en la producción artística, en la noción de documento y concepción de las historias en plural, la fotografía necesariamente tendrá que seguir cuestionando y reconsiderando sus propios presupuestos, no solo por todas las revoluciones técnicas que aún le quedan a futuro, sino por la manera en que se negocien sus usos entre las esferas enunciadas, en cómo se reinventen y creen intersticios (resquicios que permitan encuentros, distanciamientos, traslapos que no desconozcan el pasado ni el presente) habitados por las posibilidades, por la potencia de lo fotográfico. Es desde este punto, desde esta urgencia donde se desarrolla el presente texto, en un momento paradigmático donde es imposible tomar distancia del objeto de estudio, donde nuestra observación del fenómeno está basada en la total implicación e inmersión (desde lo académico, lo pedagógico, lo artístico y lo cotidiano) en un medio que en el tiempo sigue reconfigurándose así mismo y al mundo de la representación. Ahora bien, está última reflexión para nada resulta novedosa: dentro del bucle que resulta la(s) historia(s) del medio, ¿acaso no hay más encuentros que rupturas con el desarrollo de lo fotográfico en la segunda mitad del siglo XIX y la contemporaneidad?. Estamos presenciando la tensión propia entre innovación y repetibilidad propuesta por Reinhart Koselleck (2013), en cuanto que todo cambio lleva intrínseco una estructura de repetición que lo precede, coherente con todo principio natural y/o artificial de la experiencia humana.

Es en el siglo XIX escenario de la génesis de la fotografía, donde se construyen las primeras aproximaciones ontológicas del medio en virtud de su relación con el régimen de representación y visión predominante desde las artes. Desde esta mirada y desde la reflexión del transcurrir tecnológico a manos de los protofotógrafos se conforman corpus teóricos que

aún podrían parecer vigentes en nuestros días. Así en 1801 Tom Wedgwood (citado por Batchen, 2004), anticipándose a la implantación del medio y a sus propias implicaciones y experimentaciones en el desarrollo incipiente de este, menciona a partir del presupuesto filosófico basado en la relación entre los sentidos y las formas de adquisición de conocimiento, como existe una evidente "insuficiencia del lenguaje (…) para la descripción, (…) la corrección de las apariencias visuales mediante nociones derivadas de la apariencia" y la distinción entre "dos actos o estados de la mente, denominados percepción e idea". Posteriormente, Nicéphore Niépce anunciaba la creación de un "ojo artificial" (1816) en sus cartas personales; mientras que Fox Talbot (*Ibíd*) en *The Pencil of Nature* advertía hacia 1844, sobre la fluctuación de la imagen: "imágenes de ensueño, creaciones de un instante, destinadas a desvanecerse con la misma rapidez".

Indudablemente, muchas de estas afirmaciones demuestran formas de pensamiento y contextos únicos en el desarrollo del medio, a la vez que terminan por desafiar su vigencia en un momento donde los usos extensivos de la fotografía y en particular, los evidentes en redes sociales, nos demuestran una total dependencia en relación a la supremacía de la experiencia de la digitalización: la configuración de los cuerpos desde la *superficie* en géneros como el retrato y el cuestionado *selfie* como práctica del autorretrato, la *visiónica* y la automatización de la percepción expuesta por Paul Virilio (1998) y una configuración de la imagen fotográfica desde la instantaneidad y la evanescencia: el tiempo de observación alejado de toda contemplación y la posibilidad de un consenso trivial mediante la acumulación de *likes.*

La sensación de constante *déjà vu* en la práctica y análisis de la fotografía contemporánea, se certifica en la mirada histórica que se cierne sobre el cuerpo en los estudios de retrato en daguerrotipia, en la práctica del coleccionismo y el *yo* social de las *carte de visite*, en los mecanismos de control social encubierto en experiencia estética fotográfica, en la creciente práctica aficionada impulsada por Kodak y el establecimiento de la fotografía como mercancía, en las variaciones en los costos de adquisición, en la simplicidad y accesibilidad de los dispositivos, en la imbricación con otros medios de representación y comunicación. Así, tanto los acontecimientos propios del medio cómo los discursos teóricos y estéticos que de estos se derivan, evidencian como lo irrepetible y lo reiterado, retomando a Koselleck (2013), hacen parte insoslayable de cualquier estudio sobre lo fotográfico.

Desde una perspectiva compartida, en relación al análisis de las estructuras de fenómenos visuales a partir de la preexistencia y convergencia con otros sistemas que los precedieron, Lev Manovich (2006) propone el estudio de los llamados nuevos medios a partir de su cronología, desarrollo y el de las culturas visuales modernas, situando el problema de

forma transversal con las tradiciones artísticas, mediáticas y las tecnologías informáticas, donde los objetos que los conforman son entendidos como:

> Objetos culturales (…) que representan, tanto como ayudan a configurar, determinados referentes externos que pueden ser un objeto con existencia física, la información histórica que presentan otros documentos, o un sistema de categorías que emplee en la actualidad la totalidad de la cultura grupos sociales específicos. (…) Igual que sucede con todas las representaciones culturales, las de los nuevos medios también son inevitablemente parciales. Representan y construyen algunas características de la realidad física a expensas de otras; se trata de una visión del mundo entre otras, de un sistema posible de categorías entre otros muchos. (p. 60)

Entre esa definición de objeto se ubica tanto la fotografía digital como las redes sociales, configurándose como uno de los escenarios donde se puede esbozar, acorde a la noción analítica de red, los nudos y vínculos existentes que conforman las relaciones sociales, reflejando oscilaciones entre lo físico y lo virtual, lo pasado y lo actual, visibles en numerosas reconfiguraciones de la imagen y formas de pensamiento parte de la interfaz.

La historia del medio fotográfico entonces, no debe situarse como un proceso autónomo y aislado ya que su conformación se encuentra unida al desarrollo de otros regímenes de representación y pensamiento, como el establecido en el ámbito pictórico, y por supuesto, con otros procesos tecnológicos y su interdependencia con toda esfera social. La historia reciente del medio es una clara escenificación de esta premisa

> (…) la convergencia creciente de las tecnologías fotográficas con las del video y del ordenador (…) parece hacer surgir un nuevo contexto en que las imágenes constituirán sólo un pequeño elemento en el ámbito que nos rodea de lo que se ha denominado hipermedia. (Robins, 1995, p. 49)

Los lugares de lo fotográfico: Multiplicidad y convergencias

El término posfotografía según Mitchell (1992), marca un nuevo discurso visual que conmociona las ideas preconcebidas de realidad, en cuanto que el medio se despojó de la responsabilidad de indexación, explorando así las posibilidades propias de la imagen. En este sentido, la llamada nueva era " (…) representa una respuesta al desarrollo de la nueva tecnología electrónica digital para la grabación, manipulación y almacenamiento de imágenes" (Robins, 1995, p. 49) a la vez que permitió una exacerbación del sistema tecnosocial, mediado por flujos de información e inmediatez. Las teorías planteadas en

relación al lugar de lo posfotográfico se han inclinado por promover una mirada crítica hacia su misma condición, partiendo de la apología y plena confianza que aún persiste a nivel social en torno a los procesos e instancias propias de la tecnología, las cuales presuponen una revolución de la imagen y una aparente superación y mejoramiento del régimen análogo-químico obsoleto.

Es evidente como las propuestas teóricas de ambos autores anunciaron un cambio coyuntural respecto a las aplicaciones y usos de la fotografía en un espacio relativamente corto de tiempo. A casi veinte años de estos planteamientos que hoy se presentan como insuficientes, resulta imperante la advertencia en relación a la complejidad y mirada crítica que se tiene que conformar en un presente extendido, de forma simultánea al desarrollo de fenómenos que tienden a pasar inadvertidos, ya sea por su imperceptible asimilación cultural o por nuestra inmersión gradual desde imaginarios mediáticos (el cine y la televisión como antesala de una ciencia *no*-ficción entre otros), la esfera del arte y el lugar y práctica de lo común. Como una forma de actualización del término, Fontcuberta (2010) reconoce que el tiempo de evolución del fenómeno fotográfico en la actualidad, deja al descubierto evidencias de lo que antes se conformaba como apuestas: las tecnologías digitales visibilizaron y acrecentaron el sentido de manipulación de la imagen, la política se constituye como una "fabrica de realidad", las imágenes privadas permean la esfera pública en coherencia con las tendencias políticas y económicas, y por supuesto el lugar de lo análogo y lo digital que enuncia formas de hacer y formas sociales de ser. Esta dualidad nos lleva a retomar los síntomas de repetibilidad propuestos por Koselleck: si para Fontcuberta "(…) cada sociedad necesita una imagen a su semejanza" (p.12), existe una preexistencia en el desarrollo de los fenómenos, una acumulación interpuesta que en determinados escenarios y formas de pensamiento fluye o se reconfigura de manera particular, conviviendo con el acumulado histórico que lo conforma.

> En un inicio, la fotografía amenaza con abrumar a las ciudadelas de la alta cultura. (…) Pero el peligro no reside únicamente en la proliferación numérica de imágenes. También lo es una fantasía prematura del triunfo de la cultura de masas, una fantasía que reverbera con connotaciones políticas (…). La fotografía promete un dominio mágico de la naturaleza pero también amenaza con la conflagración y la anarquía, con un reequilibrio incendiario del orden cultural existente. (p.134)

La anterior afirmación de Sekula (2003), nos invita a repensar el lugar histórico, la recepción y valoración del medio fotográfico desde el encuentro de lo disímil: indistintamente

de su condicionante técnico, la proliferación de imágenes realizadas por aficionados por ejemplo, es intrínseca al nacimiento y desarrollo del medio, evidencia los bucles y transversalidades de una historia que se reencuentra y escenifica en el presente: todo (no) es igual, pero diferente.

Aunado al potencial político de lo fotográfico para subvertir el orden social en relación a la producción de imágenes, información y conocimiento, el escenario de lo digital trae consigo el descredito de la veracidad y el establecimiento de nuevos estándares de verdad inherentes a la práctica posfotografía, supeditada y adaptada a la experiencia *on-line.* Así se conforma un decálogo del posfotógrafo cuyos puntos clave se pueden enunciar en una "nueva conciencia autoral, equivalencia de creación como prescripción, estrategias apropiacionistas de acumulación y reciclaje que desembocan en lo que podríamos llamar la estética del acceso" (Fontcuberta, 2011). Esta última categoría refleja la estetización de la experiencia fotográfica en todos sus ámbitos, a la vez que expone la necesidad de analizar y teorizar sobre el lugar de la imagen desde sus usos en la cotidianeidad, donde intrínsecamente se pueda ver convocada a una puesta en diálogo con la práctica artística contemporánea. Así:

> Al volverse *high tech,* la cultura proyectará la cuestión tecnológica en otros niveles más allá del de la praxis o de la referencia temática. Así, llegaremos a una de las características más distintivas de la cultura tecnorromántica: la subversión de la práctica por la estética. (González, 2005, p.129)

Acercamientos a una filosofía de la fotografía

En la década de los ochentas previo a la era de la digitalización y la masificación del internet, Vilém Flusser (1990) parte de dos momentos coyunturales en la historia de la civilización humana, la invención de la escritura y el desarrollo de las imágenes mecánicas para proponer una filosofía particular de la fotografía, siendo tanto la definición del medio como los elementos que la conforman parte de una dialéctica justificada en la contradicción que propone frente al lugar de lo humano en el proceso de producción de imágenes. La fotografía entonces es definida cómo:

> (…) imágenes producidas y distribuidas por medio de aparatos automáticos y programados de acuerdo con un juego basado en la casualidad informada por la necesidad, y que han sido distribuidas según estos mismos métodos; son imágenes de situaciones mágicas, y sus símbolos provocan una conducta improbable en sus receptores. (1990, p. 71)

Conformada por conceptos base, intrínsecos al estudio teórico del medio (imagen, aparato, programa e información) y sus correspondientes implicaciones (magia, automatización y juego, necesidad y casualidad, símbolo e improbabilidad), situados en una ruptura con la configuración histórica lineal donde mas allá de las explicaciones causales se admitan las de naturaleza funcional desde un carácter no histórico y poshistórico del fenómeno, el autor plantea a manera de hipótesis cómo el sistema de razonamiento humano en gran medida está determinado en este caso particular, por categorías fotográficas que han *programado* su forma de pensamiento, evidenciando tanto una revolución en términos existenciales cómo un llamado a reconsiderar desde otros lugares el problema de la autonomía y la libertad. Así, Flusser argumenta como la filosofía de la fotografía plantea a la vez "(…) una crítica del funcionalismo en sus aspectos antropológico, político y científico" (p.73), revelando las imbricaciones que históricamente se han construido en la relación hombre-tecnología.

El término *aparato* en el contexto fotográfico es parte esencial del discurso de Flusser, quien lo diferencia de lo maquinal definiéndolo como "Juguete que simula el pensamiento" (p.76), cuya intención está dirigida cambiar el significado del mundo con una intención simbólica a partir de las relaciones dadas con el fotógrafo que "(…) produce, procesa y abastece de símbolos" (p.26). Sin embargo, la cámara como productora de superficies simbólicas atiende a principios de programación, que corresponderían a los elementos propios del lenguaje fotográfico (fotosensibilidad, exposición, obturación, óptica) donde, y siguiendo a Flusser, el fotógrafo no busca descubrir el mundo sino las posibilidades de interacción con la programación del dispositivo y la forma en que esté permita producir y crear información. Desde la búsqueda de la probabilidad es donde el fotógrafo, definido como funcionario, deviene de *homo faber* a *homo ludens:* la cámara "(…) no es una herramienta, sino un juguete; y el fotógrafo no es un trabajador sino un jugador (…) sólo que el fotógrafo no juega con su juguete, sino contra éste" (p.27).

Las posibilidades infinitas de hacer imagen, designadas por el autor como *virtualidades*, se presentan como relaciones de significación entre lo técnico, funcional y procedimental, que aunque el fotógrafo comprende y maneja, termina finalmente por desconocer a cabalidad ante la complejidad e inconmensurabilidad de los elementos físicos, ópticos y mecánicos que intervienen en la captura de la imagen. La cámara fotográfica permite acceder al juego desde la mecanización del trabajo, es decir, del proceso de reproducción de la imagen tangible en la fotografía superando así su propia definición de herramienta, configurándose a la vez como un *juguete complejo*. Sin embargo, y como se ha

evidenciando, Flusser acepta que existe mucho más tras esta relación lúdica precisando una transversalidad de relaciones en el término *programación,* que alude tanto al funcionamiento interno del dispositivo, como a una determinación externa o de contexto, impuesta por la industria de la fotografía y factores sociales y económicos que se encuentran subsecuentemente en el aparato, es decir, el dispositivo fotográfico es el objeto físico que materializa formas de pensamiento, estructuras sociales y económicas de poder que responden a cierto tipo de intereses particulares; paradójicamente, ese objeto desde sus propiedades físicas es inoperante.

Tempranamente y anticipándose al momento coyuntural actual en la relación al hombre como usuario de la tecnología, Flusser expone la transmutación del poder del objeto al símbolo, de las *cosas* a la información que cuestionan tanto el lugar de lo humano, como el del fotógrafo en relación a su búsqueda de libertad. Dentro de estas posibilidades el autor afirma que existe la posibilidad de hacer una fotografía consciente en términos de imponer el sentido de lo humano a la sistematización, de "(…) forzar a los aparatos para que produzcan algo imposible de prever, algo improbable, algo informativo" (p.74), de buscar imágenes no vistas, dejar de lado el aparato y su producto tangible para focalizarse en la información.

De forma latente a está búsqueda de libertad el autor termina por plantear una oposición o resistencia entre el arte, capaz de producir situaciones improbables y el hábito, determinando que: "*Estética* significa capaz de ser experimentado y *hábito* implica anti-estética: lo que se ha convertido habitual ya no es en absoluto experimentado". Flusser (citado por Carrillo, M., & Calderón, M. 2012). Así, el potencial estético de la fotografía reside en su improbabilidad acorde a la definición de arte, en la reunión de elementos que la desvinculen de una visión habituada de los objetos y acontecimientos.

Alternancias y disidencias en las redes sociales. ¿Hacia una filosofía de la fotografía?

Facebook[5] se ha constituido como una de las redes más estables y en constante expansión en términos de oferta de servicios y usuarios en el mundo. Aunque falta mucho por

[5] Si bien *Facebook* ofrece como ventana de observación ventajas en relación al estudio de la práctica fotográfica al posibilitar un análisis transversal de la imagen y sus dinámicas de socialización provenientes de un perfil identificable, redes de afinidad, listas y grupos de interés, etc., en la actualidad existen numerosas posibilidades de analizar el problema de la imagen: desde las aplicaciones de manipulación fotográfica establecidas también como comunidades virtuales, a las plataformas de *microblogging* como *Tumblr*, el ya conocido y aún vigente *Flickr* donde confluyen propuestas tanto aficionadas, profesionales como comerciales en relación directa o indirecta con la fotografía, a la vez que se proponen formas de catalogación, archivo, exposición y difusión mediante las posibilidades de personalización gráfica de la interfaz.

ver dentro del panorama de los *social media*, este momento coyuntural puede ofrecer al investigador de la imagen, y en particular al de la fotografía digital contemporánea un panorama amplio de análisis no solo en lo que respecta a los usos e implicaciones sociales del medio, sino la escenificación de formas de *percibir*, *ver* y *hacer* imagen dentro de un renovado y en constante cambio, régimen de la visión propio de la digitalización. Nuestro interés se centra primordialmente en dos particularidades: las potencias estéticas de la imagen fotográfica en álbumes realizados por aficionados en el espacio del común de la red social, y su coexistencia con proyectos *net art* dentro de los *social media* creados específicamente *por* y *para* la web 2.0.

Desde esta perspectiva resulta más que significativa la propuesta de una filosofía de la fotografía y el cuestionamiento sobre la construcción de libertad del hombre mediada por la interacción con aparatos, retomando a Flusser (1990), quien propone como base de una crítica a la fotografía el nivel en que el fotógrafo logra cuestionar o someter las capacidades propias de la cámara, entendidas como programación, a sus intereses particulares. En este punto es importante señalar, que el dilema en relación a nuestra interacción con aparatos, no se centra específicamente en la práctica artística, y por ende, no busca excluir al fotógrafo aficionado o amateur; al contrario, se podría afirmar que presenciamos un cambio drástico en el régimen de visión actual que reúne un sinnúmero de experiencias y variaciones imperceptibles, que lo precedieron y posibilitaron en el espacio-tiempo, y que a su vez revelan que el problema de la experiencia estética dejó de ser exclusivo de la esfera artística y del artista como único artífice y responsable de esta. Así, en una muestra centrada en el escenario del común, también se encuentran alternativas y resistencias frente al dominio de la *selfie* como herramienta que perpetua tendencias en el lenguaje corporal, estandarizaciones basadas en ideales de belleza o gusto, y posiciones hegemónicas desde la heteronormatividad de género binario, desafiando los convencionalismos a través del uso de los mismos medios que los promueven, como forma de convergencia y resistencia.

Bajo una constante búsqueda y exploración corporal la fotografía autorreferencial se resignifica en un giro emancipador ante la corriente abismal de poses y estereotipos que invade gran porcentaje de los contenidos en *Facebook*. Así, perfiles como el de Amalia Soto "Molly Soda"[6] que desde el ciberfeminismo cuestiona la construcción social sobre la femineidad y las herramientas tecnológicas desde el montaje y las propiedades visuales de las interfaces; Andrea Barragán[7] con sus identidades híbridas y el travestismo cómo

[6] https://www.facebook.com/therealmollysoda?fref=ts
[7] https://www.facebook.com/andrealamisma?fref=ts

desfiguración de la identidad de género; o Hazine Kareemah[8] que desde el anonimato de una *burka* corporativa con el logo de Facebook enuncia cuestiones como la serialidad y la repetición, la indefinición del sujeto, lo impersonal, lo política y socialmente impuesto hasta la negación total del cuerpo, convocan un tipo de fisura al interior de una estructura de poder por la información, privilegiada por formas ambiguas de aparente democracia, participación y posicionamiento del *yo.*

A partir del uso y subversión del medio y sus objetos así como de los lenguajes imperantes que los conforman, formales y simbólicos, se proponen renovadas formas de relación y reflexión en un público de usuarios expandido, sobre los usos de la fotografía y el internet como forma de representación y socialización. De esta forma, se propician espacios de encuentro diversos y dinámicos que aludan a la escisión histórica basada en la profesionalización de lo fotográfico como única división categórica de validez del potencial estético del medio. Mucho de este rompimiento corresponde a un vertiginoso -pero constante- cambio desde su invención, en nuestras posibilidades de interacción con los dispositivos fotográficos, de la mano de cambios profundos en nuestras formas de pensamiento, las culturas visuales y las posibilidades ampliadas de *ser*.

Entre tanto, algunos proyectos artísticos en la red social cuestionan de fondo la estructura y política de veracidad que asume el usuario como normativa de uso de *Facebook*: identidades ficcionales y (re) apropiadas. Si Flusser propone una construcción de la libertad mediada por la fotografía en relación a cuestionar o someter las capacidades propias de la cámara a partir de intereses particulares, los siguientes proyectos exceden este paradigma desde la insubordinación total: desdeñando la cámara como determinante en la "elaboración" de una fotografía, o desafiando el aparente carácter mimético de la fotografía como producto de un acto fotográfico que lo precedió. Desde luego, y retomando los principios de la posfotografía se pone en disputa la definición de fotógrafo, como sujeto-funcionario que opera un aparato en virtud de su programación, y de fotografía, como producto de una cadena de acciones relación hombre-tecnología, en un momento donde la apropiación y manipulación de imágenes preexistentes, la posibilidad de crear imágenes por síntesis, de re-fotografiar e incluso de ampliar el escenario de lo fotográfico a un entorno exclusivamente virtual, hacen parte de las posibilidades de las prácticas artísticas contemporáneas en red.

[8] https://www.facebook.com/hazine.kareemah?fref=ts

Impactado por las promesas de la *web* 2.0 y las constantes alusiones a la autorepresentación como forma de afirmación del *yo*, "Intimidad Romero"[9] es un perfil en *Facebook* que se presenta como *todxs* y nadie, como acción performática del archivo en red, pública y anónima: "Que estas redes (…) sean hoy espacio para los procesos de subjetividad, para la formación del *self*, supone la actuación-reacción por parte de los artistas en este universo simbólico para dar cabida a nuevas formas de construcción de la realidad" (Villar, 2014). De esta forma, y haciendo uso de los medios y lenguajes contemporáneos, "Intimidad Romero" desafía la normalidad del perfil y álbum virtual mediante el uso de imágenes fotográficas apropiadas e intervenidas por franjas de *pixels* que aluden explícitamente tanto a la censura como a la clandestinidad, a lo público y lo privado implícito en los contenidos en red, a la estrategia de desocultamiento de la imagen a partir de la oposición entre el todo y el fragmento, lo reconocible y lo ignorado mediante el uso formal de la unidad constitutiva de la imagen digital como preservación forzosa de una identidad. Precisamente, Intimidad se mantiene al margen de cualquier rostro al funcionar como entidad desposeída de una existencia comprobable más allá de lo virtual. La ruptura y cuestionamiento frente a los medios tecnológicos es escenificada en dos acciones a la vez que resistencias tanto al lenguaje propio del medio fotográfico, como a los contenidos previstos en la conformación de los álbumes digitales en la red social. En referencia a lo primero, controvierte la noción de propiedad "robando" fotografías y experiencias que inserta como parte de sus propios álbumes a manera de recuerdos , generando una cartografía de fotografías anónimas y genéricas, unificadas por el "gesto" de Intimidad, la intervención de *pixels*, que acentúa la perdida de titularidad y el reconocimiento primario de identificación en el género del retrato. En base, se cuestiona profundamente el manejo de contenidos fotográficos en red, el uso de filtros de privacidad y la intimidad, precisamente como lugar público de enunciación.

La percepción de las fotografías que conforman los álbumes de Intimidad, no pueden ser vistas de otra forma que desde el juego y la incertidumbre, del reconocimiento parcial que nos acerca o aleja, nos reconoce o distancia de la experiencia propia de la colección fotográfica. La controversia se encuentra en el núcleo del desarrollo de proyectos artísticos en una red social, determinados y limitados de cierta manera por los términos y condiciones de uso, en el caso particular de *Facebook,* en el manejo de información, comprobación de

[9] "Intimidad Romero" hace parte del colectivo UAFC – Unknown Art for Change –. De forma paralela realiza exposiciones individuales y colectivas. Para mayor información https://www.facebook.com/intimidadromero , http://intimidad.tumblr.com/

identidad mediante solicitud de una ciudadanía y un sexo, en la censura, y en la cancelación de cuentas junto a los contenidos que pertenecen única y exclusivamente al usuario.

Desde el mismo escenario, el proyecto "*Born Nowhere"* de la artísta Lais Pontes[10] propone puntos de encuentro en el espacio liminal entre lo real y lo digital, posibilitando procesos de creación y narración colectiva con los usuarios de la red *Facebook.* Desde el concepto de sociedad líquida expuesto por Bauman (2000) y la manera en que esta se refleja en la configuración de identidades en tránsito, Pontes utiliza la fotografía como lugar de construción paraficcional a partir de su propia imagen, (re)creando posibles articulaciones y proyecciones a la vez que alteridades de su propio *yo*. Desde los cambios morfológicos, gestuales, de vestuario y accesorios a la manipulación digital, los múltiples cuerpos de Pontes adquieren una identidad e historia particular a partir de los comentarios e interacción de usuarios en *Facebook* que determinan, literalmente, un nuevo perfil y biografía de este nuevo usuario en la red: Amber, Courtney, Karenina, Neide, Julia entre otras, corresponden a estereotipos de lo femenino que terminan por reafirmar estatutos económicos, sociales y raciales en relación a la mujer.

La noción de juego en relación a las posibilidades de lo fotográfico son las que permiten desde la puesta en escena y caracterización a la posterior manipulación digital, crear imágenes que poseen una atadura con lo real desde lo ficcional, ubicando la identidad del sujeto en un lugar intermedio entre lo verosimil y la incertidumbre. Si el aparato fotográfico encuentra su programación en virtud de captar una imagen referencial, como testigo y documento de un espacio tiempo, el proyecto "*Born Nowhere"* deslegitima el momento único del encuentro fotógrafo/sujeto a fotografiar, a partir de un referente que nace de la ficción y el artificio como forma expandida de representación, comunicación e interpelación.

En este punto el asunto de la búsqueda de la libertad mediante lo fotográfico debe ser eximido de lo evidente, es decir, de la posibilidad de caracterización y *alter ego* de Pontes, sino en la contraposición de lo fotográfico en términos de real y virtual, en la ampliación de la experiencia de cuerpo virtual y por ende de las estéticas que este contiene.

Facebook se constituye como lugar de encuentro, donde de cierta forma, la presunción sobre las esferas distintivas de producción de lo fotográfico tienden a ser abolidas: el artista asume la red social desde el juego y la provocación, el aficionado postula su manejo técnico

[10] Lais Pontes nació en 1981 en Fortaleza, Brasil. Graduada del International Center of Photography de Nueva York con Master in Fine Arts (MFA) del School of the Art institute of Chicago (SAIC). Su proyecto *Born Nowhere* recibió el Premio London International Creative Competition-LICC Talent of the Year, London, England (2013), PX3 Prix de la Photographie, Paris, France (2012) y el premio del Jurado Barbara DeGenevieve en Filter Photo Festival, , Chicago, USA (2011). Mayor información: www.laispontes.com

desde la experimentación. Dentro de este escenario superficial, anodino, de denuncia, viral o de debate, se construyen formas de interacción desde el arte, en un momento intermedio entre regímenes de la visión y la representación que aún determinan nuestra experiencia como espectadores en lugar de usuarios de una experiencia estética. El artista chileno Felipe Rivas San Martín[11] publica precisamente en su muro de *Facebook* una consideración al respecto

> En el magister me evalúan algunos profesores que no tienen Facebook, que aborrecen Internet y que les molesta estéticamente la interfaz, que no saben lo que es ser etiquetado o recibir un *like.* Pareciera ser que internet es demasiado común y corriente, demasiado cotidiano y popular como para ser tematizado por el campo – siempre excepcional y en cierto modo místico- del arte.

Referencias

Batchen, G. (2004). Ectoplasma: la fotografía en la era digital. En: J. Ribalta. (Ed.), *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía*. (p. 327). Barcelona: Gustavo Gili.

Bauman, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press

Carrillo, M., & Calderón, M. (2012, 13 mayo). Bazin, Flusser y la Estética de la fotografía. *Flusser Studies*. Recuperado de http://www.flusserstudies.net/person/alberto-j-l-carrillo-can%C3%A1n

Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía.* México: Trillas.

Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora. La fotografí@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

González, L. (2005). Las imágenes de alta tecnología como práctica, ética y estética tecnorromántica. En F. Aguayo, L. Roca (Ed.), *Imágenes e investigación social*. (p.129). México: Instituto Mora.

Koselleck, R. (2013). *Sentido y repetición en la historia*. Buenos Aires: Hydra.

[11] https://www.facebook.com/felipe.rivassanmartin?fref=nf&pnref=story

Manovich, L. (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós

Martínez, O. (2006). Investigar, crear, experimentar el mundo. Reflexiones sobre la investigación en las artes plásticas. *El Artista* (3), 57-68. Recuperado de http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87400305

Mitchell, W. J. (1992). *The reconfigured Eye: Visual truth in the Post-Photographic Era.* Cambridge: MIT Press.

Robins, K. (1995). ¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?. En M. Lister. (Ed.), *La imagen fotográfica en la cultura digital* (pp. 49-75). Barcelona: Paidós

Sekula, A. (2003). El cuerpo y el archivo. En Picazo, G., Ribalta, J. (Ed), *Indiferencia y singularidad*. (pp.133-200). Barcelona: Gustavo Gili

Soulages, F. (2005). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca

Villar, B. (2014, 22 de enero). *Flujos comunicativos cotidianos como experiencia artística en redes 2.0: El caso de Intimidad Romero*. [Web log post]. Recuperado de http: //http://x0y1.net/blog/?p=893

Virilio, P. (1998). *La máquina de visión*. España: Cátedra.