Poéticas Fotográficas

Denis Renó, Fátima Lopes Cardoso e Pere Freixa (Orgs.)
Prefácio: Peruska Chambi



RIA Editorial

Poéticas
Fotográficas

Denis Renó
Fátima Lopes Cardoso
Pere Freixa
Organizadores

Peruska Chambi
Prefácio

RIA
Editorial

Ria Editorial - Comité Científico

Abel Suing (UTPL, Equador)
Alfredo Caminos (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
Andrea Versuti (UnB, Brasil)
Angelo Sottovia Aranha (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)
Anton Szomolányi (Pan-European University, Eslováquia)
Carlos Arcila (Universidad de Salamanca, Espanha)
Catalina Mier (UTPL, Equador)
Denis Porto Renó (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)
Diana Rivera (UTPL, Equador)
Fatima Martínez (Universidad do Rosário, Colômbia)
Fernando Ramos (Universidade de Aveiro, Portugal)
Fernando Gutierrez (ITESM, México)
Fernando Irigaray (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)
Gabriela Coronel (UTPL, Equador)
Gerson Martins (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, Brasil)
Hernán Yaguana (UTPL, Equador)
Jenny Yaguache (UTPL, Equador)
Jerónimo Rivera (Universidad La Sabana, Colombia)
Jesús Flores Vivar (Universidad Complutense de Madrid, Espanha)
João Canavilhas (Universidade da Beira Interior, Portugal)
John Pavlik (Rutgers University, Estados Unidos)
Joseph Straubhaar (Universidade do Texas – Austin, Estados Unidos)
Juliana Colussi (Universidad do Rosario, Colombia)
Koldo Meso (Universidad del País Vasco, Espanha)
Lorenzo Vilches (UniversitatAutònoma de Barcelona, Espanha)
Lionel Brossi (Universidad de Chile, Chile)
Maria Cristina Gobbi (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)
Maria Eugenia Porém (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)
Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Marcelo Martínez (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha)
Mauro Ventura (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)
Octavio Islas (Pontificia Universidad Católica, Equador)
Oksana Tymoshchuk (Universidade de Aveiro, Portugal)
Osvando de Moraes (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)
Paul Levinson (Fordham University, Estados Unidos)
Pedro Nunes (Universidade Federal da Paraíba – UFPB, Brasil)
Raquel Longhi (Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Brasil)
Ricardo Alexino Ferreira (Universidade de São Paulo – USP, Brasil)
Sergio Gadini (Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG, Brasil)
Thom Gencarelli (Manhattan College, Estados Unidos)
Vicente Gosciola (Universidade Anhembi Morumbi, Brasil)

FICHA TÉCNICA

Copyright 2021 ©Ria Editorial. Todos os direitos reservados
Fotografias do Ensaio: Copyright by ©*Peruska Chambi*. Todos os direitos reservados
Foto de capa e design: ©*Denis Renó*
Diagramação: *Luciana Renó*
1.ª edição, Aveiro, Setembro, 2021

ISBN 978-989-8971-48-7

Título: Poéticas Fotográficas
Organizadores: Denis Renó, Fátima Lopes Cardoso e Pere Freixa
Prefácio: Peruska Chambi



Esta obra tem licença Creative Commons ***Attribution-NonCommercial-NoDerivatives.*** Você tem o direito de compartilhar, copiar e redistribuir o material em qualquer suporte ou formato sempre que seja feito o reconhecimento de seus autores, não utilizá-la para fins comerciais e não modificar a obra de nenhuma forma.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

©Ria Editorial



Aveiro, Portugal
riaeditora@gmail.com
http://www.riaeditorial.com

ESSA OBRA FOI AVALIADA INTERNAMENTE E EXTERNAMENTE POR PARECERISTAS

Todos os textos foram avaliados e seleccionados pelos organizadores da obra. Os comentários dos organizadores foram enviados aos autores, que, mediante a aprovação, receberam tempo hábil para eventuais correcções.

O livro foi posteriormente avaliado e aprovado pela avaliadora externa Dra. Fátima Martínez que informou parecer positivo à publicação da seguinte forma:

> Esta obra colectiva, editada por Ria Editorial y coordinada por Denis Renó, Fátima Lopes Cardoso y Pere Freixa, que tiene como título *Poéticas Fotográficas*, es una obra que llega en un momento muy oportuno para repensar la fotografía, desde el periodismo, desde la implantación de las redes sociales, desde los juegos de Narciso con el uso de los selfies, donde no sólo se cita a Susan Sontag y a Henri Cartier-Bresson, sino que se recuerda a McLuhan y a Joan Fontcuberta, desde la esencia de los inicios fotográficos hasta los desafíos que supone hoy que todos llevemos en nuestros bolsillos un smartphone con cámara. Los 10 autores de sus capítulos, que han profundizado en diferentes temáticas como, por ejemplo, el juego de los selfies, la fotografía callejera tomada con celulares o la permanencia de los fotógrafos ambulantes en plazas como la Plaza Simón Bolívar de Bogotá, se enmarcan en una obra que es circular, comienza con un prefacio de Peruska Chambi y finaliza con un reportaje en blanco y negro de la mencionada fotógrafa sobre los Wayku, una comunidad peruana que sigue manteniendo sus tradiciones vivas. Por tanto, académicamente, no sólo recomiendo la publicación y lectura de *Poéticas Fotográficas*, sino también su difusión y la permanencia de este tipo de reflexiones que nos llevan a leer citas como las de Joan Fontcuberta que afirman que 'toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera', o nos recuerda que Robert Capa no estaba solo en la guerra civil española y que todavía quedan muchas incógnitas por resolver en torno a la imagen de la muerte de un miliciano, tomada en España en 1936. Este ejercicio de reflexión no sólo es necesario en la Academia sino también dentro del ámbito de la fotografía y del fotoperiodismo para ayudarnos a conocer y a seguir rememorando el origen para desentrañar el futuro de la fotografía que se nos presenta a partir de ahora.

O parecer foi enviado previamente ao lançamento.

Autores

Denis Renó

Elissa J. Rashkin

Fátima Lopes Cardoso

Jefferson Alves de Barcellos

Jorge Mauricio Escobar Sarria

Juan Fernando Franco Beron

Mar Redondo-Arolas

Matheus Tagé

Pere Freixa

Peruska Chambi

Verónica Vázquez Valdés

Sumário

Prefácio – Entrevista de Peruska Chambi 10
Denis Renó

Apresentação 20

Parte 1 - Reflexões

1| A natureza traiçoeira da fotografia 25
Fátima Lopes Cardoso

2| Revelando la nostalgia: acercamiento semiótico al oficio de fotógrafo ambulante en Colombia 59
Verónica Vázquez Valdés

3| Revertiendo a Narciso. Los cuerpos liminales de Lizzet Luna Gamboa 74
Elissa J. Rashkin

4| Fotografía (la autoimagen) como entramado comunicacional y relacional 98
Jorge Mauricio Escobar Sarria
Juan Fernando Franco Beron

Parte 2 - Aplicações

5| Fotografiar, compartir, circular: el tramado invisible de la imagen fotográfica 118
Pere Freixa
Mar Redondo-Arolas

6| Gamificação fotográfica: paradigmas da pós-fotografia 142
Matheus Tagé

7| Fotografia no bolso: a prática da fotografia de rua intermediada por smartphones 159
Jefferson Alves de Barcellos

8| Poéticas Fotográficas: olhares sobre a representação imagética na nova ecologia dos meios 179
Denis Renó

PARTE 3 - ENSAIO

9| Wayku: pueblo originario kichwa 197
Peruska Chambi

Os autores 228

Índice Remissivo 233



Prefácio – Entrevista de Peruska Chambi

Um fotógrafo tem a enorme facilidade de se comunicar, e usa a luz para desenvolver a sua escrita. Talvez tenha, inclusive, uma capacidade superior a várias outras especialidades comunicacionais, pois usa uma imagem congelada, estática, para contar histórias. Porém, neste prefácio, optamos pela transcrição da entrevista realizada com a fotógrafa peruana Peruska Chambi, acostumada a contar suas histórias por belas fotografias. Boa leitura.

Denis Renó

A minha casa foi uma espécie de escola, e a fotografia e o cinema estavam dentro dela, desde pequena. Quando eu e minha família vivíamos em Cusco, era muito frequente ir ao estudo do meu avô [Martín Chambi] para brincar no espaço, como criança. Me recordo as sessões de fotos. Eu ficava olhando, em um cantinho, como ele trabalhava. E também me lembro quando, periodicamente, meu avô chegava em casa e convidava meus pais para a sessão fotográfica anual. Frequentemente antes de seu

aniversário nos convidava a fazer fotos oficiais. Eu me recordo de ter ido, em uma oportunidade, e visto toda a sessão, além da sessão que ele fez comigo. Então, essas coisas, e também meu pai foi cineasta. Ele foi estudar Arquitetura em Buenos Aires e se dedicou ao cinema quando regressou a Cusco. Quando nasci, isso já estava em casa. Não havia televisão, mas assistíamos filmes. Ele trazia seu projetor e exibia às crianças, nas festas infantis, nos domingos. Em qualquer dia, à noite, os diferentes filmes que ele conseguia com as embaixadas. Ele fundou o Cineclube de Cusco, pois tínhamos muitos materiais. Então, isso já estava em casa. Quando eu decidi estudar na universidade, optei pelas ciências da comunicação porque era o mais próximo às artes visuais. Por isso eu decidi estudar essa carreira. Tive cursos de fotografia, de cinema. Eu estudei na Universidade de Lima, que é uma universidade privada importante aqui em Lima. E à época, na carreira de comunicação, essa universidade era a mais importante. Nessa universidade, meu pai foi o fundador da carreira de comunicação e dava cursos de fotografia. Ou seja, meu pai me ensinou fotografia. Bom, eu aprendi em casa. E por que e como cheguei? É por essa razão. Aqui reconhecemos que os saberes são transmitidos de geração em geração. Isso aconteceu comigo e também com alguns irmãos. E outros familiares. Estávamos todos rodeados da matriz, que foi Martín Chambi.

Bom, eu chego à fotografia e não fico somente nas questões técnicas e cotidianas. Desde o princípio, quis fazer uma fotografia que me levasse a desenvolver o que somos como uma identidade cultural. Deve ter sido influência, em definitivo, do meu avô. Eu sempre considerei fazer esse tipo de foto. Vivo em Lima, uma capital. Nela, esse tipo de trabalho não é possível. Por isso, tive que sair e buscar em lugares do interior do

país para fazer minhas fotos, as fotos que mais me satisfazem. Eu tenho uma série de reportagens e experiências que me alegraram por ter feito, não somente pelas fotos, mas também por satisfação pessoal. Quando se chega a um lugar e encontra a pessoas como você, e vê as origens, as festas, os costumes. É muito rico, não somente por ter conseguido fazer os registros, mas também pela satisfação pessoal. Isso me levou à fotografia que faço.

O outro lado que me encantou também, sobre seguir na fotografia, foi dedicar-me à docência. Sempre gostei. Desde que me formei, comecei a dedicar-me à docência. Eu me apaixonei, pois há uma retroalimentação. Nos atualizamos. Me dedico à docência há 30 anos, e durante esse tempo aprendi muito com os alunos, com os jovens. Estar sempre atualizado é muito rico. Creio que isso proporciona um feedback que te permite desenvolver outros olhares. Isso é algo que eu tenho desenvolvido com bastante entusiasmo, com bastante carinho. Tanto que tenho muitos alunos que se lembram de mim, e seguiram mantendo contato, me encontram nas ruas e param para conversar comigo. De verdade, não me lembro quantos alunos eu tive, mas eu me sinto muito contente quando me reconhecem com carinho especial. São coisas gratificantes que aconteceram comigo, e isso reforçou o meu interesse pela fotografia, tanto para ensinar como para aprender.

É certo que desde que comecei a fotografar não a fiz exclusivamente aqui em Lima. Não era possível. Eu buscava algo mais que me identificasse. Sou consciente que, assim como tenho um sobrenome espanhol, vasco, Echegaray, meu sobrenome Chambi é muito autêntico, muito peruano. Sempre quis valorizá-lo. E isso também me foi ensinado desde sempre, por meu avô, meu pai. A cultura, sobretudo a cultura andina, da

qual eu venho, junto à forma de vida e das experiências que eu tive em casa com meu pai. E com minha mãe, que também é de uma província andina, que fala Quechua. Então, sempre tive esse contato com a dança, a música, que me comoveu de uma maneira incrível, e que me permitiram refletir isso nas minhas fotos. Isso foi o que sempre busquei fazer.

Além disso, desde que ingressei na universidade, trabalhei em organizações não-governamentais, ONGs, sobre o tema específico da mulher. Esse foi meu outro campo. Sempre busquei registrar a originalidade, a identidade cultural e a participação da mulher nisso. Creio que esse é um dos olhares fundamentais de meu trabalho fotográfico. Definitivamente, isso, de alguma maneira, está na minha identidade. Há pouco, antes da pandemia, em 2016, eu descobri de uma maneira mais clara. Escrevi um artigo que está na revista Somos, do jornal El Comércio, sobre este tema, que certifica o que eu sigo buscando durante tanto tempo.

Nesse ano, em 2016, conheci o povoado do meu avô, pois eu também sou sua biógrafa. Sempre me preocupei em encontrar dados, a escrever a sua biografia, o que é muito importante. As biografias que se vê foram escritas por pessoas que não o conheceram. Podem ter feito investigações, mas não se basearam nas fontes mais diretas, que são os seus familiares. Seus filhos, netos, bisnetos. Isso me motivou buscar. Então eu fui conhecer onde ele nasceu. É um povoado muito difícil de chegar, no sul. Em Puno, num lugar bem alto. Lá encontrei, e me emocionei, no povoado onde ele vivia, uma comunidade onde quase 90% das pessoas são de sobrenome Chambi. Encontrar a origem do meu sobrenome, pois dali saiu o sobrenome Chambi. Nós, quando chegamos a Lima, mais ou menos em 1967, haviam somente dois Chambi na lista telefônica. Um era meu pai, e o outro era o irmão do meu pai. Esse encontro

com o início da minha identidade foi fundamental. Eu realmente vejo que sigo me interessando por essa razão, pois venho de lá. E no ano seguinte, indagando sobre seus familiares, pois nunca nos relacionamos. Meu avô migrou para Cusco, e de Cusco a Puno é muito complicado. A comunicação com os seus familiares diretos se perdeu.

Em março de 2020, antes de começar a pandemia aqui no Peru, viajei a Arequipa, uma cidade do sul, em busca de um dos familiares diretos do meu avô. Era o neto de sua irmã. Jamais tínhamos nos conhecido. Eu o conheci, e ele me mostrou fotos impressionantes com a assinatura do meu avô dedicando-as à sua irmã mais velha. Ele, como neto, as guardou. E me disse: "aqui está. Ela é irmã do seu avô, e sou seu primo". Essas coisas me emocionam, pois é exatamente o que quero com a fotografia. Buscar minha identidade. Se minha identidade é essa, obviamente, o que faço com a fotografia é valorizar a nossa cultura, é continuar, é reconhecer-nos, como peruanos, em uma identidade, é importantíssimo. E foi a primeira vez que conhecia a minha família. Na foto estava a sua irmã mais velha, que era uma camponesa com seus trajes típicos, linda, rodeada de campo. E a foto mostra também que Martín Chambi, apesar de ter alcançado um status social na cidade onde viveu, em Cusco, e reconhecido internacionalmente, jamais esqueceu o seu início, as suas origens. Isso fez, e faz, com que o seu trabalho fotográfico tivesse tanto valor, com um olhar bem horizontal. Bom, descobri isso recentemente e vi que esse é um dos motivos que me motiva à fotografia. É uma transmissão de saberes que não se aprende numa escola ou universidade. É uma transmissão de saberes por gerações. Isso está no sangue. Não precisa estudar um mestrado, ou algo assim. É algo que descobri, e foi muito importante, muito significativo.

E, obviamente, clareou um pouco mais o que sempre estive buscando em meu próprio trabalho.

Em minha fotografia, uma coisa fundamental é olhar nos olhos, olhar diretamente a uma pessoa. A mim, me encantam mais os retratos. Acredito que, através de um retrato, posso expressar o que quero, o que desejo, o que sinto. E creio que com os retratos e as manifestações culturais posso expressar e deixar registrado tudo o que aconteceu nessa época. Tudo. As épocas são diferentes. Há variações. O tempo corre. Digamos, nada é estático. Então, em meu trabalho eu procuro fazer isso. E nos retratos, o olhar direto, franco, é o que me permite expressar tudo o que acabo de dizer, a identidade, a mulher, a cultura, as tradições, as manifestações culturais. Em algum momento, me perguntaram sobre isso, e eu disse que através da fotografia eu posso mostrar a minha identidade. Isso é o fundamental me meu trabalho, e uma das formas que me produz mais satisfação são os retratos em preto e branco. A técnica é o preto e branco. É a forma que melhor consigo expressar o que quero.

Quando me convidaram em algumas oportunidades para realizar um trabalho, sinto que primeiro devo contá-lo em cores. Construo a história em cores e depois resumo em preto e branco. A história condensada faço em preto e branco. Mas para quem nunca conheceu essas manifestações culturais, que possuem tantas cores, preciso mostrá-las como é para, depois, transformá-las na minha própria visão em preto e branco. É difícil, efetivamente, mas são as duas opções que podemos oferecer.

Na hora de passar para o digital, eu resisti. Resisti tremendamente, mas era inevitável. E ao passar para a tecnologia digital percebi que era muito facilitadora. Não é o mesmo que trabalhar com tudo limitado,

como no filme. Muito facilitador. Entretanto, quando os telefones celulares começaram a ter umas câmeras espetaculares, não se pode recusar também. Eu uso telefones celulares como registro. Não faço o meu trabalho fotográfico com celular. Sei que existem outras tendências, são um pouco mais jovens. Há trabalhos que se fazem, vi pelas redes e em muitas mostras, que há fotógrafos que utilizam celulares como forma, como expressão, como forma artística, criativa. Já estão usando-o, sim. Mas não é o meu caso. Eu só uso como registro. Me facilita em alguns momentos. Uso-o também em algumas festa. Gosto de usar o celular nas festas para mostrá-la ao vivo, com transmissões ao vivo. Essas coisas são muito importantes. As redes, por exemplo. Me permite mostrar o meu trabalho através das redes. Mas, geralmente, o que mostro em meu trabalho pelas redes são fotos feitas com câmeras. Com câmeras profissionais, e não com celular. Mas é importante, agora, não descartar, porque a fotografia está em todas as áreas. Não é a melhor. Mas se falamos de fotorreportagem, fotojornalismo, coisas imediatas podemos fazer com celular. Não exibiria fotos feitas com celular, salvo se fossem coisas inéditas que foram feitas assim por alguma razão especial. Aí sim.

Eu participo da área de conservação [de acervo]. Estou muito interessada e envolvida na conservação da fotografia, muito antes justamente pelo arquivo do meu avô e pelo arquivo do meu pai, pela sua obra fotográfica e cinematográfica, principalmente. Então isso proporcionou a mim outro olhar há tempos. Por isso, resisti a entrar na foto digital. Porque não se imprime. Já não se imprime. Então, fiz um curso, fui responsável por um curso no semestre passado sobre arquivo e conservação. E perguntando às novas gerações, fiz porque neste tema estou há bastante tempo, pedi que revisassem os seus arquivos pessoais,

dos seus pais, de seus avós. Separem as fotos que tenham negativos. Claro, nada estava em uma adequada conservação. Nada. Mas pelo menos têm as fotos em arquivo físico. Podem ver as fotos de quando eram crianças, de quando seus pais eram crianças.

Outra coisa importante que fiz, também, por uma época, concursos fotográficos de fotos históricas peruanas. Fiz dois grandes concursos em províncias. Uma na cidade de Canta, que fica próxima a Lima, e outro na cidade de Jauja, que é uma cidade no centro do Peru. Promovi com um grupo de jovens um concurso fotográfico de foto histórica, e então pudemos sacar todas as fotos dos baús das avós, dos avôs, aquelas fotos que são tão importantes sobre o que significam como imagem, como memória gráfica da história de um povo. Sempre me interessou esse tema.

Já a imagem digital ninguém a imprime. Nesta última geração, há muitos casos... a mim ocorreu, porque quando minha filha menor nasceu era tudo digital e as câmeras caseiras eram digitais, e quando usávamos essas câmeras pequeninas, caseiras, com tudo no computador. O computador se perdeu. Se perdeu. Não tenho fotos de minha filha, a menor, dessa vida cotidiana. Tenho fotos que fiz com a analógica, mas com essa sobre esses momentos já não existem. Isso está acontecendo. Estamos perdendo a memória, não somente de uma pessoa, de uma família, mas também a história de um povo. Ao não imprimir, é possível que isso aconteça. Então, sobre a conservação, o que se recomenda é que sempre se faça uma seleção para que se possa imprimir em boa qualidade para que o registro permaneça. Ou seja, os álbuns devem continuar. Não digitais, mas impressos.

O que consegui de bom nesta pandemia foi poder assistir a conferências de todas as partes do mundo. E me interessou muito, sobretudo no tema América Latina. Antes, os encontros, ou os eventos, os simpósios, as bienais, eram presenciais, e agora podemos acessar a esses encontros. Graças a isso, pude ficar inteirada sobre os trabalhos de muitos artistas jovens, outros não tão jovens, mas que não eram tão conhecidos, e que puderam mostrar o que é a imagem na América Latina. Creio que passou a época em que os fotógrafos olhavam para fora. Houve uma tendência muito grande de olhar para a Europa, de olhar para Nova York. Olhar estilos, etc. Agora estamos olhando para dentro. O que me permitiu observar nestes dois últimos anos na América Latina é isso. É muito valioso. E também reflete, digamos, a política dos países da América Latina. Chile, Argentina, Brasil, Peru. Passamos por situações de conflito tremendo. Isso se reflete nas imagens, na fotografia. E isso acontece porque serve para mostrar o que não deve voltar a se repetir. E o olhar para dentro, que é o que particularmente me interessa na busca da identidade para manter a cultura, para ter melhor postura sobre o que somos, como latino-americanos, me parece sumamente importante. Creio que devemos cuidar disso, melhorar isso. Devemos continuar isso, porque creio que é o mais valioso. Eu vi que os trabalhos artísticos dos fotógrafos, de olhares conceituais, de olhares mais surrealistas, de olhares à arte europeia e norte-americana, isso já passou. Agora temos outra visão. Creio que minha sugestão e minha mensagem é que isso é muito valioso, pois conhecemos a América Latina através da fotografia. Pela fotografia conhecemos nossos irmãos latino-americanos. Nos diferenciamos de outros continentes, e a fotografia é um

meio de comunicação. Eu sou comunicadora, e a fotografia tem uma mensagem que pode unir a América Latina.

Peruska Chambi



Clique nesta imagem para assistir à entrevista

Apresentação

Como dizia Henri Cartier-Bresson, uma só fotografia em si é um instante congelado, eternizado. Já duas fotografias podem ser uma poética. Com essa premissa, propusemos a organização desta obra, que contém olhares diversos sobre uma mesma temática: as poéticas fotográficas. Mas por que poéticas, no plural? Simples. Porque cada um constrói a sua poética, do seu jeito, à sua maneira e ao seu próprio gosto. Obviamente, ao construir a poética, o faz para alguém ver. Entretanto, e sem dúvida alguma, quem o faz pensa em si mesmo para depois pensar no próximo. A poética deve agradar primeiro a quem faz.

Com a consciência de que as poéticas fotográficas são diversas, criamos a proposta da obra. Esperávamos, ao abrir a convocatória, que uma diversidade de olhares sobre a temática fosse compartilhada conosco. Aliás, diversidade está presente em nós, organizadores do livro. Ainda que hajam dois jornalistas, Fátima desenvolveu a sua tese de doutoramento sobre fotojornalismo e investiga sobre essa temática, enquanto Denis desenvolveu sua tese de doutoramento sobre documentário interativo e tecnologias digitais. Para complementar, Pere nos traz

o olhar essencialmente artístico, envolto a tecnologias que vão desde a câmera *pinhole* ao telemóvel. Nasceu, assim, o livro Poéticas Fotográficas.

Porém, uma obra organizada resulta numa autêntica surpresa. Afinal das contas, recebemos textos diversos a serem avaliados às cegas. E foi o que ocorreu. Ao final, reunimos uma diversidade que acabou por serem divididos em duas partes: Reflexões e Aplicações. Para tanto, dividimos as contribuições de acordo com as temáticas oferecidas.

A partir disso, escolhemos como primeiro capítulo da parte 1 o texto *A natureza traiçoeira da fotografia*, de autoria da portuguesa Fátima Lopes Cardoso. Nele, a autora nos oferece resultados de sua tese de doutorado em um importante debate sobre o papel da fotografia. No texto, a autora "recorda alguns momentos do passado que mostram que o espectador deve estar atento aos carácter mais traiçoeiro da imagem fotográfica, incitando a um outro olhar atento e crítico sobre o visível".

Em seguida, apresentamos o capítulo *Revelando la nostalgia: acercamiento semiótico al oficio de fotógrafo ambulante en Colombia, que nos chega do México.* Nele, Verónica Vázquez Valdés nos oferece uma interpretação sobre o cotidiano e as narrativas de fotógrafos colombianos. Trata-se de uma valiosa contribuição para percebermos a força existente nesta linguagem poética.

O terceiro capítulo também nos chega do México e é carregado de poética e arte. Com o título *Revertiendo a Narciso. Los cuerpos liminales de Lizzet Luna Gamboa*, Elissa Rashkin nos faz refletir sobre a obra contemporânea da fotógrafa e artista plástica mexicana Lizzet Luna.

Finalmente, e encerrando a parte 1, os colombianos Jorge Mauricio Escobar e Juan Fernando Franco nos oferecem o texto *Fotografía (la autoimagen) como entramado comunicacional y relacional*, que nos

faz pensar e refletir sobre a complexidade cognitiva que a fotografia pode proporcionar.

Como inauguração da parte 2, Pere Freixa e Mar Redondo-Arolas nos trazem, da Catalunha, o capítulo *Fotografiar, compartir, circular: el tramado invisible de la imagen fotográfica*. Nele, são revelados olhares que vão desde registros históricos até os dias de hoje, onde o selfie e outras formas de eternizar momentos passaram a fazer parte da cultura imagética. Como dizem os autores, "La fotografía compartida, la imagen tomada para ser enviada, primero por correo postal, actualmente por las redes sociales, ofrece al conjunto de la sociedad la posibilidad de devenir identidad visual, individual y colectiva". Há de se pensar.

Em seguida, o fotógrafo brasileiro Matheus Tagé apresenta o capítulo *Gamificação fotográfica: paradigmas da pós-fotografia*. Na contribuição, o autor oferece, a partir de uma reflexão conceitual e teórica, os desafios a se pensar no plano da pós-fotografia e da gamificação, reunindo em um só texto a forma e o conteúdo para se construir uma poética contemporânea.

No mesmo ritmo conceitual, Jefferson Barcellos, também fotógrafo brasileiro, nos traz o capítulo *Fotografia no bolso e a prática da fotografia de rua intermediada por smartphones: diálogos imagéticos com uma nova ecologia midiática e suas imbricações*. Através do texto, o autor oferece resultados de sua tese de doutorado, desenvolvida de forma híbrida (teoria e prática) sobre uma reorganização fotográfica a partir da fotografia produzida por telemóveis.

Finalmente, o jornalista e fotógrafo luso-brasileiro Denis Renó nos apresenta o capítulo *Poéticas Fotográficas: olhares sobre a representação imagética na nova ecologia dos meios*. O texto reflete uma

nova forma de construir poéticas fotográficas em meio à diversidade imagética proposta por Fontcuberta ao provocar-nos com o conceito de pós-fotografia.

Finalmente, e de forma inovadora, convidamos a fotógrafa e professora peruana Peruska Chambi, autora do prefácio-entrevista, para que a mesma publicasse no livro uma fotorreportagem de sua autoria. Surgiu, então, a parte 3 do livro: Ensaio. Nela, Peruska nos traz um relato intitulado *Wayku: pueblo originario kichwa*, com registros em preto e branco da comunidade nativa Wayku. Dessa forma, oferecemos, além de estudos sobre poéticas fotográficas, uma poética em si para que você, que lê essa obra, pudesse sentir com os olhos até onde a nossa liberdade artística nos leva quando o assunto é fotografia. Boa leitura, com maravilhosas imagens.

Denis Renó
Fátima Lopes Cardoso
Pere Freixa

Parte 1

Reflexões



A natureza traiçoeira da fotografia

Fátima Lopes Cardoso

Quando a Fotografia Mente

Vários episódios da História demonstram que a função testemunhal da imagem fotográfica pode ser frágil, emergindo a natureza traiçoeira do meio. Algumas das principais obras que discorrem sobre a ontologia da imagem (Sontag, 2003, 2012; Berger, 2001; Freund, 2010; Barthes, 1997, 2001, 2009; Dubois, 1992; Flusser, 1998; Krauss, 2010, Baeza, 2003; ou Fontcuberta, 2002) dão conta da bipolaridade da fotografia, em particular "El Bejo de Judas" (1997), de Joan Fontcuberta. No livro, o autor lembra a história da tribo primitiva supostamente descoberta na década de 70 e cuja única prova era uma fotografia. Os tasaday viviam alegadamente segundo os rituais de uma civilização da Idade da Pedra, numa floresta inacessível das Filipinas que deu que falar em várias publicações da época. Com base neste registo fotográfico, a 8 de julho, o *Daily Mirror* noticiava esta história. A edição de agosto de 1972 da prestigiada *National*

Geographic dedicava o tema de capa aos tasaday, com uma extensa reportagem. Para uma sociedade que sonhava com o regresso à natureza idealizado por Walt Whitman, esta tribo encarnava o mito do bom selvagem, provava que o Homem ainda podia viver em harmonia com as origens, num meio totalmente desprovido de bens materiais. Os tasaday foram alvo de interesse à escala planetária, com diversas tentativas de anónimos e famosos para visitar a suposta tribo, mas sempre impedidos pelo regime protecionista do déspota Ferdinand Marcos.

O tempo acabou por esbater a curiosidade pela história até que, em fevereiro de 1986, após a revolução, o jornalista filipino Joey Lozano e o antropólogo suíço Oswald Iten conseguiram penetrar na reserva protegida onde supostamente viviam os tasaday. Como recorda Fontcuberta (2002), apenas encontraram alguns indivíduos vestidos com camisas e calças convencionais. O embuste foi uma manobra de propaganda dirigida à opinião pública internacional do regime ditatorial de Marcos, para apregoar o regime como defensor das minorias e salvaguardar-se das acusações internacionais de violação dos direitos do Homem.

Sem contar com o autorretrato de Hipollyte Bayard "O Afogado" (1840) - neste caso, tratou-se de uma encenação para contestar o reconhecimento da patente da invenção da fotografia pela Câmara de Paris a Daguerre, em 1839 -, o episódio mais popular e conhecido de manipulação fotográfica data de 1945, na icónica imagem do hastear da bandeira, no edifício do Reichstag, ilustrando a libertação de Berlim pelas tropas soviéticas, do fotógrafo do exército vermelho Yevgeny Khaldei. A foto transformou-se numa das mais simbólicas do final da Segunda Grande Guerra. O público reconheceu-a como prova irrefutável daquele marco histórico. No entanto, descobriu-se que a foto não era tão genuína

como se apresentava. Por ordem do governo soviético, foi manipulada em laboratório para ser utilizada como símbolo da ascensão russa no cenário geopolítico mundial. As alterações à imagem original não lhe retiram, contudo, o poder de mostrar que as forças aliadas chegaram a Berlim e, realmente, hastearam a bandeira soviética, mesmo que no momento a cidade estivesse envolta em menos fumo do que o que é visível na foto, mesmo que o soldado ostentasse dois relógios no pulso, resultado de saque – pormenor que foi retirado da imagem para evitar a má repercussão internacional.

Robert Doisneau também não resistiu a encenar "O Beijo" perfeito em *Le Baiser de l'Hotel de Ville*. Publicada na revista *Life*, a 12 de junho de 1950, e reproduzida até à exaustão a partir dos anos 1980, a imagem ícone do romantismo de Paris não deixou de ser admirada pelas pessoas quando se tornou público, em tribunal, que Doisneau contratou dois atores para darem o beijo imortal. Em 1993, um homem e uma mulher anónimos pediram indemnização por terem sido fotografados sem o seu consentimento, enquanto passeavam na rua. Para se ilibar, Doisneau confessou que, ao contrário do que estipulavam as regras jornalísticas, o beijo foi ficção. À semelhança de Cartier-Bresson, Doisneau nunca foi defensor da objetividade absoluta. O fotógrafo que cresceu nos subúrbios do país, mundo que habitou a sua obra fotográfica, recebeu uma encomenda da *Life* para realizar um trabalho que representasse o romantismo de Paris. Tal como um pintor que enche de formas e cores uma tela ou um realizador de cinema que compõe o plano de uma cena intensa, Doisneau pretendeu preencher o espaço em branco com as suas personagens criadas. Numa entrevista televisiva de arquivo e recuperada para o documentário de 2016, realizado pela sua

neta, Clémentine Deroudille, o próprio fotógrafo afirmou: "A realidade quotidiana não existe. Eu mostro da vida a faceta que me convém".

A perspetiva que estes autores trouxeram para a fotografia é a de poeta contemplativo que observa e interpreta o mundo que o envolve, sem se desprender do real. Nunca gostaram de ser chamados fotojornalistas, mas sim repórteres fotográficos, pois consideravam o termo redutor.

Uma certa ideia de oportunismo fotográfico paira igualmente sobre a imagem, captada a 23 de fevereiro de 1945, por Joe Rosenthal, que se encontrava nas ilhas japonesas de Iwo Jima ao serviço da *Associated Press*. *Raising the Flag on Iwo Jima* ("O Hastear da Bandeira em Iwo Jima") registou o momento da chegada de um grupo de *marines* ao monte Suribachi, o topo da ilha de Iwo Jima. A foto foi publicada a 26 de março de 1945, na revista *Time*. Os veteranos de guerra testemunharam que não existe nada de heróico naquela foto, que foi apenas uma casualidade. Mas a fotografia continua a ser um símbolo da superioridade dos americanos contra os japoneses.

A mesma dúvida prevalece entre historiadores de fotografia que ainda não encontraram evidências suficientes para autentificar a fotografia *The Falling Soldier* ("Morte de um Miliciano"), quando um homem tomba após uma bala franquista lhe ter perfurado o peito, durante a Guerra Civil Espanhola. Seria possível a câmara ter, em 1936, uma velocidade de obturação suficientemente rápida para congelar este instante? Um historiador espanhol chegou a identificar a vítima como sendo Federico Borrell Garcia, morto a 5 de setembro de 1936, durante um confronto com as tropas nacionalistas de Franco, em que se deu apenas uma morte, refutando as suspeitas de encenação.

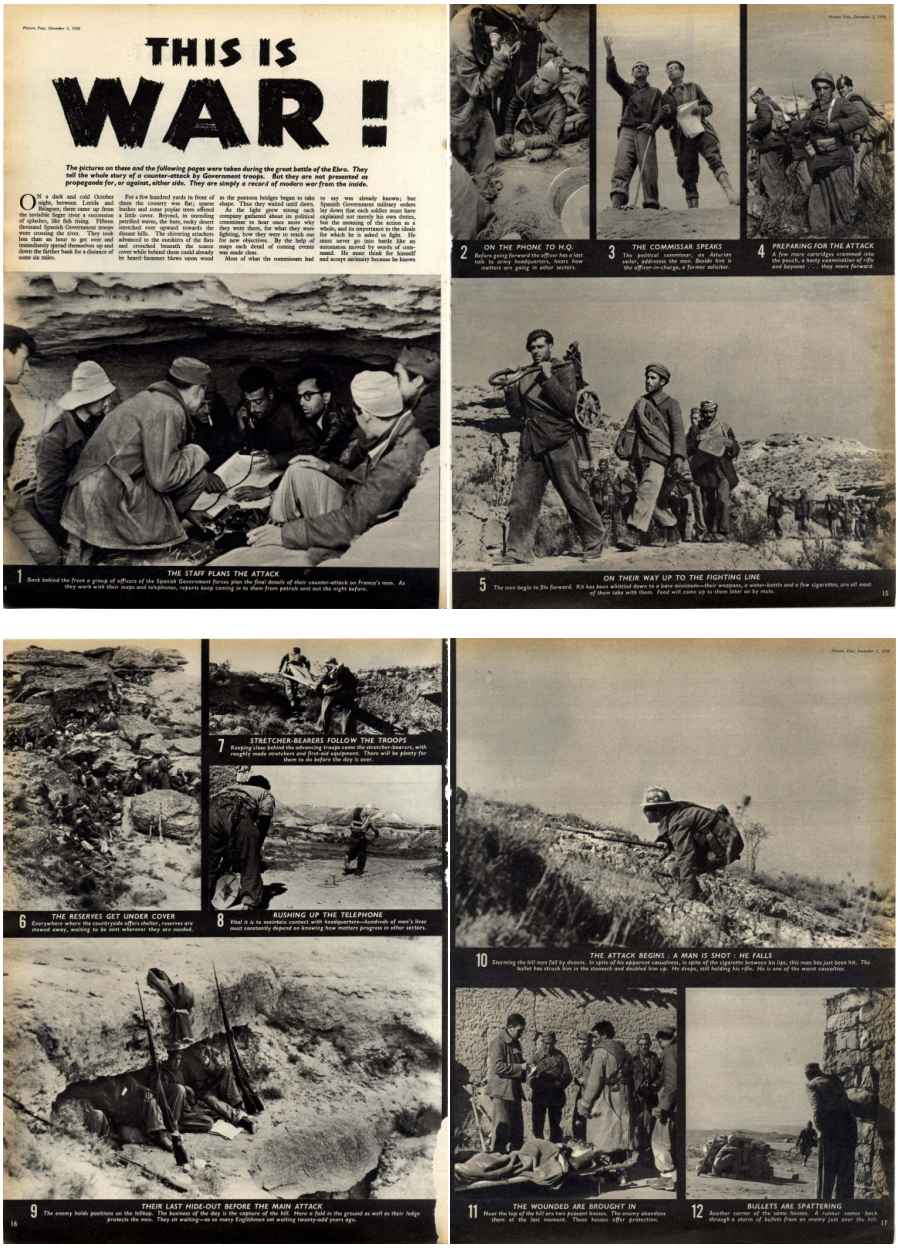
Em 1995, foi encontrada, no México, a famosa mala mexicana, com 3500 negativos de Capa e trabalhos de David Seymour e Gerda Taro, a mulher do fotógrafo[1] que acabou por morrer vítima de ataques das tropas alemãs que apoiavam Franco. Curiosamente, esta imagem não constava do achado, que esteve perdido por mais de 50 anos, despertando novamente a desconfiança sobre a mais conhecida fotografia de Robert Capa. Investigações recentes desmentiram a versão oficial de que essa imagem tenha sido captada em Cerro Muriano. Em 2009, provou-se que esta foto foi realizada na localidade Espejo, também em Córdova. Na história desta localidade, não existe qualquer registo de milicianos mortos.

Teria Capa assumido a causa das milícias e, para chocar o mundo, comprometeu a verdade dos acontecimentos? Enquanto o negativo da imagem não for encontrado ou mesmo a passagem para o positivo, a dúvida permanecerá. A verosimilhança à realidade é uma condição da fotografia documental, mas nem sempre é possível confirmar a sua autenticidade, em particular, quando se tratam de registos fotográficos históricos. A propósito de Capa e de outros fotógrafos que o acompanharam, os seus olhares sobre as atrocidades da guerra e que a câmara denunciava tinha uma intenção. Estavam do lado dos populares contra o regime e tropas de Franco. Com a fotografia, Robert Capa pretendia ajudar a derrubar o regime opressor. Objetividade ou interpretação da realidade? A reportagem fotográfica publicada na revista londrina *Picture Post*, em 1938, responde (Figura1).

1. Em 2001, Trisha Ziff realizou o filme *The Mexican Suitcase* sobre a importância que este grupo de fotógrafos teve na denúncia do sofrimento vivido durante a Guerra Civil Espanhola e na conservação da memória sobre este momento da história europeia.

Figura 1

Reportagem Robert Capa, Picture Post, 1938





13 ARTILLERY IS COMING INTO ACTION: THE CAMERA REGISTERS THE FIRST SHOCK

The focus and exposure of this picture were correct. As our photographer clicked the shutter a shell burst seventy yards away, and the earth shook with the explosion. The enemy's artillery is opening up. Their first objective is the two peasant houses which Government troops had occupied.



15 A PRISONER IS BROUGHT IN

Through the smoke and dust of the explosions—the remains of the two peasant houses have just gone up into the air—two Government men bring back a prisoner. From him the officers may learn what sort of force is facing them, how far they can push on.



14 IN THE SMOKE OF BATTLE

France's men had built this tiny fort of stones for a machine-gun. But it gives just as good cover to a Government supporter after France's men have left it. You can almost smell the powder in this picture.

it to be necessary.

By full daylight the positions were already made, mules were crossing, field telephones connected up with headquarters beyond the river, and typewriters tapped out the orders of the day. Then, with their political commissars and one foreign photographer, the troops advanced. They went to take a long range of rock-crowned hills. In front was the enemy. No attempt was made to dislodge him by aeroplane or artillery bombardment. It was to be an unprepared attack, relying on surprise for its success.

Round the bare flanks of the hill, taking cover beneath overhanging ledges of stratified rock, the attackers climbed ever higher. Once, twice, thrice, they hurried through fields of fire, always leaving behind a proportion of their number, for the machine-gunners were already following. Behind them came hundreds of men whose job it was to build cairns of stone, shelters of rocks behind convenient hollows, so that when the inevitable counter-attack began every yard of barren land could be held. Finally, the attackers reached the crest of the sky and at last reached the hill-top, where amid the crown of rocks a few surviving defenders seemed to be glad to surrender without hand-to-hand fighting. When all was won the merry

artillery, knowing the range to an inch, began to hunt in shells, twenty a minute, and pound to pieces the stronghold so recently their own. As each shell burst, the attackers squeezed themselves against the rock for shelter, while down below they watched the parties with canteens picking their way amid the boulders, bringing them food. This is the incident in a modern war that our readers can see in detail thanks to these unrivalled photographs. It is a strange incidene and in the military mind one more piece of evidence that the Spanish war is not being fought strictly according to the



16 SPEEDING THE ENEMY'S RETREAT

The crest of the hill has been won. Government machine-guns hunt the retreating enemy across the plateau and down the farther slopes.



17 WORKERS TO FORTIFY THE POSITION

As soon as the day's objective has been gained, workers, with tools and materials all ready, come forward to fortify the position.





19 HOW THEY SPEND THEIR TIME

Some of them eat—three that have food with them. All who can, smoke. But cigarettes are scarce in Government Spain.

18 IN THE HEART OF THE BATTLE: THE MOST AMAZING WAR PICTURE EVER TAKEN

This is not practice. This is war. Those men crouching beneath the ledge feel the shock of every shell-burst. They know that a better aim will bring their own pieces of rock down on top of them. They know that in a minute's time they may be ordered forward over the shell-swept ground. They are not worrying. This is war, and they are used to it.

rules. In any "reasonable" war the attack would never have been made; and, if it had been, the result would have been failure.

In this Spanish war, speaking from a purely military point of view, is a curious mixture of ancient history and ultra-modern history.

On the one hand you have militiamen carrying on a "guerilla" exactly as they did in Carlist times, in Napoleonic times, in Roman times even.

On the other hand you have the latest products of the Merchants of Death being used by both sides, and watched by experts of the civilized world looking on at more than lifesize manœuvres. The way in which London may yet be bombed is being worked out over Barcelona; the way that infantry can defeat tanks and aeroplanes is being worked out on the Ebro. So important is this aspect of the Spanish tragedy that it by no means suggested that Germany by supplying this Government with certain forms of armament was not testing of new weapons supplied to the other side may be more satisfactorily carried

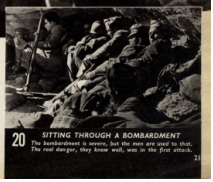
In these pictures we see the grogra which is responsible for the unclean character of the warfare in Spain; the barrenless, hilly desert; a succession of un fortifiable positions, unlike those in Flanders and the woods and fields of t Western Front. To carry out a full-sca war in such country more millions of m

would be required than held the Western Front in the Great War. Instead of millions, the Spanish war is being waged by tens of thousands.

To hold up an attack would be simple amid these rocky defences, if there was adequate material of war, but one side has got a few thousand machine-guns, a few hundred tanks and aeroplanes, given by Italy and Germany; and the other side has even less. We can, therefore, draw only the most elementary lessons from these manœuvres. Although, like the Polo-pounesian war, the Spanish war may change history, nevertheless, like that war, the military scale is puny and misleading as a guide to a future war.

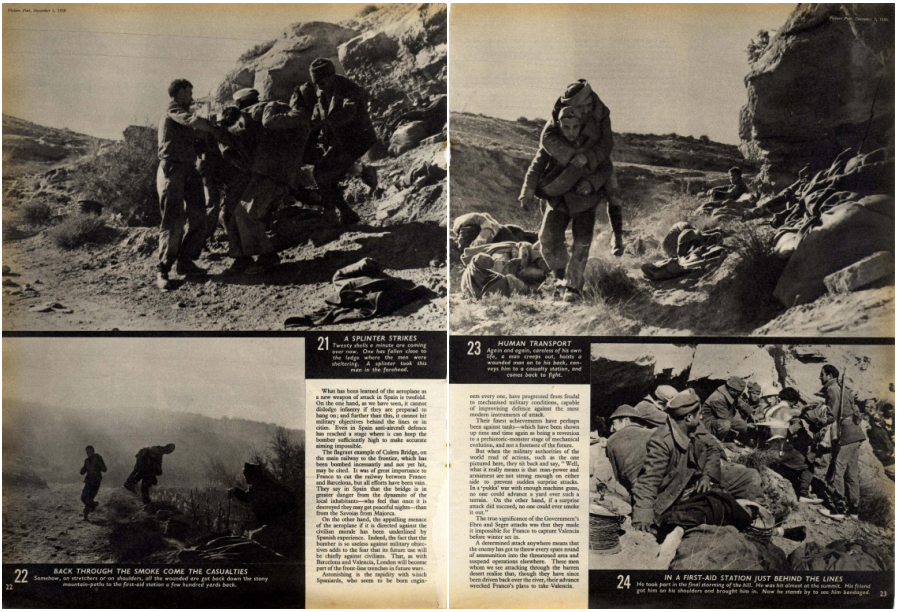
One lesson that seems to be taught by the Spanish war is that aeroplanes are far less valuable against military objectives than had been thought. Their value is greatest against civilian objectives, and the most striking fact is less noticeable is the superiority of machine over man.

In earlier days infantry would not hold against repeated bombing, but on the Ebro and the Segre the better-trained troops in the service of the Spanish Government to-day have shown that bombing from the air does not make a given area untenable so as to prove to be virtually unprocurable. If your nerves are good enough to let you sit it out behind your individual pile of stones, you can tire out the planes in the long run.



20 SITTING THROUGH A BOMBARDMENT

The bombardment is severe, but the men are used to that. The real danger, they know well, was in the first attack.


21 A SPLINTER STRIKES
Twenty shells a minute are coming over now. One has fallen close to the ledge where the men were sheltering. A splinter took this man in the forehead.
What has been learned of the aeroplane as a new weapon of attack in Spain is twofold. On the one hand, as we have seen, it cannot be employed, as it was in the last months of the long war, and further than this, it cannot hit military objectives behind the lines or in cities. Even in Spain anti-aircraft defence has reached a stage where it can keep the bomber sufficiently high to make accurate aiming impossible.
22 BACK THROUGH THE SMOKE COME THE CASUALTIES
Somehow, on stretchers or on shoulders, all the wounded are got back down the stony mountain-paths to the first-aid station a few hundred yards back.
23 HUMAN TRANSPORT
Again and again, careless of his own life, a man creeps out, hoists a wounded man on to his back, carries him to a casualty station, and comes back to fight.
24 IN A FIRST-AID STATION JUST BEHIND THE LINES
He took part in the final storming of the hill. He was hit almost at the summit. His friend got him on his shoulders and brought him in. Now he stands by to see him bandaged.


25 THIS MAN WILL GO HOME SAFELY
The battle is over. The objective gained. He has been given a packet of cigarettes. He makes up for a pleasure long denied by smoking two at once. It serves to keep him awake too.
The men who achieved these results were not professional soldiers. Such few professional soldiers as supported the Government had seen little action. Spain, of course, had had a long war in Morocco, but the warfare in Morocco during the twentieth century, and neither its army officers nor its conscript men knew anything about modern warfare.
In the early days, fighting was confined very often to roads and the outskirts of towns. It became fantastic to observe the ways in which Franco's columns, by advance manœuvres from Seville for example. The militiamen who opposed him never thought of blowing up bridges or cutting the arterial approaches; they relied on easily-removed barricades and their own enthusiasm.
When they found themselves menaced by flanking movements, by tanks and by aeroplanes using machine guns, never having thought out the necessary defence measures, they turned and ran.
A few hundred yards of improvised barbed wire and six machine guns could have kept the enemy out of Toledo for months; indeed, anyone who knows that city, finds it hard to imagine how it was ever penetrated.
But ignorance of war was so great that the militia defending Toledo did not even know how to " blanket" the streets which were under fire. Instead of hanging sheets across dangerous corners, they preferred to stroll across, dodging the bullets of snipers.
It is out of profound ignorance such as this that military science has had to be reborn in Spain. It has been improvised under fire.
Asturian miners have had to learn new ways of destroying tanks; peasants have had to learn that no number of aircraft can make a barren field untenable for infantry; that it is not behind the walls of stones; Barcelona workmen have had to find out, from bitter experience, that improvised "armoured cars" can be death traps; militiamen have had to learn that it is no use dying bravely, that the first duty of a good soldier is to remain alive, and that to do this we must prepare things before the enemy actually reaches your own locality.
Amid overwhelming difficulties, the art of war has been rediscovered by the Spanish people. The result is that, whatever happens now in Spain, Europe will have to reckon with a new and formidable foe in a quarter which has for centuries been a byword for military weakness.
26 BUT FOR THIS MAN IT IS THE END: A DYING MAN GIVES HIS LAST LETTER
He will never go home again. He will never write any letters after this one. He speaks a few broken sentences. A comrade listens, tries to catch his meaning, jots his words down. Later he will contrive to send them home. Another brave man has met his end.

Capa (1938)

Na história da fotografia, além da imagem "O Beijo", outro episódio ocorrido na década de 50 e envolvendo Robert Doisneau comprometeu a credibilidade pública da imagem e o trabalho do seu autor, embora por utilização indevida de uma fotografia. O registo do quotidiano *Au Café Chez Fraysse, Rue de Seine-Paris* (Figura 2: "No Café Chez Fraysse, Rua de Seine, Paris", 1958) custou-lhe um processo em tribunal, quando viu a fotografia da jovem a beber um copo de vinho ao balcão ao lado de um homem que a olha com uma expressão descontraída, num bar, a servir de ilustração a assuntos socialmente negativos. Como conta Gisèle Freud (1974), em "Fotografia e Sociedade", os dois foram fotografados com consentimento e a fotografia foi inicialmente publicada na revista *Le Point*, numa edição dedicada a bares e restaurantes. No circuito da agência, a foto foi depois utilizada por um jornal, num artigo sobre os danos causados pelas bebidas alcoólicas. O protagonista da fotografia, que era professor de Desenho, reagiu e Doisneau teve de justificar que era incapaz de controlar o uso das suas imagens, assim que seguiam para a agência. A situação piorou quando a mesma foto foi usada na revista de escândalos *Le Point*, que a reproduziu com a legenda "Prostituição nos Campos Elísios". O professor de Desenho instaurou um processo contra a revista, a agência e o fotógrafo. O tribunal condenou a publicação por fraude e a agência, sem que esta tivesse vendido a fotografia à revista. "O fotógrafo é absolvido, mas considerado 'um artista irresponsável'" (1974, p. 173).

Figura 2

Au Café Chez Fraysse, Rue de Seine-Paris, Robert Doisneau, 1958

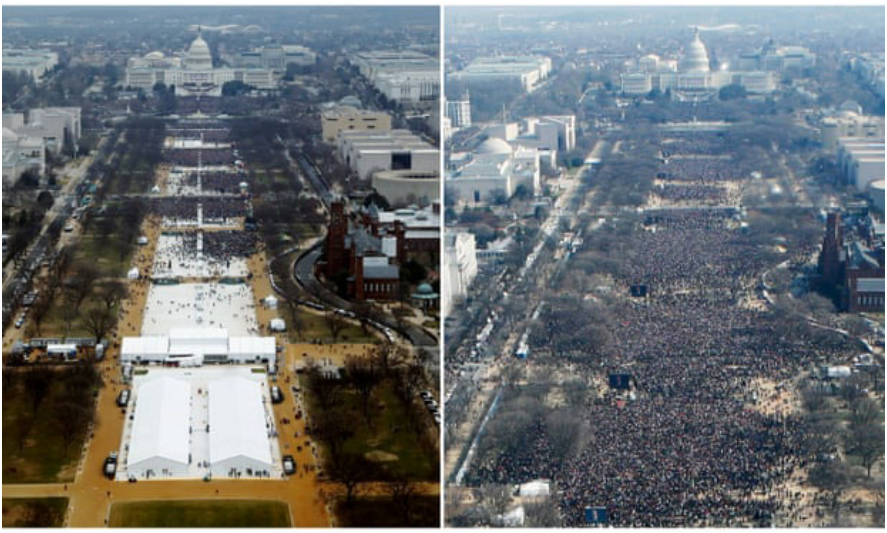


Nota. De *At the Café, Chez Fraysse, Rue de Seine, Paris 1958* [Fotografia], por Robert Doisneau, 2021, MoMA. (https://www.moma.org/collection/works/57506)

Na atualidade, a fotografia também tem servido para construir a imagem que os políticos querem projetar no espaço público. Aconteceu com Kennedy, mas sucede com a maioria das individualidades públicas que usa a imprensa, irresistível às figuras de poder e à importância que estas têm enquanto valor-notícia para construir imagens partidariamente orientadas. Donald Trump, por exemplo, foi apelidado de "master media manipulator", pelo jornal *The New York Times* (Ghosh, 2018). É bem conhecida a polémica imagem da cerimónia de posse de Donald Trump, no Capitólio, em junho de 2017. Numa fotografia comparativa captada na cerimónia de posse de Barack Obama, que ocorreu com o Capitólio

completamente preenchido pela multidão, em 2009, ficou provado, através de fotos da agência Reuters, que o fotógrafo de Trump reenquadrou, a pedido do próprio Presidente, a imagem, eliminando a zona em que o espaço aparecia vazio de gente, uma vez que o chefe de Estado tinha visto imagens do comício de Obama, completamente cheio. O incidente foi noticiado pelo *The Guardian*, em setembro de 2018 (Figura 3).

Figura 3



Nota. Enquadramento com plano geral da cerimónia de posse de Donald Trump, em 2017, ao lado de foto comparativa do mesmo momento durante a Presidência de Barack Obama, em 2009. (Swaine, 2018)

Se no caso da fotografia do comício de Donald Trump o artigo do *The Guardian* serviu para mostrar a verdade dos factos, missão maior do jornalismo, aconteceu o contrário com outros meios de comunicação credíveis. Num momento de indefinições em que as redes sociais parecem monopolizar a atenção dos leitores em detrimento do jornalismo, existem

incidentes em que meios de comunicação credíveis caíram na teia das *fakenews* e falta de rigor. A 24 de janeiro de 2013, o espanhol *El País* foi obrigado a suspender a edição que seguia para as bancas, ao descobrir que a foto publicada na primeira página de Hugo Chávez, hospitalizado há cerca de mês e meio em Cuba, era falsa. A foto ainda permaneceu no diário online durante 30 minutos. De acordo com notícias da agência portuguesa Lusa, o texto que acompanhava a foto referia que "o *El País* não tinha conseguido verificar de forma independente as circunstâncias, o local e a data em que a foto tinha sido feita". A ditadura do exclusivo e da falta de tempo do diário abanaram a credibilidade de um dos mais prestigiados jornais europeus. No Twitter, o diretor do concorrente *El Mundo* revelou que também lhe tinham tentado vender a mesma foto[2].

Estes incidentes da História provam que o uso que se faz da fotografia em contexto mediático pode condenar a crença do público na imagem. Prova do real, o registo analógico ou digital também pode ser utilizado para deturpar a realidade. A culpa não será da ontologia da fotografia, mas do intuito manipulativo de quem se serve da dupla natureza da imagem para enganar. De qualquer forma, o compromisso ético do jornalismo não permite que esta fronteira seja ultrapassada e, em Portugal, existe um código profissional ("Novo Código Deontológico", 2017) para assegurar que os limites são respeitados.

No caso das imagens de outra natureza, nem sempre se consegue aferir a autenticidade do que reporta para que possa servir de documento para a construção da memória coletiva e até ser usada como suporte de

2. De acordo com a conta do Twitter do ministro da Informação venezuelano, Ernesto Villegas, a foto terá sido retirada do vídeo gravado (deqcomMX, 2008), em 2008, para documentar um procedimento cirúrgico num paciente de 48 anos com acromegalia e publicada no site de partilha de imagens Bouture.

trabalho dos investigadores. No fluir da confiança que depositamos na imagem-documento, certo é que conhecemos a fragilidade humana nos maiores conflitos mundiais graças à fotografia, mas o meio também nos mostra o mosaico da realidade social, económica e política ao longo dos anos. Freund lembra que "sem a fotografia, não teríamos visto a face da Lua" (2010, p. 202).

Além das situações descritas que exemplificam como a publicação de certas fotografias deturpou, em certos momentos, a realidade, o sentido conotativo da imagem ou lhe atribuiu um contexto completamente distinto do das suas origens, a fotolegenda também se pode encarregar de apresentar a fotografia como sendo de um sítio, quando, na realidade, pertence a outro. Acontece na edição quando não existem imagens de um lugar, se recorre ao arquivo e é publicada outra fotografia de um cenário próximo ou com linguagem conotativa semelhante. No entanto, em ambiente jornalístico, existe a preocupação de escolher situações fotográficas equivalentes, mas neutras, ao contrário do que acontece nas redes sociais, onde têm circulado imagens de algumas guerras a ilustrar outros conflitos na tentativa de deturpar factos e realidades que nunca ocorreram nos cenários a que dizem corresponder. No caso das imagens de arquivo, a fotografia, mesmo quando a origem é identificada, deslocaliza a imagem tanto no espaço como no tempo, servindo-se da verosimilhança informativa e confiando-lhe a função meramente ilustrativa.

Às vezes, a descontextualização acontece também no próprio ato fotográfico, outras na posterior seleção/edição e até na fase simbólica de leitura da imagem. Já aconteceu as agências de notícias terem divulgado em linha diversas imagens de cobertura de manifestações públicas, entre as quais seguiu também o registo de um enquadramento fechado num

incidente marginal, apesar de a manifestação ter sido ordeira. A negatividade como valor-notícia levou à escolha da imagem do ato isolado que, ao ser publicada, acabou por exaltar uma realidade que não correspondeu, com rigor, ao decorrer pacífico dos acontecimentos, na sua globalidade.

Quando desprovida de texto, existe ainda a possibilidade de o observador ser induzido a uma leitura errada do acontecimento, consequência das convenções partilhadas na interpretação da imagem. A fotografia vencedora da *World Press Photo 2006* mostra um grupo de jovens de óculos de sol a passear-se num descapotável em Haret Hreik, um bairro bombardeado no sul de Beirute, no Líbano, no primeiro dia do cessar-fogo acordado entre Israel e Hezbollah (Figura 4). Da autoria de Spencer Platt, da Getty Images, a mensagem conotativa da fotografia exalta o contraste entre o bem-estar dos jovens que se passeiam de automóvel, supostamente de classe alta, e a indiferença com que olham e fotografam o cenário de destruição da guerra. Para Platt e para o mundo, aquele instante fotográfico fazia pensar. Na altura, Michele McNally, um dos elementos do júri, afirmou em público: "É uma fotografia que nos impede de tirar os olhos dela. Apresenta a complexidade e contradições da vida real no meio do caos. Esta fotografia faz-nos olhar para além do óbvio." No entanto, a fotografia mostra, precisamente, o superficial, o aparente sobre uma realidade e não conta a verdadeira história daquelas pessoas que passam de automóvel. Os jovens, que viviam naquele bairro, mas foram obrigados a fugir quando começaram os bombardeamentos, vieram ver como ficou a sua zona residencial, assim que se deu o cessar-fogo. Não havia qualquer sentimento de indiferença perante a realidade da guerra, como mostrava a imagem. Recorrendo a Roland Barthes (2009), na obra "O Óbvio e o Obtuso", ficou provado

que o óbvio e o aparente camuflaram o que estava obtuso: a verdadeira história. O fotógrafo teve de pedir formalmente desculpas.

Figura 4

Beirute, Spencer Platt, Getty Images, World Press Photo 2006



Nota. De *Beirute* (2007 Photo Contest) [Fotografia], por Spencer Platt, 2006, World Press Photo.

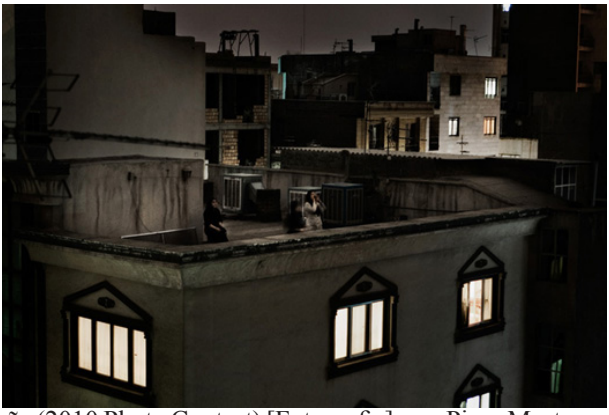
A conotação atribuída à imagem das mulheres a cantar em protesto, à noite, nos telhados de Teerão, no Irão, vencedora da *World Press Photo 2009*, da autoria de Pietro Masturzo, também foi questionada (Figura 5). Sendo um ritual ancestral, por que motivo obteve o reconhecimento do júri da *World Press Photo*. Em entrevista ao diário português *Público*, Ayperi Karabuda Ece, que integrou o júri do concurso nesse ano, justificou que

> A fotografia de Masturzo tinha todos os requisitos fotográficos: era uma das histórias mais importantes do ano, com um ângulo que ainda não tinha sido visto. Apesar de os cânticos no Irão serem uma forma de protesto desde o tempo do Xá, nunca antes isso tinha sido

> documentado. Fomos seduzidos pela qualidade visual da fotografia, mostrando pessoas no seu próprio ambiente, abrindo portas à nossa curiosidade, mostrando que histórias tensas podem igualmente ser abordadas de forma calma e que nem tudo tem que ser claro e frontal... (Gomes & Ribeiro, 2010, par. 15)

Figura 5

Teerão, Pietro Masturzo, World Press Photo 2009



Nota. De *Teerão* (2010 Photo Contest) [Fotografia], por Piero Masturzo, 2009, World Press Photo.

A *World Press Photo* tem sido profícua em despertar polémicas sobre a manipulação digital. Em salvaguarda da credibilidade pela qual é conhecida, a agência Reuters viu-se forçada a despedir um dos seus colaboradores por ficar provado que o fotógrafo aumentou o número de mísseis e o fumo numa imagem sobre o Afeganistão. Alguns destes episódios têm posto em causa a veracidade das cenas captadas, mas os "filtros" dos editores tornam-se essenciais para garantir que as fronteiras éticas do jornalismo não sejam violadas. Entre episódios mais recentes, a imagem vencedora de 2012 que mostra o desespero dos homens que

carregam nos braços duas crianças mortas, numa rua estreita da Faixa de Gaza, captada pelo sueco Paul Hansen, a 20 de novembro desse ano, foi acusada[3] de ser a junção de três fotografias (Figura 6). A análise à imagem do ficheiro em *raw*[4] concluiu que não foi realizada nenhuma manipulação relevante da imagem ou da composição. Apenas houve tratamento de luz e cor em diferentes zonas, mas nada que retire genuinidade à fotografia.

Nem sempre este dualismo está presente na fotografia. E os casos em que a natureza mentirosa da fotografia sobressaiu são, na sua maioria, situações já esclarecidas e documentadas. O poder da imagem-documento é muito mais hegemónico do que as situações em que a fotografia se revelou enganadora. O *Retrato de Bibi Aisha* (Figura 7), a jovem afegã de 18 anos, vítima da violência do marido que a mutilou com a ajuda dos taliban, que lhe cortaram o nariz, tem uma leitura direta que nos apresenta rapidamente na história. Com uma verdade crua confrangedora, a imagem lembra ao mundo a mais terrível realidade sobre a condição da mulher no Médio Oriente. Não há nada que possa mentir nessa imagem, que foi capa da *Time* a 1 de agosto de 2010. Numa altura em que os taliban assumiram o poder no Afeganistão, a foto faz-nos temer pelo futuro das mulheres que nascem e vivem no país. A fotografia mantém-nos alerta e ajuda a combater o esquecimento sobre as injustiças do mundo.

3. A suspeita de trucagem digital foi lançada por Neal Krawetz, doutorado em Ciências da Comunicação e especialista em análise de imagens. No blogue *The Hacker Factor*, o investigador acusava "Funeral em Gaza" de ser a combinação de três fotos. O fotógrafo do jornal *Dagens Nyheter* desmentiu as acusações e a sua palavra foi confirmada.
4. O *raw* não é um formato de utilização final, mas de captação. É o arquivo na sua forma mais pura, extraída do sensor digital. Para que possa ser usado, tem que ser processado (de forma parecida com um negativo) e para isso utilizam-se os programas de conversão.

Figura 6

Funeral in Gaza, Paul Hansen, World Press Photo 2012



Nota. De *Gaza Burial* (2013 Photo Contest, Spot News) [Fotografia], por Paul Hansen, 2012, World Press Photo. https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2013/29934/1/2013-paul-hansen-sn1

Figura 7

Retrato de Bibi Aisha, Jodi Bieber, revista Time, World Press Photo 2010



Nota. Capa da revista TIME. Fotografia de *Jodi Bieber* (2010, julio 29). http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2007415,00.html

Mais recentemente, a imagem chocante do corpo de Alan Kurdi, a criança síria de três anos que deu à costa de Ali Hoca, em Bodrum, na Turquia, a 2 de setembro de 2015, tornou-se um ícone do sofrimento de milhões de refugiados e mudou a maneira como o Ocidente olhava a crise humanitária na Síria, a maior tragédia humanitária do século XXI. Os principais líderes políticos europeus, como Angela Merkel e David Cameron, reforçaram medidas de apoio aos refugiados, após a fotografia ter chocado o mundo.

O Poder da Imagem-documento

É pelo poder que a fotografia exerce enquanto documento de construção da memória coletiva que é importante zelar para que a representação que faz do referente seja a mais fidedigna da verdade, evitando que a sua natureza traiçoeira seja aproveitada por quem tem interesses contrários ao jornalismo ou à História. Mesmo que não consigam evitar que o registo fotográfico seja sempre uma construção da realidade, onde intervém um olhar subjetivo ou condicionado pelas convenções profissionais, a verdade será sempre o compromisso de honra dos fotógrafos de imprensa.

De onde surge a capacidade de a imagem estática exercer uma função tão relevante na construção da memória? A resposta estará na missão testemunhal e legitimadora de momentos que fazem parte das referências de cada ser humano, na capacidade de memorização da *still picture*, ao contrário das imagens televisivas. Partindo do princípio defendido por Henri Bergson que o universo é imagem, isolar algumas das imagens materializadas pela fotografia ajuda a perceber a importância que estas exercem no espírito ou consciência individual e depois na memória coletiva.

No ensaio *Matéria e Memória*, Bergson (1999) refere que a matéria é um conjunto de imagens, as quais compreendem uma certa existência a que o realismo chama representação. Se não existissem fotografias, a memória do visível seria mais débil. É o conjunto de imagens que nos dá a perceção do universo e todas elas se regulam por uma imagem central, que é o nosso corpo. É a ação transmitida numa fotografia, em ligação com o corpo, que confere uma natureza perene à imagem fotográfica. Enquanto na imagem televisiva todos os sentidos são despertados à velocidade de 25 a 30 frames por segundo, por isso, dispersam mais facilmente, na imagem estática todos os sentidos convergem e ficam concentrados nos elementos que contém, como se ela estivesse presente, enquanto o movimento desaparece; torna-se passado. Se a imagem for a preto e branco, menos elementos de distração existem.

Impossibilitados de identificar alguns pormenores de uma realidade em movimento, a fotografia é um recorte da condição efémera do visível, materializando a imagem do que existiu e, ao mesmo tempo, tornando-a acessível ao visível. "Um dos traços característicos da fotografia é a sua possibilidade de isolar momentos do tempo" (McLuhan, 2008, p. 195). Entre os dispositivos da cultura visual da atualidade, a televisão, embora seja um instrumento de reação e, em certos casos, de mobilização dos públicos mais imediata, não tem a capacidade de estagnar o momento registado, exceto se for extraído um frame de uma cena. Mas para perceber como é que a fotografia fica retida na memória é preciso compreender como Bergson descreve os mecanismos da perceção e da memória:

> Na verdade, não há perceção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes nos nossos sentidos misturamos milhares de detalhes da nossa experiência passada. Na maioria das

> vezes, as lembranças deslocam as nossas perceções reais, das quais não retemos mais que algumas indicações, simples "signos" destinados a nos trazer à memória antigas imagens. (Bergson, 1999, p. 30)

A distância entre a presença e a representação parece justamente medir o intervalo entre a própria matéria e a perceção consciente que o ser humano tem da imagem. A lembrança distingue-se da perceção-ideia ou memória de curto prazo. O cérebro arquiva os dados imediatos e presentes, apreendidos pelos diferentes sentidos, e mistura-os com milhares de pormenores da experiência passada. É a lembrança pura que traz para a memória um momento único, não repetitivo.

> A perceção não é jamais um simples contacto do espírito com o objeto presente; está inteiramente impregnada das lembranças-imagens que a completam, interpretando-a. A lembrança-imagem, por sua vez, participa da "lembrança-pura" que ela começa a materializar, e da perceção na qual tende a encarnar. (Bergson, 1999, p. 156)

A única possibilidade de conservar o passado, para Bergson, seria através do sistema de representações. A fotografia é, então, um suporte material da memória subjetiva e de todas as referências recolhidas no mundo. À luz da teoria da perceção de Bergson, uma imagem interessante ou visualmente impactante será sempre um estímulo para a memória. Inflama a nossa ação sobre o visível, a mensagem que comporta e, inversamente, a ação possível das coisas sobre nós. Em contexto de imprensa, o primeiro olhar sobre a página dirige-se à fotografia, depois ao título e, por fim, ao texto. Se os elementos linguísticos e icónicos não forem apelativos, o leitor pode ignorar uma peça jornalística ou história.

> Durante o Renascimento dizia-se de um homem avisado que "ele tinha um bom nariz". Hoje dizemos de alguém que se encontra ao corrente de tudo que ele "tem bom olho", pois a vista é nos nossos dias o sentido mais solicitado. A imagem é fácil de compreender e acessível a toda a gente. A sua particularidade consiste em que ela se dirige à emotividade: não deixa tempo para a reflexão nem para o raciocínio, como é o caso da conversação ou com a leitura de um livro. É na sua imediatez que reside a sua força e, também, o seu perigo. A fotografia multiplicou a imagem por milhares de biliões e, para a maioria dos homens, o mundo deixou de ser evocado para ser apresentado. (Freund, 2010, p. 200)

A fotografia é uma forma de representação do passado, pelo menos, de um fragmento do acontecimento, por isso, é também um contributo material determinante para preservar a memória, ao mesmo tempo que ajuda à rememoração, à anamnesis (Ricouer, 2003). Ao tornar-se um objeto de reconhecimento de uma realidade desaparecida, nenhum outro dispositivo confere tanta certeza que aquele passado ausente existiu como a fotografia. Na conferência *Memória, História e Esquecimento*, proferida em 2003[5], Paul Ricoeur lembrou o que representa para a historiografia o papel do testemunho na fase de investigação documental. A palavra testemunhal é, para o autor, vulnerável; é sempre possível opor testemunhos e chegar ao contraditório. Com a fotografia, este "ponto fraco" dissipa-se, embora também ela seja resultado da interpretação de um fotógrafo sobre o acontecimento presenciado. Sendo uma forma de representação dos episódios da História, a fotografia pode, citando Ricoeur, "revelar-se útil no interesse da auto crítica da memória, sobretudo ao nível da memória coletiva".

5. A conferência *Memory, History, Oblivion* foi apresentada 8 de março de 2003, em Budapeste, no âmbito da conferência internacional *Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism.*

Algumas investigações académicas que tentam perceber a legitimação da fotografia enquanto documento credível da pesquisa histórica têm alertado para a forte codificação a que pode estar sujeita a imagem de imprensa:

> De facto, a abordagem que permite a utilização da fotografia como fonte histórica tem que ter em conta estes seus aspetos: a sua ligação a uma realidade, sem a qual não pode ser produzida; e as suas condicionantes e códigos que vão ditar a forma como essa realidade é representada… tem que estudar o objeto e o signo, o significante e o significado. (Rangel, 2009, p. 13)

Se o primado estético e informativo estiver presente na imagem, o observador ultrapassa a primeira leitura, meramente instintiva, para passar à fase descritiva, onde procura os elementos que compõem a fotografia. Esta transposição consegue-se através da composição, descrição dos objetos, planos, campos visuais, jogos de luz, cor, linhas e pontos de fuga que criam efeitos de perspetiva, profundidade de campo e de escala, conferindo a uma imagem bidimensional a ideia de que se trata da realidade tridimensional (altura, profundidade e largura). Uma imagem bem conseguida prolonga a leitura ao nível simbólico, envolvendo um processo cognitivo que interpreta os seus elementos. É nesta fase que o espectador apreende a mensagem. A polissemia de sentidos depende das referências culturais do espectador (Aumont, 2009, pp. 14-18).

A fotografia não é, portanto, apenas construída pelo olhar de quem está por trás da câmara. A perceção visual humana da realidade condiciona a leitura da imagem. Só conseguimos ver aquilo que a luz, o nosso campo de visão e perceção permitem.

A lente e o olho "veem" de forma distinta, embora a ciência ótica tenha procurado aproximar o mais possível as lentes de cristais e vidros da retina humana, ao mesmo tempo que tenta colmatar algumas imperfeições da visão, como aproximar objetos que se encontram a longas ou curtas distâncias de focagem, com o aperfeiçoamento das teleobjetivas e macros, aprimorando as suas características. Na procura da ótica ideal, ambiciona-se que as fotografias sejam o mais próximo possível da realidade visível ao olho humano. Mas tal como o cubo de Arnheim (1998) em que apenas se consegue observar algumas das partes do objeto, a fotografia também será sempre uma realidade fragmentada do mundo. Apenas se vê a informação que o fotógrafo selecionou do acontecimento, aquilo que a distância focal, o ângulo visual e a luminosidade das lentes permitiram, mas também todos os procedimentos técnicos que tornaram a imagem concretizável, sem querer isso significar que se trata de uma mentira.

As instâncias de poder que todos os dias protagonizam as fotografias de agenda dos jornais sabem como é fácil construir determinada simbologia favorável através da imagem e como proteger as figuras da política da perspetiva crítica do fotógrafo, muitas vezes impostas pelos temas da atualidade. A fotografia, não sendo a realidade em si, mas a sua figuração, pretende trazer à consciência do observador, através de um encadeamento de conteúdos sensíveis, uma realidade ausente ou passada.

> O método fotográfico consiste em repetir até ao infinito, o número de símbolos expressados pela realidade, uma vez que o aparelho fotográfico não cria uma situação ou um objeto, mas enquadra-os, como se de uma repetição se tratasse, obrigando-os a existir de novo, sem dúvida, algo diferente do que eles desejaram pela intromissão

> do aparelho fotográfico que, por isso, influencia a cena impondo-se sobre a realidade. (Susperregui, 1988, p. 28)

A necessidade de despertar a consciência é intencional. O sentido testemunhal da fotografia é aquele que na sociedade contemporânea ainda exerce uma maior pressão sobre a cena política, económica e social. As imagens de um presumível massacre de civis com gás Sarin, nos subúrbios de Damasco, na República Árabe da Síria, a 21 de agosto de 2013, chocaram o mundo e provaram o que as palavras não foram capazes de autentificar. As fotografias e as gravações de autores desconhecidos foram suficientes para levar o mundo a acreditar numa suposta realidade negada pelo governo sírio.

Figura 8

The End of Yugoslavia, integrada na exposição War Photo Limited, em Dubrovnik.



Nota. Duas crianças visionam o vídeo com as imagens da mostra The End of Yugoslavia, integrada na exposição War Photo Limited, que reúne trabalhos de diversos repórteres fotográficos, como Ron Haviv, Alexandra Boulat, Emmanuel Ortiz ou, entre outros, Darko Bandic. Arquivo pessoal.

As notícias sobre a Primavera Árabe, acontecimento que reporta às manifestações populares contra o regime ocorridas entre 2010 e 2011, no Médio Oriente, foram transmitidas ao mundo através de vídeos e de fotografias recolhidas por telemóveis de cidadãos que disseminaram depois as imagens pelas redes sociais, quando os jornalistas foram obrigados a deixar a região. O apelo à participação nos movimentos de protesto começou nas redes sociais, como o facebook. O que prova que o mundo digital, onde se inclui a fotografia, pode ser uma arma poderosa de mudança, mas também tem os perigos da manipulação da imagem quando escapa ao controlo de um editor comprometido com o código profissional do jornalismo.

Arma de intervenção junto da opinião pública ou ferramenta utilitária, como as descobertas de Eadweard Muybridge sobre a motricidade humana e animal, no século XIX, a capacidade paralisante da imagem fotográfica transforma-a num suporte insubstituível da memória. A fotografia conquista um poder simbólico alimentado pela verosimilhança – a semelhança com o real. Uma das provas mais interessantes do papel da fotografia enquanto meio perpetuador da memória é a exposição permanente *War Photo Limited* (2021), patente ao público em Dubrovnick, na Croácia (Figura 8). O texto de abertura do evento exalta esse compromisso de usar a fotografia para fomentar nos mais jovens a consciência do que foram as guerras nos Balcãs, num lugar agora povoado por turistas, mas que na década de 90 foi palco dos mais sangrentos conflitos em território europeu, como já não acontecia desde a Segunda Guerra Mundial*:*

> It is the intent of War Photo Limited to educate the public in the field of war photography, to expose the myth of war and the intoxication

> of war, to let people see war as it is, raw, venal, frightening, by focusing on how war inflicts injustices on innocents and combatants alike. War Photo Limited sees itself as an educational medium. It will make itself available to Schools, Universities, as well as other educational organizations. We will work to make the disease of war understandable to the young, especially the intolerance, violence and nationalistic idealisms that lead to conflict [A intenção da War Photo Limited é educar o público no campo da fotografia de guerra, expor o mito da guerra e a sua embriaguez, para permitir que as pessoas vejam a guerra como ela é, crua, venal, assustadora, concentrando-se em como a guerra inflige injustiças tanto a inocentes como a combatentes. War Photo Limited assume-se um meio educacional. Estará disponível a escolas, universidades, bem como a outras organizações educacionais. Trabalharemos para tornar a doença da guerra compreensível para os jovens, especialmente a intolerância, a violência e os idealismos nacionalistas que levam ao conflito]. ("Mission", s.d., par. 1-2)

A verosimilhança que existe na fotografia documental não se pode confundir com o efeito de simulacro que move a fotografia publicitária onde se pretende despertar o desejo de posse sobre o objeto visível na imagem através do ensaio ficcional inspirado em códigos simbólicos do real. Numa abordagem à perspetiva sociológica de Pierre Bourdieu sobre fotografia, Rosalind Krauss discorre sobre a criação do efeito do real na publicidade e na fotografia de consumo, onde à semelhança da caverna de Platão, somos incapazes de distinguir a realidade da fantasia:

> Trata-se de uma abertura para o mundo do simulacro, ou seja, da apresentação de falsa cópia produzida pela publicidade como se fosse a inocente transparência de uma realidade original. O efeito de real substitui o próprio real. (Krauss, 2010, p. 228)

Ao contrário da descrição de Krauss, a fotografia de imprensa parte do próprio real, sem lugar para a simulação. Mais do que os

apelos estéticos, são imagens construídas sobre conceitos programados (Krauss, 2010; Bourdieu, 1996; Flusser, 1998) que tornam compreensíveis os seus enunciados ao observador. Enquanto as leituras sobre as imagens publicitárias e as artísticas podem ser múltiplas, a fotografia jornalística mostra uma realidade codificada que é divulgada através dos jornais, revistas em papel, plataformas digitais ou, ocasionalmente, em livros e exposições. São estes canais que permitem que a fotografia chegue ao observador, transformando o instante testemunhado num conhecimento partilhado. Se a fotografia é um registo, naturalmente que não é a realidade em si, mas o seu referente é o reflexo do visível construído pela subjetividade do autor fotográfico.

Os condicionalismos funcionais do equipamento fotográfico e até mesmo da visão ou da perceção humana influenciam a maior ou menos proximidade ao que se pretende mostrar. As objetivas aumentam os campos visuais, ampliam ou isolam realidades nas fotografias, alterando e orientando a perceção que o observador tem do acontecimento, mas estas condições nunca podem conduzir o público para uma realidade fictícia; a informação que a imagem contém obedece a regras, que até podem ser arbitrárias, como classifica Bourdieu, mas são necessárias para que o desvio da realidade, a acontecer, não desvirtue a informação do acontecimento; que não seja falso ou "mentiroso" (Fontcuberta, 2002).

O que a fotografia documental mostra aconteceu; o seu referente pode ser apresentado de inúmeras formas, o autor é quem escolhe o quadro visível. As escolhas podem ser subjetivas, mas em contexto jornalístico tem de prevalecer o compromisso com a objetividade no registo dos factos. Pela sua impossibilidade de ser totalmente objetivas, as imagens serão sempre verossímeis, mas verdadeiras. E quando o resultado do

ato fotográfico serve o seu fim, a fotografia, imbuída das mensagens que transporta, é eficaz. Aquilo a que a generalidade dos fotógrafos de imprensa simplifica com a expressão de "uma boa fotografia", uma imagem que cumpriu bem o seu papel e obteve a reação do recetor, em combate *à* indiferença para com a visibilidade excessiva (Debray, 2000) e, por isso, amnésica ou como se fosse um escudo contra quem explora a natureza traiçoeira da fotografia.

Considerações Finais

Em quase dois séculos, a fotografia documental, onde se inclui o fotojornalismo, contribuiu para construir um *puzzle* gigante de acontecimentos e realidades que compõem a História. A partir do momento em que o dispositivo fotográfico assumiu a função de registar o mundo tal como o olhar humano o observa, passou também a substituir a própria ideia do real pela capacidade de revelar realidades que de outra forma estariam vedadas ao observador. Na consciência, a verosimilhança toma o lugar da realidade. Quando olhamos fotografias, temos a perceção de estar perante um pedaço da própria realidade e esquecemos que se trata de uma construção sobre o visível, um feixe de raios luminosos refletidos que o fotógrafo extraiu do mundano. A visibilidade mecânica continua a ser o pilar da crença. Como escreve Frade, no processo fotográfico existem "características extraordinárias que tornam as fotografias particularmente aptas para se tornarem elementos privilegiados de diversos jogos de verdade" (1992, p. 90). As provas do rigor na representação dos acontecimentos conferem confiança ao verosímil fotográfico. No entanto, a fotografia apenas pode ser um dos muitos instrumentos de construção

do passado e da memória coletiva, que exige investigação sobre a sua validade documental e pesquisa do seu contexto.

O carácter verosímil da fotografia pode, inclusive, ser perigoso se for instrumentalizado, politizado e se estiver ao serviço de interesses contrários à verdade que o meio comporta. Em diversos momentos históricos, ficou provada a natureza mentirosa da fotografia (Fontcuberta) e o quanto é importante evitar que a imagem não seja descontextualizada ou que as opções de enquadramento correspondam ao acontecimento representado. O próprio observador tem de olhar para lá do aparente e do que é visível. Sem retirar valor ao poder que a fotografia exerce na construção da memória coletiva, os momentos em que a natureza traiçoeira da fotografia se manifestou provam que cada fotografia deve ser contemplada com espírito crítico e sempre interpretada em função do contexto que reporta. Com a salvaguarda que a comunidade de fotojornalistas portugueses, especificamente, assume-se como guardiã da verdade das fotografias publicadas e é bastante intolerante aos desvios ao código ético e deontológico por parte de colegas e outros profissionais (Cardoso, 2014). No entanto, com as redes sociais, onde não existem os "filtros" dos editores, é determinante estar atento.

Apesar da importância do tema, a índole traiçoeira da fotografia é, no entanto, das temáticas que mais carece de investigação científica. Algumas das situações reportadas neste artigo são aquelas que se tornaram mais conhecidas, graças aos média, à investigação histórica, mas também por causa das novas tecnologias que hoje em dia permitem denunciar, em segundos, uma fotografia manipulada. Mas poderão existir muitos outros equívocos fotográficos ainda desconhecidos. A literacia visual e o conhecimento são as melhores armas para combater a proliferação

de *fakenews* através de imagens falsas. Quanto à função de documento-histórico, em que a imagem se torna o legado que ajuda a conhecer o passado, cada país merecia ter um núcleo de investigadores dedicados a identificar as armadilhas que uma fotografia perdida pode representar para a verdade.

Referências

Arnheim, R. (1998). *Arte e Perceção Visual*. Pioneira.

Aumont, J. (2009). *A Imagem*. Texto & Grafia.

Baeza, P. (2003). *Por Una Función Crítica de la Fotografía de Prensa*. Gustavo Gili.

Barthes, R. (1997) *Crítica e Verdade*. Edições 70.

Barthes, R. (2001). *A Câmara Clara*. Edições 70.

Barthes, R. (2009). *O Óbvio e o Obtuso*. Edições 70.

Berger, J. (2001). *Modos de Ver*. Edições 70.

Bergson, H. (1999). *Matéria e Memória-Ensaio sobre a Relação do Corpo com o Espírito*. Martins Fontes.

Bieber, J. (2010, julho 29). Bibi Aisha. *Time*, (9), capa. http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2007415,00.html

Bourdieu, P. (1996). *As Regras da Arte.* Editorial Presença.

Capa, R. (1938, 3 de dezembro). This is War. *Picture Post*, pp. 14-24.

Cardoso. F. L. (2014). *A Fotografia Documental na Imprensa Portuguesa: o real e o verosímil* [Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa].

Debray, R. (2000), *Vida y Muerte de la Imagen-Historia de la Mirada en Occidente*. Paidós.

deqcomMX. (2008, agosto 06). *Intubacion de Acromegalia AMVAD* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=DB4bIH0GsYU

Dubois, P. (1992). *O Acto Fotográfico*. Veja.

Fontcuberta, J. (2002). *El Beso de Judas, Fotografia y Verdad*. Gustavo Gili.

Flusser, V. (1998). *Ensaio Sobre a Fotografia – Para uma Filosofia da Técnica*. Relógio D'Água.

Frade, P. M. (1992). *Figuras de Espanto-A Fotografia Antes da sua Cultura*. Asa.

Freund, G. (2010). *Fotografia e Sociedade*. Veja.

Ghosh, N. (2018, janeiro 20). Trump, the master media manipulator. *The Straits Times*. https://www.straitstimes.com/world/united-states/master-media-manipulator

Gomes, S. B., & Ribeiro, S. A. (2010, abril 24). O fotojornalismo não pode mudar o mundo, mas pode pôr o Alentejo no mapa. *Público*. https://www.publico.pt/2010/04/24/jornal/o-fotojornalismo-nao-pode-mudar-o-mundo-mas-pode-por-o-alentejo-no-mapa-19238113

Hansel, P. (2012). *Gaza Burial* (2013 Photo Contest, Spot News) [Fotografia]. World Press Photo. https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2013/29934/1/2013-paul-hansen-sn1

Krauss, R. (2010). *O Fotográfico*. Gustavo Gili.

Masturzo, P. (2009). *Teerão* (2010 Photo Contest) [Fotografia]. World Press Photo. https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2010/30434/1/2010-pietro-masturzo-wy

McLuhan, M. (2008). *Compreender os Meios de Comunicação - Extensões do Homem*. Relógio D'*Água*.

Mission [Missão]. (s.d.). Recuperado de http://www.warphotoltd.com/about/mission1

Novo Código Deontológico. (2017, outubro 30). Recuperado de https://jornalistas.eu/novo-codigo-deontologico/

Platt, S. (2006). *Beirute* (2007 Photo Contest) [Fotografia]. World Press Photo. https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2007/31012/1/2007-Spencer-Platt-WY

Rangel, J. A. F. (2009). *A Imagem Documental na Construção de uma Memória Cultural Futura* [Tese de Doutoramento, Universidade do Porto].

Ricoeur, P. (2003), *Teoria da Interpretação*. Edições 70.

Robert Doisneau. (1958). *At the Café, Chez Fraysse, Rue de Seine, Paris 1958* [Fotografia]. MoMA. https://www.moma.org/collection/works/57506

Sontag, S. (2003). *Olhando o Sofrimento dos Outros*. Gótica.

Sontag, S. (2012). *Ensaios sobre Fotografia*. Lisboa.

Susperregui, J. M. (1988). *Fundamentos de la Fotografia*. Universidad del Pais Vasco.

Swaine, J. (2018, setembro 6). Trump inauguration crowd photos were edited after he intervened. *The Guardian*. https://www.theguardian.com/world/2018/sep/06/donald-trump-inauguration-crowd-size-photos-edited

Revelando la nostalgia: acercamiento semiótico al oficio de fotógrafo ambulante en Colombia

Verónica Vázquez Valdés

Introducción: Preparando la Cámara

Se sabe que, desde el nacimiento de la fotografía en Francia en el Siglo XIX, el daguerrotipo[1] comenzó a registrar imágenes de la naturaleza, arquitectura y retratos de personas. Por lo que las imágenes capturadas por ese artefacto fueron indispensables para los pintores, grabadores, antropólogos, arqueólogos y otros científicos. A pesar de

1. El daguerrotipo era una placa rígida de cobre que se procesaba químicamente para dejar en ella una imagen positiva: primero se pulía la placa y se cubría con plata y se sensibilizaba con vapores de yodo. Después de exponer la foto en la cámara, se revelaba con vapores de mercurio y se fijaba con hiposulfito de sodio. El resultado era una imagen única y positiva. El proceso de la daguerrotipia era complicado y costoso, y además requería un estudio, por lo que casi no se utilizó para panoramas, sino para retratos. Estos retratos en daguerrotipo sólo estuvieron al alcance de las clases altas (González, 2007, p. 7). El daguerrotipo fue inventado y patentado en 1839 por Louis-Jacques-Mandé Daguerre, quien retomó y prácticamente se apropió del trabajo pionero realizado por Nicéphore Niépce (Valdez, 2001, p. 10).

que el tiempo de exposición para realizar una toma fotográfica era muy largo, ésta podía durar hasta treinta minutos. “La posibilidad de realizar un número infinito de copias a partir de un mismo negativo potenció el nacimiento de una nueva industria, pese a las enormes dificultades que todavía debían vencer los fotógrafos para trasladar sus equipos”. (López, 2008, pp. 19-20). Recordemos que estos daguerrotipos eran registrados mediante una caja oscura de madera, demasiado pesada por lo que a los fotógrafos de esas épocas se les dificultó transportarla.

Cabe señalar que como medio de representación, la daguerrotipia era una técnica muy precisa y por ello insuperable, pero no se podían hacer copias como en el caso de las técnicas negativo-positivas: el calotipo[2] o papel salado[3]. Este problema se resolvió con negativos de cristal, de colodión[4] y

2. Proceso fotográfico con negativo en papel, descubierto por William Henry Fox Talbot en 1840 y patentado en 1841. Es considerado el antecesor directo de la fotografía moderna, ya que fue el primer proceso que utilizó el sistema negativo-positivo (Valdez, 2001, p. 10).
3. Primer tipo de impresión fotográfica, realizado por contacto generalmente con negativos de papel (calotipos) y ocasionalmente con placas negativas de colodión sobre vidrio. Este proceso fotográfico fue descubierto por Henry Fox Talbot en 1840. Las impresiones en papel salado fueron utilizadas hasta mediados hasta la década de 1860, aunque su producción fue un descenso a partir de 1851, fecha en la cual surgen las impresiones en albúmina como alternativa técnica. Una característica de las impresiones sobre papel salados es que no dan detalles finos, debido a los efectos de la luz esparcida en las fibras de papel (Valdez, 2001, p. 22).
4. Coloide aplicado en fotografía en 1848 por Gustave Le Gray; posteriormente Frederick Scott Archet, en 1851, retomó la experiencia y permaneció el método. Este compuesto se empleaba en la elaboración de negativos y de positivos; existían dos variantes conocidas como colodión húmedo y colodión seco. El húmedo fue utilizado en los procesos de ambrotipia, ferrotipia y negativos con soporte de vidrio, mientras que el colodión seco en la elaboración de impresiones de papel y, dependiendo del tipo de superficie que proporcionaba a las impresiones, se le conocía como colodión seco-mate y colodión seco-brillante. Estas impresiones se les denomina en la actualidad impresiones de colodión, y pertenecen al grupo de papeles denominados de autorrevelado (printing-out papers). En ellas la imagen se obtenía sin la necesidad de un revelado químico (Valdez, 2001, p. 11).

albúmina[5], que sustituyeron a la daguerrotipia a mediados de la década de 1850. El colodión y la albúmina tenían muchas ventajas, eran precisos y reproducibles, se caracterizaron de hecho, por su reproducción de fotografías múltiples sobre retratos, esto era mediante lentes múltiples donde se obtenían hasta doce tarjetas de visita en una misma toma, y por ser fáciles y económicas de fabricar, su consumo se extendió a las clases medias.

Las tarjetas de visita solían usarse para retratos e impresiones mayores, y las postales para paisajes y vistas arquitectónicas. Existían otras impresiones como las estereoscópicas, las cuales reproducían dos imágenes muy parecidas en un mismo papel; correspondientes al ojo derecho e izquierdo, que al verse mediante un visor especial llamado estereoscopio, se producía un efecto de tercera dimensión. En realidad, todos estos formatos –tarjetas de visitas, postales y estereoscópicas - se reprodujeron de modo masivo. Lo cual ocasionó que al bajar sus precios, la fotografía desbancara a la litografía y al grabado, así llegó una época de intercambio intensivo de imágenes a escala mundial.

Principalmente el retrato fotográfico fue uno de los primeros géneros creados en la fotografía, con la finalidad de mostrar a la sociedad las cualidades físicas o morales de las personas retratadas. Estos retratos también reflejan la humanidad y costumbres de una época y el desarrollo de una sociedad. Es por ello por lo que, al surgimiento de la fotografía, las familias adineradas pagan por obtener una fotografía familiar, ya

5. Coloide empleado como sustrato fotográfico extraído de la clara de huevo. La albúmina fue utilizada en el siglo XIX para producir impresiones fotográficas en papel, comúnmente llamadas impresiones de albúmina, así como para la elaboración de negativos con soporte de vidrio (Valdez, 2001, p. 8).

fuera con familiares vivos o muertos, para tener el recuerdo siempre presente al ver cada vez ese retrato.

Fue hasta 1880 cuando George Eastman, fabricante de placas secas, creó la cámara Kodak. En 1888 registró la marca Kodak y obtuvo la patente para su cámara, la cual usaba el rollo de película. Esto fue un gran descubrimiento para llevar a todas las familias del mundo la fotografía a sus manos.

Así mismo en 1924 llega la cámara Leica al mercado, la primera cámara de 35mm. Su tamaño y lentes intercambiables la hacían la favorita de los fotoperiodistas. Ya que era muy compacta y se podía cargar sin ningún problema en comparación con el daguerrotipo. Leica se convirtió en un tipo de cámara costosa, comprada mayoritariamente por fotógrafos profesionales.

Se sabe que desde el surgimiento de la fotografía se realizaron varios procesos fotográficos para lograr la impresión de las imágenes en diversos soportes hasta llegar a lo digital.

Según, Riego (2017) argumenta que la imagen digital:

> Comenzó a ser una realidad y afectó a la propia esencia de la fotografía. La veracidad fotográfica, o el inconsciente óptico, por usar un término de las vanguardias, dio paso a unas imágenes con aspecto de fotografías pero que ya estaban más cerca del taller del pintor por medio de los programas de retoque digital que del laboratorio del fotógrafo. William Mitchell, Nicholas Mirzoeff, Fred Ritchin, o Martín Lister entre otros autores, y en diferentes términos, a veces crudamente explícitos y a veces sugeridos, comenzaron a hablar de la muerte de la fotografía y sobre todo introdujeron un nuevo concepto cultural que ahora está plenamente vigente y es el de la postfotografía (p. 14).

Este trabajo se enfoca en una secuencia fotográfica sobre el oficio de fotógrafo ambulante en la Plaza de Bolívar en la ciudad de Bogotá en Colombia, para describir la adaptación y apropiación de las nuevas tecnologías por parte de un fotógrafo, con base en la observación participante, la entrevista a profundidad y el modelo de análisis tetradimensional desde la semiótica de la imagen.

Método: Capturando una Fotografía

Hoy en día obtenemos imágenes fotográficas producidas con diversos artefactos para distribuirlas en algunas plataformas o redes sociales y cada vez son más, las diversas disciplinas que tienen sus propias teorías y metodologías para estudiar esta gran diversidad de imágenes.

Desde la Comunicación nos encontramos con Morris (1985) quien propone que la fotografía puede ser estudiada como un texto visual, y puede analizarse en tres dimensiones: sintaxis, semántica y pragmática. Por ende, para analizar la secuencia fotográfica del fotógrafo ambulante colombiano, se retoma el Modelo Tetradimensional para el análisis de imágenes fotográficas (Vázquez, 2015, p. 71; 2017, p. 343) el cual cuenta con cuatro dimensiones: 1) autor/fotógrafo; 2) sintaxis; 3) semántica; 4) pragmática.

Para este trabajo, solo se utilizarán dos dimensiones: autor/fotógrafo y semántica.

En la dimensión del autor/fotógrafo, se indica una breve semblanza de los datos personales del fotógrafo: nombre, rasgos físicos, edad, sexo, ocupación. En la dimensión de la semántica, se ocupa de la relación de los signos con sus *designata* y por ello, con los objetos que pueden denotar o que de hecho denotan. “La semántica alude explícitamente

sólo a los signos como objetos o situaciones que designan, pero no existe una relación de ese tipo sin reglas de uso semántico, y esto supone de nuevo, implícitamente, la noción de intérprete" (Morris, 1985, p. 101). En otras palabras, se maneja la temática a tratar que en este caso es la labor del fotógrafo colombiano ambulante.

Desde la antropología nos encontramos con la observación participante, según Taylor y Bogdan (1987) es aquella que involucra la interacción social entre el investigador y los informantes, y así mismo se recogen datos de modo sistemático y no intrusivo. Mientras tanto, la entrevista en profundidad se define como "una entrevista personal, directa y no estructurada en la que un entrevistador hace una indagación exhaustiva para lograr que un encuestado hable libremente y exprese en forma detallada sus motivaciones, creencias y sentimientos sobre un tema" (Mejía, 2002, p. 143). Estos dos métodos cualitativos de investigación complementan las dos dimensiones del Modelo Tetradimensional para el análisis de imágenes fotográficas mencionadas anteriormente.

Resultados: Imprimiendo la Fotografía

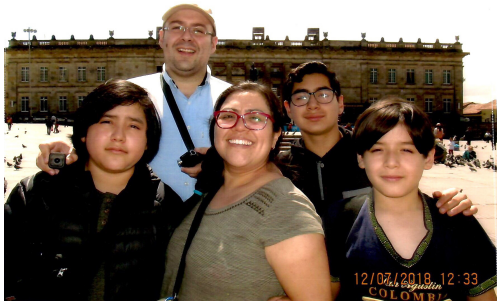
La primera vez que visité la Plaza de Bolívar en Bogotá inmediatamente me sorprendió ver a los fotógrafos ofreciendo el servicio de la fotografía instantánea. Al verlos recordé aquellas fotografías instantáneas de los años 1970 y 1980 de algunos familiares mexicanos pegadas en el refrigerador o guardas en algunos álbumes fotográficos, retratos de infantes en blanco y negro, sepia o a color con escenarios prefabricados por los fotógrafos ambulantes, que ofrecían su servicio fotográfico para llevar un recuerdo de esos lugares turísticos en la Ciudad de México

como: el Zoológico de Chapultepec, alamedas centrales y la basílica de Santa María de Guadalupe.

El sonido de las palomas que abundan en la plaza de Bolívar y la voz de Fernando ofreciéndome su servicio fotográfico, me despertó de ese instante al pasado de la Ciudad de México. Comencé a cuestionarme de los procesos químicos y los cambios tecnológicos que la fotografía ha pasado con el paso de los años. Me surgieron preguntas como: ¿A dónde quedaron esos fotógrafos ambulantes de la Ciudad de México después del lanzamiento de la 1ª cámara réflex en el año de 1987? ¿Se apropiaron de la fotografía digital? ¿Dejaron ese oficio o se dedicaron a otro trabajo? Preguntas que en otro trabajo de investigación las contestaré.

Foto 1

Familia Mexicana Deance Vázquez



Nota. Fotógrafo: Fernando. Año: 2018. Lugar: Plaza de Bolívar, Bogotá, Colombia. Archivo personal.

Sin embargo, me enfoqué a disfrutar y valorar el oficio de Fernando, un fotógrafo ambulante colombiano, con el que accedí a ser fotografiada con mi familia. Fernando nos fue colocando en hilera uno a uno para quedar frente al objetivo de la cámara y tomarnos fotografías en

frente de los siguientes lugares: Catedral Basílica Metropolitana de Bogotá, el Palacio de Justicia, el Capitolio Nacional, la Casa del Cabildo Eclesiástico, la Capilla del Sagrario de Catedral Basílica Metropolitana, el Palacio Arzobispal y la Alcaldía Mayor de Bogotá. La cámara con la que nos fotografío Fernando fue una cámara digital Canon de gama baja (pocket), es decir no réflex, con objetivo fijo. El costo de una fotografía era de 5,000 pesos colombianos o tres fotografías por 10,000 pesos colombianos. Accedimos a pagarle tres (ver foto 1).

Foto 2

Fotógrafo ambulante



Nota. Fotógrafa: Verónica Vázquez Valdés. Año: 2018. Lugar: Plaza de Bolívar, Bogotá, Colombia. Archivo personal.

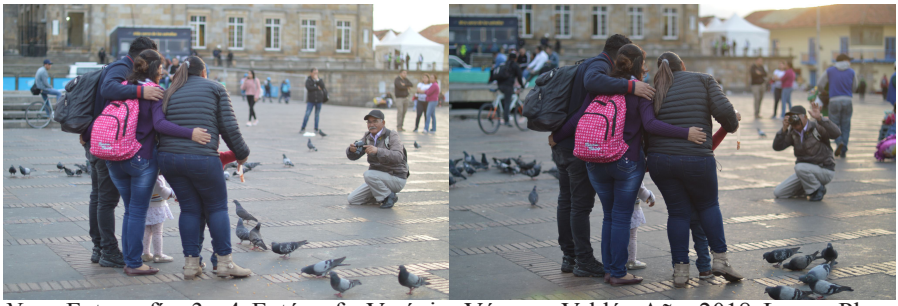
Pasemos a la aplicación del Modelo Tetradimensional para el análisis de imágenes fotográficas (Vázquez, 2015, p. 71; 2017, p. 343), en la *dimensión autor/fotógrafo*: retomamos a Fernando como fotógrafo colombiano

ambulante de 61 años, quien lleva 40 años trabajando ese oficio. Desde pequeño siempre le llamó la atención la fotografía, por lo que hizo todo lo posible para trabajar con la fotografía. Para él tomar fotografías es "estudiar un doctorado… es tener el control, el poder porque uno como fotógrafo dirige y ordena a las personas cómo colocarlas para la toma de fotografías" (Fernando, comunicación personal, 8 de diciembre de 2018).

La segunda dimensión abordada es la *dimensión semántica*: en ésta se seleccionaron siete fotografías para describir la labor del fotógrafo colombiano ambulante. En las fotografías 3 y 4 (Foto 3) observamos a Fernando dirigiendo y ordenando a las personas que serán fotografiadas, en los diferentes espacios de la Plaza de Bolívar. Les indica con su mano izquierda que miren a ella para realizar la toma fotográfica, las miradas de los retratados deben dirigirse a la cámara fotográfica.

Foto 3

Fotógrafo ambulante retratando a una familia de Málaga



Nota. Fotografías 3 y 4. Fotógrafa: Verónica Vázquez Valdés. Año: 2018. Lugar: Plaza de Bolívar, Bogotá, Colombia. Archivo personal

Una vez que Fernando realiza varias fotografías decide seleccionar las más representativas para los retratados (ver la fotografía 5) y escoge

las mejores fotografías para mostrarlas a las personas que pagarán por ellas. Cuando las personas le indican las fotografías que serán pagadas, Fernando coloca un cable usb para la cámara *Canon* a la entrada de la impresora de la marca *Shelpy Poscard.* Al ser colocado este cable, Fernando incorpora a la impresora un papel fotográfico, tamaño 4 x 6 pulgadas para ser impreso. Dicho papel imprime primero en amarillo, luego en rojo y finalmente en cyan, para lograr la impresión completa de la fotografía en color (ver fotografía 6).

Foto 4

Seleccionando las mejores fotografías



Nota. Fotografías 5 y 6. Fotógrafa: Verónica Vázquez Valdés. Año: 2018. Lugar: Plaza de Bolívar, Bogotá, Colombia. Archivo personal

Fernando al terminar de imprimir las fotografías, les coloca una bolsa transparente de plástico para ser entregadas a las personas retratadas, esta acción se puede ver en las fotografías 7 y 8.

Foto 5

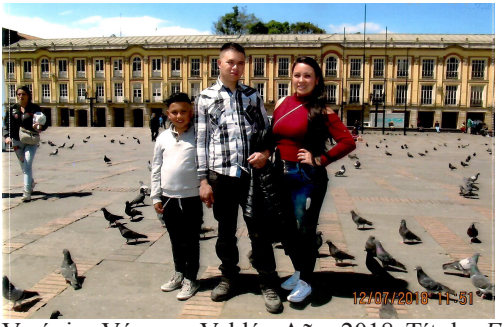
Disfrutando el trabajo de fotógrafo



Nota. Fotografías 7 y 8. Fotógrafa: Verónica Vázquez Valdés. Año: 2018. Lugar: Plaza de Bolívar, Bogotá, Colombia. Archivo personal

Foto 6

Familia de Málaga



Nota. Fotógrafa 9: Verónica Vázquez Valdés. Año: 2018. Título: *Familia de Málaga*. Lugar: Plaza de Bolívar, Bogotá, Colombia. Archivo personal.

Finalmente, en la fotografía 9 (Foto 6) se observa a las personas fotografiadas por Fernando. Fotografía de una familia de Málaga,

Colombia, que pagó por la labor de un fotógrafo ambulante colombiano. Un recuerdo familiar que durará para futuras generaciones.

Discusión: el Álbum del Recuerdo

En este trabajo hemos visto la labor del oficio de un fotógrafo ambulante en la Plaza de Bolívar en Bogotá, Colombia a través de una secuencia fotográfica abordada desde la semiótica de la imagen, con la finalidad de describir la adaptación de las nuevas tecnologías apropiadas a la época actual al oficio del fotógrafo en Colombia.

Barthes (1990) menciona que cada persona al estar en frente de una cámara y por lo tanto en el momento de ser retratada, se cruzan cuatro imaginarios: "aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de que se sirve para exhibir su arte" (p. 45). Es así como las personas deciden dejar una parte de ellas a través de estos retratos fotográficos. Es ahí donde los analistas de las imágenes fotográficas toman en cuenta estos imaginarios que Barthes propone. Además de que se sabe que los retratos permiten conocer tiempos pasados porque forman parte del proceso de conocimiento del mundo y del autoconocimiento.

Velázquez (2012) indica que el retrato fotográfico era llevado a cabo por:

> Los fotógrafos ambulantes, los fotógrafos comerciales de los estudios parisinos, los primeros retratos psicológicos, el retrato popular presentado por la fotografía academicista, así como la obra documental de David Octavius Hill. Los representantes principales del retrato fotográfico en sus inicios son Nadar, Disdéri, Julia Margaret Cameron, Lewis Carroll, Gustave Le Gray, Etienne Carjat, Antoine Samuel Salomon, Pierre Petit o Lady Clementine Hawarden. (p. 5)

Estos y muchos otros personajes nos han dejado una huella inmensa para seguir fotografiando al otro o a uno mismo para dejar un registro de un momento de la vida, el cual será analizado e interpretado por las futuras generaciones.

Para Acevedo (2005) una de las tradiciones familiares más añejas:

> Ha sido fotografiar los momentos importantes de la vida cotidiana, por medio principalmente del retrato -ya sea individual o en grupo-, y de la evocación de reuniones y fiestas, acontecimientos locales, viajes e incluso la muerte, temas que en muchos sentidos han forjado nuestro imaginario cultural. A lo largo del tiempo, las familias han recopilado esas imágenes guardándolas en sitios tan diversos como un ropero, un baúl, bolsas de plástico, una caja de zapatos olvidada bajo la cama o cualquier otro rincón del hogar. (p. 33)

La fotografía instantánea ha permitido a aquellas familias de todo el mundo tener un recuerdo del pasado para las futuras generaciones, un recuerdo que se convierte en una memoria y patrimonio para la humanidad. Gracias a los fotógrafos ambulantes se tienen esos recuerdos de lugares importantes y creados por los seres humanos. Precisamente, en Bogotá pude observar esa labor de un fotógrafo ambulante.

Osorio (2006) comenta que además de las ferias y fiestas, los fotógrafos ambulantes colombianos:

> Se apropiaban de las vistas y los parques: el salto de Tequendama, los lagos cercanos, así como los 12 parques de la ciudad, fueron escenarios favoritos para retratar parejas de enamorados, parejas con niñas y niños, o personas solas. El fotógrafo estaba allí con su cámara y estudio portátil: para las personas adultas un juego de viñetas para enmarcar su retrato y un juego de leyendas para acompañarlo; quizá un par de fondos planos y una silla y una banquita; para las niñas y niños, un caballito de madera, una muñeca y más tarde, un carro y un cochecito para pasear muñecas. (p. 43)

Finalmente, cabe mencionar que pese a los diferentes cambios tecnológicos el oficio del fotógrafo no caminó hacia la extinción como otros oficios del pasado como el aguador o carretillero, por el contrario, igual que la fotografía, el oficio de fotógrafo ambulante ha ido caminando entre las décadas y ahora entre los siglos como un oficio que sobrevive aún ante la avasalladora presencia de las cámaras fotográficas que cada uno de los teléfonos móviles de los transeúntes ya portan en el bolsillo. Es decir, la fotografía hoy en día está al alcance de todos y cada uno de nosotros tenemos la responsabilidad de registrar lo que queremos para el futuro.

Referencias

Acevedo, J. (2005). Retratos de la memoria. *Alquimia Sistema Nacional de Fototecas: Anónimos y aficionados, 24*(8), 33-37. https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:8973

Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós.

González, L. (2007). *Fotografías que cuentan historias*. Instituto Nacional de Antropología e Historia/Lumen/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

López, P. (2008). *La fotografía como fuente de memoria*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Mejía, J. (2002). *Problemas metodológicos de las ciencias sociales en el Perú*. Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Mayor de San Marcos.

Morris, C. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Paidós.

Osorio, Z. (2006). *Bogotá vista a través del álbum familiar*. Alcaldía Mayor de Bogotá D.C.

Riego, B. (2017). *La imagen digital y sus respuestas culturales y tecnológicas en un tiempo de encrucijada. De la normalización a la globalización. Hacia el siglo XXI* [Postgrado de Gestión, Preservación y Difusión de Archivos Fotográficos].

Taylor, S. J., & Bogdan, R., (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación.* Paidós.

Vázquez, V. (2015). Diversas miradas: La imagen fotográfica y su análisis para la investigación social . En I. León, & A. Solano (coords.), *Imagen, Memoria y Patrimonio* (pp. 67-84). El Errante/BUAP.

Vázquez, V. (2017). Más allá del recuerdo: el uso de la fotografía en el pueblo totonaco. En M. Báez, & G. Álvarez (orgs.), *Olhar in(com) formado: Teorias e práticas na antropologia visual.* Editora UFG/ Gráfica UFG/ Editora da Imprensa Universitária/CIESAS.

Velázquez, M. (2012). *Fundamentos del retrato*. Universidad Nacional Autónoma de México/Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Valdez, J. C. (2001). *Glosarios de términos empleados en conservación fotográfica.* Cuadernos del Sistema Nacional de Fototecas No. 3.

Revertiendo a Narciso. Los cuerpos liminales de Lizzet Luna Gamboa

Elissa J. Rashkin

En *Comprender los medios de comunicación* (1964), Marshall McLuhan reinterpreta el mito de Narciso como un relato no de la vanidad sino del asombro: al ver su reflejo en el agua, Narciso desconoce su propia imagen y la convierte en *otro*, ante el cual sufre una especie de autoamputación: "Esta extensión suya insensibilizó sus percepciones hasta que se convirtió en el servomecanismo de su propia imagen extendida o repetida. […] Se había adaptado a su extensión de sí mismo y se había convertido en un sistema cerrado" (1996, pp. 61-62). Para McLuhan, el mito provee una potente metáfora de la sociedad contemporánea, estupefacta ante las nuevas extensiones del ser humano representadas por los medios electrónicos; pero al mismo tiempo, implica un cuestionamiento de nuestra relación con la imagen fotográfica, considerada en otros tiempos el fiel reflejo del sujeto, pero ahora pasando por procesos

en que la manipulación tecnológica es cada vez menos oculta, al grado que el "sujeto", en cuanto referente, tal vez ni existe.

En años más recientes, los estudios de la ecología de medios han impulsado la revaloración del pensamiento del teórico canadiense, con los debidos ajustes desde lo que él mismo nombró el *espejo retrovisor* (Scolari 2015).[1] Aquí propongo su utilidad, junto con otros conceptos y perspectivas, para analizar a la obra de la artista plástica mexicana Lizzet Luna Gamboa, la cual constituye una provocativa reflexión sobre la imagen fotográfica en tiempos de la posfotografía. Egresada de la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana y maestra en Estética y Arte por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Luna comparte la ambivalencia de muchos miembros de su generación hacia el medio artístico en que son especialistas. En una reflexión publicada en su sitio web, ella comenta que "ese aparato ecléctico que acompaña al humano en su mirar" —es decir, la fotografía— "tiende generalmente a dislocarse" (2016a). Para Luna, tanto la imagen documental como aquella cuya intención es deslumbrar con su belleza generan desconfianza: la foto revela y a la vez oculta; narra, miente y genera nuevas verdades.

Estos procesos de *dislocación*, estrechamente relacionados con el *entumecimiento* de que habló McLuhan, son su punto de partida, aunque

1. En sus respectivos capítulos del volumen editado por Carlos Scolari, Denis Renó resume el objetivo del estudio de la ecología de los medios como "comprender cómo se desarrolla y se consolida la relación entre sociedad y medios […]. Se trata de reconocer la relación entre ellos —sociedad y medios— y cómo se ocupa el ecosistema" (2015, p. 247), mientras Sergio Roncallo Dow y Diego Mazorra llevan el pensamiento ecologista-mcluhaniana hacia las artes y hacen hincapié en la metáfora del espejo retrovisor, notando que, "a pesar de la aceleración, de la velocidad angélica que caracteriza la época electrónica, la invisibilidad de los presentes permanece ahí, y que la labor del artista está anclada, precisamente, a la tematización del propio presente" (2015, p. 266).

sus propias influencias teóricas —Joan Fontcuberta, José Luis Brea, Paula Sibilia entre otras— suelen ser más contemporáneas. En este capítulo, me interesa explorar los proyectos posfotográficos que Luna presentó en las exposiciones *Corpus*, de 2015, y *Liminal, de 2019, ambas* realizadas en la ciudad de Xalapa, México, aunque las piezas han circulado también en otros foros y dependen poco de la circunstancia local.[2] En ellas, la artista plantea una crítica de los regímenes visuales actuales; desmiente la naturalidad del binomio cuerpo-imagen para luego, a través de usos innovadores de la tecnología digital y diversos materiales y procedimientos técnicos, transfigurar y devolver a la imagen su corporalidad. En términos de McLuhan, se trata de un "antimedio" que actúa para visibilizar el ambiente mediático, sobresaturado, que pasa desapercibido por quienes nadan en él como peces en el agua. Al mismo tiempo, el trabajo de Luna, sobre todo en la segunda exposición, está situado en un momento y lugar histórico: entra en diálogo con el contexto social mexicano, violento, en que gran parte de los cuerpos se han vuelto desechables y son, de manera cotidiana, objetos de desplazamiento y desaparición.

Códigos y Transustanciaciones[3]

La exposición *Corpus* fue presentada en El Ágora de la Ciudad, galería pública en el centro de Xalapa, entre el 10 de diciembre de 2015 y 14 de febrero de 2016. Las cinco piezas que la conformaron retoman la

2. Algunas de las obras mencionadas aquí están disponibles en https://espiruleta.wixsite.com/lizzet-luna.
3. Cabe señalar que el presente texto deriva de más de una década de diálogo y amistad con la artista, además de seguimiento de su obra. Este apartado fue elaborado a partir de una breve reseña publicada en *Artis*. Revista cultural universitaria (Rashkin, 2015, pp. 63-65).

íntima relación entre fotografía y muerte propuesta por Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1980/2009); además, exploran la codificación de las imágenes como un lenguaje que, como otros, requiere traducción al mismo tiempo que elude la fijación de significados únicos. Desde el título mismo de la exposición surgen inquietudes en torno a las ambivalentes relaciones entre el cuerpo biológico y la representación en cuanto sistema de clasificación, generador de otredades y autoconstrucciones, visuales y conceptuales. La yuxtaposición de las obras autónomas produce una narrativa que revela imaginarios culturales colectivos a través de la técnica forense del retrato hablado, para luego sondear las implicaciones de Narciso en la época del *selfie*, en que tomar autorretratos se vuelve un acto cotidiano cuya propia banalidad nos impide reconocer el entumecimiento producido por el ritual de convertirnos en *otro* a través de la lente.

La instalación *Corpus* (2015), concebida específicamente para la exposición, se realizó a partir de un trabajo interactivo previo: la invitación al público a enviar un *selfie*, sin otro requisito que la asistencia a la inauguración. A las fotos recibidas, Luna Gamboa las mandó imprimir en pequeñas obleas en forma de hostia, las cuales colocó, ya en la galería, sobre espejos cuadrados bajo una inscripción tomada de José Luis Borges: "¿Por qué persistes, incesante espejo? ... el hecho de no verte y de saberte te agrega horror". Para el evento inaugural del 10 de diciembre, la artista convocó a las personas retratadas a buscar su foto y comérsela. Esta invitación provocó reacciones diversas; por una parte, se desató una entusiasta producción de meta-*selfies*, en que la gente se autorretrató, hostia en la boca y teléfono en la mano para tomarse la foto. Por otra parte, hubo algunas manifestaciones de desconfianza,

sentida por lo menos por quien escribe estas líneas[4]. Desconfianza, no tanto por el acto de auto-canibalismo virtual, sino por sus multifacéticas implicaciones: en este performance de la comunión, ¿será que nosotros colmamos —siquiera por un momento— el deseo de Narciso, asumiendo el lugar del Cristo transubstanciado y convirtiéndonos, a través del consumo, en nuestros propios dioses?

El performance que se desató en torno a *Corpus*, además de su invocación de la ceremonia religiosa, recuerda la sociedad del espectáculo teorizado por Guy Debord (1967) como un *mise-en-abyme* compuesto de imágenes cada vez más autosuficientes y desligadas de la realidad material en que se produce —aunque Arlindo Machado, crítico feroz de Debord y sus seguidores, seguramente relacionaría cualquier malestar generado por la obra con el iconoclasmo paranoico que, según él, se había generalizado a finales del siglo pasado entre cierto sector académico y cultural (2000, pp. 6-9). Lo seguro es que el estatus de la imagen es complejo; la experiencia del público ante las hostias-*selfie* de "Corpus" fue diversa, de la misma manera que el espejo, artefacto de una cultura obsesionada con las apariencias[5], para Borges produce horror—y para el Narciso de McLuhan, paraliza con su simulacro perfecto de una parte de la realidad, que termina eclipsando las demás partes en una suerte de estupefacción que, a su vez, vuelve colectiva y cultural.

4. Posteriormente se colocaron en la misma pared de la exposición fotos del evento que reflejan parte del panorama de actitudes aquí descrito.
5. Debord, por cierto, feminiza la cultura espectacular de manera ambigua al hablar, por ejemplo, de las "mercancías vedette" (1995, p. 24); McLuhan hace lo mismo con respecto a la fotografía, a través de las cuales, según él, las celebridades "pueden ser comprados, abrazados y manoseados más fácilmente que una prostituta" (1996, p. 200). Para una reflexión sobre el espectáculo que destaca el peso del género sexuado en lugar de invisibilizar y reproducirlo, véase Briceño Alcaraz (2011).

Quizás resulta paradójica que los *selfies* intervenidos en *Corpus* son las únicas imágenes propiamente fotográficas incluidas en la exhibición, aparte de las fotos de niños que son el punto de partida para *Eidos* (2014), una serie que medita sobre la relación entre, por un lado, el acto de representación que fija el instante y la conserva para la memoria, y por otro, la muerte. En *Eidos*, Luna Gamboa trabaja sobre fotos de personas que murieron en su infancia y recrea la representación de su vejez (Figura 1). Avalándose de la técnica del retrato forense, construye versiones de cómo estos sujetos podrían verse en la actualidad, si la muerte no las hubiera llevado fuera del alcance de la cámara. Los resultados son verosímiles; hay poco en ellos que revele las horas de trabajo digital tras su creación, aunque en realidad son signos sin referente, o en palabras de la artista, "sin cuerpo presente".

Figura 1

Eidos: Raúl Cardos, 1929+1944



Luna Gamboa (2014). (Imagen reproducida con permiso de la artista)

Para los familiares de los difuntos, los retratos quizás serían la materialización de los espíritus de sus seres queridos sobre papel; el retoque fotográfico, que siempre se ha practicado, pero que sólo en años recientes ha llegado al nivel cotidiano en que ante cada imagen extraña o improbable preguntamos, ¿será Photoshop?, aquí parece extender su alcance al más allá, conjurando el futuro de un pasado truncado, una inquietante entelequia de la vida después de la muerte. En este sentido, el *Eidos* de Luna guarda parentesco con el bioarte de nuestro siglo, ejemplificado en la obra del también latinoamericano Eduardo Kac. En obras como *GFP Bunny* (2000), Kac trabaja con la manipulación genética para fines aparentemente estéticos; pero, al interrumpir de manera poco complaciente los discursos tanto científicos como artísticos, funcionan como "anti-medios" para abrir "la posibilidad de pensar en el fondo invisible, tematiza el propio presente" (Roncallo Dow & Mazorra, 2015, p. 280)[6]. Prefigurando el trabajo que luego haría en *Liminal* con material genético y corporal, los retratos incorpóreos de *Eidos* ocultan con su naturalismo un profundo desplazamiento de la conexión entre sujeto y representación que subyace, aparentemente, en la ontología de la fotografía como técnica de reproducción.

La técnica del retrato hablado se emplea también en *MX* (2008), dos retratos construidos a partir de una encuesta en torno a las características del mexicano y la mexicana ideales. Más específicamente: "Estos retratos, con apariencia fotográfica, se hicieron a partir del programa CARAMEX,

6. En *GFP Bunny, Kac* insertó el gen fluorescente de una medusa en los óvulos fecundados de una coneja; tras la implantación de los óvulos manipulados en una madre sustituta, algunos de las crías nacen con ese gen, produciendo la conejita fluorescente que Kac nombró Alba y que no padecía de ningún otro cambio o defecto como consecuencia de su peculiar condición.

que utiliza la PGJ [Procuraduría General de Justicia] como prueba pericial, a través de la cual se plasma en imágenes la descripción física de una persona con técnicas a partir de la filiación descriptiva o reseña histórica de la fisonomía de una persona, con objeto de reconstruir sus rasgos faciales o físicos para identificarla" (Luna Gamboa, 2016b). Se conjuntó la base de datos policiaca, compuesta por miles de fotos de personas en diferentes regiones de la república, con las respuestas, mucho más limitadas, de sus 86 informantes.

Estas aparecen —tanto en la exposición como en su actual sitio en internet— debajo de cada retrato, revelando los prejuicios del público encuestado con respecto a la belleza, el género sexuado, las preferencias inculcadas para ciertos rasgos de raza o etnia… Todo esto se traduce en dos caras verosímiles de sujetos, Hombre MX y Mujer MX, en realidad inexistentes, pero con notable parecido a los rostros que pueblan la televisión, las revistas y otros medios masivos del país que el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla (1987) denominó "México imaginario", sitio tanto de fantasía como de exclusión.

Las obras *MX* y *Eidos* subrayan la complejidad de la imagen posfotográfica en una era cuya clave, al parecer, se encuentra en las ciencias forenses. Aunque la técnica del retrato hablado, como su nombre indica, involucra la traducción de información verbal en imagen visual, su traslado a la fotografía sirve para ocultar el proceso de interpretación que es evidente en el dibujo. Problematiza, en este sentido, la noción de la fotografía como indicio o huella, tan discutida entre estudiosos desde los inicios del medio en el siglo XIX. John Berger, por ejemplo, se pregunta "de qué modo un dibujo difiere de una fotografía" y responde:

> Un dibujo es una traslación. Es decir, cada marca en el papel está relacionada de manera consciente no sólo con el 'modelo' real o imaginado, sino también con cada marca y espacio ya dispuestos en el papel. […] En un dibujo, una manzana se *hace* redonda y esférica; en una fotografía, la redondez, la luz y la sombra de la manzana se aceptan como algo sabido" (2007, p. 93)

La persona que maneja la cámara elige qué, cuándo, cómo, y de esta manera también trabaja con base en la exclusión; pero el sujeto preexiste la imagen fotográfica.

Podemos argumentar, por supuesto, que las herramientas digitales actuales permitan hacer con los pixeles lo que Berger asociaba en los años ochenta con el dibujo, volviendo al arte pictórico contemporáneo este aspecto manual e interpretativo. Sin embargo, como también argumenta Berger, el contexto cuenta: "La fotografía, irrefutable en tanto que evidencia, pero débil en significado, cobra significación mediante las palabras" (2007, p. 92). En la contextualización que Luna Gamboa da a su práctica artística, los retratos no son dibujos digitales, sino "recreaciones fotográficas" (2014). Son recreaciones que muestran un futuro que nunca fue, o bien, en el caso de *MX,* descubren los prejuicios de una sociedad más dispuesta a identificar con los estándares promovidos en los medios de la comunicación que con la gama de expresiones físicas visibles en su propio espejo.

Dos piezas más interrogan los procesos de representación a través del juego con los materiales y los sentidos. La serie *Códigos* (2012) consiste en letras de braille impresas sobre celuloide: versión visual de un código alfabético diseñado a ser leído a través del tacto. Las palabras, que los espectadores videntes podemos descifrar utilizando la ficha descodificadora incluida en la instalación, resultan autorreferenciales

("luz", "imagen") e incluso en tensión dialéctica entre sí: "información" contra "representación", por ejemplo. Esta obra nos recuerda que toda representación es arbitraria y, por más natural que parezca, requiere descodificación; por otra parte, invoca la interacción entre distintos sentidos de que habla McLuhan en el libro ya citado (1996, p. 81), refiriéndose de nuevo al ambiente electrificado y sus efectos en la conciencia colectiva.

Finalmente, *Eidolon* (2010), cuyo título viene del concepto que tenían los antiguos griegos sobre el doble fantasmal de un difunto, es un holograma de espejos esféricos que presenta *La incredulidad de Santo Tomás* de Caravaggio, pintura en la cual Tomás mete su dedo en la llaga del cuerpo de Cristo para comprobar la realidad de su resurrección. Esta obra puede ser entendida, en sí, como un manifiesto sobre la relación entre arte y verdad, ya que la verisimilitud de la imagen visual, por muy perfecta que parezca, se abre a cuestionamientos que requieren de otros sentidos —el tacto, en el caso del Santo Tomás— para responder. Parte de la problemática moderna podrá quedar, entonces, en la represión de los demás sentidos bajo el dominio de lo visual, tal como argumentaba McLuhan. En esta escena renacentista la mirada no basta; el pintor, de manera análoga al santo, insiste en lo táctil, en recrear la tactilidad a través del uso magistral de la pintura y, sobre todo, de la luz. Luna Gamboa, igualmente incrédula, acrecienta el juego: el holograma duplica la imagen al mismo tiempo que la convierte en ilusión, algo no tocable, un truco de luz y espejos.

¿Por qué se siguen repitiendo dichos como "ver es creer", cuando sabemos que más bien es todo lo contrario? *Eidolon* nos recuerda que la veracidad de las imágenes fotográficas, asociada con su cualidad de

indicio o huella, sigue siendo tema de debate. Por un lado, está la postura provocadora de Joan Fontcuberta, quien asegura en *El beso de Judas* que "toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera" (1997, p. 15); por otro, desde la investigación histórica, hay cada vez más voces que insisten en la relevancia de las fotografías como objeto de estudio, precisamente por las riquezas que proporcionan en tanto información de momentos y lugares congelados en el tiempo. Es relevante citar los matices que John Mraz da al asunto en su reciente libro *History and Modern Media: A Personal Journey* (2021). Para Mraz, historiar a través de las fotos es posible siempre y cuando estemos atentos al contexto en sus múltiples dimensiones, pues "despite the direct existential connection between the object in front of the lens and resulting photograph, the meaning of the image will be derived from its function" (2021, p. 68). Consideradas así, las fotografías no son precisamente mentiras, sino representaciones que significan a través de lo que muestran y lo que omitan. Por su parte, las no-fotografías, o no-precisamente-fotografías, de Luna Gamboa nos invitan a explorar estos procesos, inestables e inacabables, de percepción.

La Desmaterialización del Cuerpo y de la Imagen

La exposición que Luna Gamboa presentó en 2015 abordó la problemática de la representación fotográfica desde su esencia técnica hasta la construcción social de las subjetividades, destacando en la fotografía su ineluctable vínculo con la muerte. Cuatro años después, las obras que constituyeron la exposición *Liminal* introducen nuevas rutas hacia la corporalidad, a la vez que experimentan con técnicas y tecnologías

de representación.[7] En ellas, la artista se acerca a Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás* (2004), quien diserta sobre el hecho de que la denuncia de los horrores perpetuados por el ser humano a través de la evidencia fotográfica no ha contribuido a su disminución, a pesar de ciertas intervenciones leyendarias del fotoperiodismo del siglo XX en la memoria colectiva global. De manera afín, pero desde la creación artística, Luna medita sobre el reto que representa el dolor y el sufrimiento para el arte posfotográfico. Sus preguntas son a la vez materiales y existenciales: ¿Cómo acercarse a la visualidad, por qué y para qué, en un mundo sobresaturado con imágenes? ¿Cómo se puede representar el cuerpo, sobre todo el cuerpo femenino, sin caer en exaltaciones esencialistas, ni aniquilarlo a través de la cosificación? ¿Cómo abordar la violencia que es pan de cada día en México y muchos otros lugares, sin reproducirla ni recurrir a la banalidad repetitiva de las lamentaciones? ¿Cómo replantear la fotografía de manera que se involucran no sólo la mirada, sino los demás sentidos, agregando a ellos la consciencia ética?

Luna ha trabajado sobre estos problemas como maestra, donde proporciona a sus estudiantes un rigoroso manejo de la fotografía análoga que seguramente ha sacudido a más de un/a artista emergente, y desde luego, como creadora. El espejo, plano o esférico, sigue siendo uno de los dispositivos que más emplea, por la distancia tanto como la cercanía que implica sobre el referente, al cual nunca es realmente fiel. También el holograma, técnica óptica que da la ilusión de la tridimensionalidad sin poseer siquiera la solidez de una impresión, de por sí frágil e inestable,

7. Este apartado se desprende en parte de la charla realizada en la inauguración de la exposición *Liminal*, Instituto de Artes Plásticas, Universidad Veracruzana, 14 de noviembre de 2019.

sobre papel o celuloide. ¿Lo que se ve, existe? La duda de Santo Tomás nos persigue, pues en la era de la *fake news* y la llamada posverdad, las imágenes fotográficas parecen perder su credibilidad en cuanto registro verídico, manifestándose como fragmentos, huellas, acaso expresivas, acaso indescifrables. Sin embargo, toda la sangre es real. O sea, los cuerpos, cuya relación complicada con la representación es el tema central de *Liminal*, están ahí, heridos, doloridos, muertos, desaparecidos de la vista, presentes y ausentes, reducidos a cifras, ocultos en su visibilidad.

¿Dónde está la materialidad latente en el código del INEGI[8] *CIE-10 en el rango (X85 a Y09)*? En su obra de este nombre (2015), Luna la ubica en la sangre: en un rojo común abstraído de algunas de los miles de fotos sangrientas que circulan cotidianamente en el contexto llamado por Sayak Valencia (2010) *capitalismo gore*, en que la violencia extrema se encuentra normalizada y la "mera" apariencia de un cadáver, despersonalizada, vuelve parte del paisaje mediático igual que una piedra en el camino, vidrios rotos o una llanta desgastada en una mal mantenida carretera. Aclara la descripción de esta obra: "Cada centímetro cúbico representa un asesinato, dando como resultado doce mil doscientos diez homicidios": la cifra oficial nacional para 2015, un año más en la guerra contra el narcotráfico cuyas víctimas —sean combatientes conscientes o *daños colaterales*— provienen de todas las regiones y todos los sectores del país.

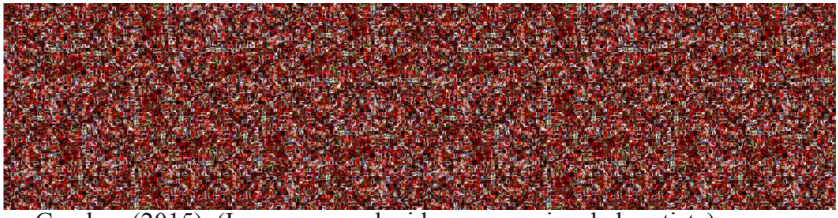
Las fotos originales proceden del internet, donde imágenes de muertes violentas trascienden géneros, apareciendo en la tradicional sección policíaca o "nota roja" de los periódicos, pero también en redes

8. Instituto Nacional de Estadística y Geografía, México.

sociales personales o en sitios especializados como el afamado *Blog del Narco*. Es decir, el ecosistema mediático expone, de modo ambiguo y espectacular, el fenómeno violento que permea la vida actual como una tensión omnipresente pero, en general, poco visible. Al juntar estos fragmentos fotográficos en una especie de tapiz, *CIE-10 en el rango (X85 a Y09)* se constituye como un entero; pero este entero es, en efecto, la rematerialización de una gran ausencia. Vista desde lejos, la obra parece una abstracción que juega con geometría y tonalidades (Figura 2); sólo acercándose a ella se percibe la desnuda carnalidad presente en cada fragmento (Figura 3). Cabe destacar la intensa labor, tanto artística como emocional, requerida para interactuar con las efigies de la sangre de estas doce mil doscientos diez personas privadas de la vida, para construir su retrato colectivo como un paisaje de nuestro horror también colectivo.

Figura 2

CIE-10 en el rango (X85 a Y09)



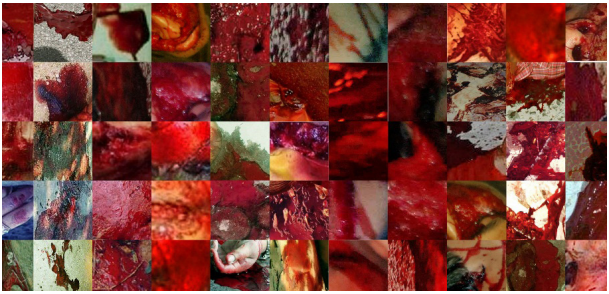
Luna Gamboa (2015). (Imagen reproducida con permiso de la artista)

La instalación *Bilis negra* (2019), concebida para la exposición de manera similar a *Corpus*, también problematiza la representación de la muerte y del dolor ajeno en el contexto de sobresaturación. En esta obra, siete fotografías flotan en agua en siete bandejas transparentes.

La forma es reminiscente del cuarto oscuro donde la escritura de la luz se revela a través de las técnicas químicas (o alquímicas) de la fotografía tradicional. Cada bandeja con su imagen está acompañada por un frasco negro debidamente etiquetado como veneno, la "bilis negra" del título desglosada en palabras como *impunidad*, *abuso*, *apatía*, *injusticia*. Las fotos, cuyo tono claro y suave recuerda un poco la iconografía de los santos en los antiguos templos católicos, muestran las caras de mujeres desaparecidas: tomadas de los anuncios de Alerta Amber, son una pequeña fracción de la población víctima del secuestro, homicidio y/o feminicidio que se registra, en promedio, siete casos por día.

Figura 3

CIE-10 en el rango (X85 a Y09), detalle



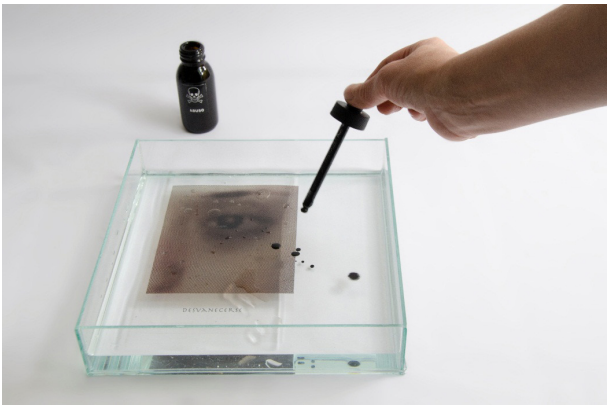
Luna Gamboa (2015). (Imagen reproducida con permiso de la artista)

Las imágenes son, más bien, fragmentos de caras, mostrando en particular el ojo. Ya no se trata de Narciso sino, tal vez, de Santa Lucía, la joven mártir y víctima de desaparición forzada a manos de los soldados romanos, cuya representación icónica porta sus propios ojos en una bandeja como emblema de su sufrimiento y santidad. Se considera, por cierto, la santa patrona de los ciegos y también de los fotógrafos…

Aquí, en las siete bandejas, los ojos de las jóvenes desaparecidas cumplen la función de una señal, un espejo: lo que queda de una mirada que se niega a desaparecer, queda abierta, frágil, esperando (Figura 4).

Figura 4

Bilis negra (detalle)



Luna Gamboa (2019). (Imagen reproducida con permiso de la artista)

Pero hay más. La noche de la inauguración, la artista invitó al público espectador a intervenir la obra, vertiendo gotas de "bilis negra" de los frascos sobre las imágenes, de acuerdo con las percepciones de cada quien sobre las causas o factores que contribuyen a la violencia. Semejante interactividad no puede ser sino ambigua. El elegir un frasco y opacar con su contenido la mirada de una mujer, el espectador o espectadora quizás se siente partícipe en un acto de denuncia o protesta. No obstante, no todo el público aceptó "activar" la obra de esta manera; algunas personas rechazaron la noción de turbar las aguas y hacerse cómplices en este acto de des- y reaparición. A diferencia de *Corpus*, esta instalación carecía de elementos lúdicos; las decisiones

entre participar o no, y cómo, eran decisiones éticas. La obra terminó llena de tinta, las caras y los ojos desaparecieron (Figura 5).

Figura 5

Bilis negra (activación por el público)



Luna Gamboa (2019). (Imagen reproducida con permiso de la artista)

Con excepción de *CIE-10 en el rango (X85 a Y09)* y *Bilis negra*, las obras de la exposición se alejaron sustancialmente de la fotografía, si no del régimen de la visualidad. *Autorretrato in-tacto* (2018) y *Tomada de pelo* (2019), por ejemplo, trabajan con material orgánico para desdibujar la línea entre los residuos corporales y los sistemas contemporáneos de clasificación e interpretación. La primera pieza utiliza fragmentos del cuerpo de la propia artista: sangre, uñas, cabello, saliva atrapada en chicle y dientes de leche, encapsulados en esferas transparentes y metidos dentro de espejos esféricas que los reproducen como hologramas.

Lo que es material se desmaterializa y vuelve imagen, y la imagen es recodificada y vuelve información, ya que como elemento complementario Luna coloca una foto de su piel con código QR, el cual lleva al usuario a una página con el perfil del ADN de la artista, realizado por una bióloga capacitada en peritaje genético.

Nuevamente, los cuerpos hablan a través de las ciencias forenses, exponiéndose a través de formas que parecen rechazar la condición de la "mercancía-vedette" señalada por Debord (1995) o el "show del *yo*" con que Paula Sibilia identifica la "intimidad como espectáculo" (2008)[9]. La idea de lo "in-tacto" remite a diversas significaciones: por un lado, Luna reúne elementos de su cuerpo que normalmente se pueden considerar efímeros y desechables, como el cabello, los primeros dientes de la infancia o las uñas que se cortan y que vuelven a crecer. Al mismo tiempo, este cuerpo reedificado a partir de sus propios deshechos es reconstruido como imagen holográfica, y es intocable por estar encapsulado. Se puede acercarse a él sólo a través de las mediaciones tecnológicas, las cuales implican invariablemente la vista, no el tacto u otros sentidos.

Encapsular: este verbo, por lo menos en México, porta significados siniestros que salen a flote en los noticieros, como descripción de un acto represor llevado a cabo por policías en las manifestaciones, cuando separan con precisión a ciertos integrantes del grupo, se supone para su revisión y detención. En la informática, tiene que ver con el ocultamiento

9. Véase también Sibilia (2005).

del estado de determinados objetos. En las piezas incluidas en *Liminal*[10], se usa en un sentido museográfico—"cual restos fósiles", dice Luna—, para preservar artefactos corporales, en parte como reliquia íntima, en parte como contraste con la fragilidad del ser biológico que pasa la vida desechándose de sangre, cabellos, uñas, hasta el final cuando todo se vuelve, como reza la frase en una antigua lápida romana, polvo, ceniza y nada. La naturaleza efímera del cuerpo, en contraste con los materiales de su preservación y su restauración en forma holográfica, contrasta aún más con el mapeo genético cuyo acceso es a través del análisis de ADN, transmitido a través de los códigos QR, tecnología de comunicación sumamente abstracta cuya interacción con el cuerpo humano nos da la impresión de estar ya en el mundo del poshumanismo, el mundo ciborg. Somos códigos, somos máquinas. Y sin embargo, toda la sangre es real.

Narciso en la Encrucijada

Una pieza más de la exposición *Liminal* llama la atención, menos por sus cualidades visuales que por la forma en que aborda la interactividad. En *La nota del día* (2019), Luna invoca la experiencia aterradora de las personas que, como integrantes de los colectivos de familiares en busca de sus seres queridos desaparecidos, se han hecho expertas en una especie de arqueología de la era *gore*: es decir, van a los lugares del

10. *Tomada de pelo* consiste en el encapsulamiento y decodificación de muestras de cabello contribuidas por amigas y familiares de la artista, con sus respectivos códigos QR donde se despliega información sobre las participantes. Liminal trabaja con materiales encapsulados, incluyendo el cordón umbilical de la artista, colocados sobre determinados superficies, sin holografía ni códigos. En esta pieza, y aún más en La nota del día, se nota un movimiento que se aleja de lo visual para ensayar el acercamiento a otros sentidos, aunque en ambos casos sigue prevaleciendo lo conceptual sobre lo inmediatamente tangible.

campo donde hay sospecha de fosas clandestinas, clavan sus varillas de fierro en la tierra y detectan, a través del olor, si hay o no restos humanos enterrados. En la instalación artística, tres cilindros transparentes llevan una gruesa capa de tierra, y abajo, sustancias teñidas con los colores de la bandera de México. Están colocados en el piso, con una varilla para cada cilindro. El público activa la pieza insertando y sacando las varillas, oliéndolas; para secarlas, se ofrece una toalla impresa con imágenes y palabras relevantes al tema de la desaparición de personas. Además de introducir el olfato y el tacto como elementos centrales de la obra, *La nota del día*, como *Bilis negra*, nos invita a cuestionar nuestro propio lugar en el paisaje criminal nacional. Las varillas no huelen a muerte, ¡qué alivio!—*solamente* es arte. La actividad se vuelve casi lúdica, si no fuera por el tenebroso referente. Pero, como sabemos de qué se trata, apreciamos la activación del *antimedio* en acercarnos a lo que para algunos es una nota más en el periódico o noticiero, y para otros, una triste ocupación cotidiana.

Como espectadora —palabra ya no adecuada tratando de la multiplicación de los sentidos involucrados en la experiencia, pero la que utilizamos porque otras, como *receptor*, *usuario* o *participante*, distorsionan el papel de quien simplemente acude a una exposición u otro acontecimiento estético—, intento analizar mis propias respuestas a estas obras, así como la relación entre ellas y el problema de la ontología de la imagen que es el punto de partida del presente texto. Al recordar con algo de distancia las experiencias de *Corpus* y *Bilis negra* en particular, creo que la incomodidad que sentí hacia la participación no acusa el iconoclasmo que Machado critica en la teoría del espectáculo, sino, tal vez, el contrario: una deferencia secular ante la imagen, que,

en lugar de crear fe en la veracidad de la misma, implica un anhelo de rigor quizás inadmisible en el actual ambiente mediático. Comer a mi propio autorretrato en forma de hostia me dio una sensación rara de profanación (¿de qué?), mientras cegar los ojos de las víctimas de desaparición forzada con la oscura tinta del odio fue un acto que rechacé, aunque aprecié plenamente la poética de la instalación. Generalizando desde estos empirismos nos permite afirmar que las obras apelaban a la libertad de decisión del público espectador, a la vez que le incitaban a asumir la responsabilidad que esto implica.

En el campo cultural contemporáneo, las instalaciones interactivas, performances y otras propuestas artístico-conceptuales, en particular las que provocan cierto escándalo, tienden a generar discusión en torno a las decisiones de la inteligencia creativa que las realiza. Hablando del bioarte y avalándose de ideas de Jacques Rancière y Omar Calabrese, Roncallo Dow y Mazorra argumentan que:

> La posibilidad de escandalizar no tiene que ver, entonces, con el capricho de la excentricidad o con la pose, muchas veces vacía, de la dificultad formal, tiene que ver con la posibilidad de abrir espacios de disenso que permitan pensar, de nuevo, en una repartición de los sensible (2015, p. 283).

Esta actividad de abrir espacios de disenso va en contra del entumecimiento que McLuhan identificó muchos años atrás en el mito de Narciso: "Como antiirritante, la imagen produce un entumecimiento generalizado, o choque, que evita el reconocimiento. La autoamputación [que ocurre como reacción a un estímulo excesivo y desbordante] previene el reconocimiento de uno mismo" (1996, p. 62). El arte rompe con esta complacencia e incita a tal reconocimiento. Por lo tanto, las

decisiones de quienes hacen las obras son éticas a la vez que estéticas; pero las decisiones de los y las espectadoras lo son también.

Si la fotografía es, como plantea Fontcuberta, una ficción, o si es más bien, como argumenta Mraz, una fuente de información que debemos saber interpretar, en todo caso transmite supuestos en torno a la imagen que obliga al público espectador a privilegiar la vista por encima de otros sentidos y modos de entender e interactuar con su entorno. De la misma manera que el bioarte ha procurado borrar las fronteras entre el conocimiento científico y la expresión creativa, la posfotografía, ejemplificada aquí en la obra de Lizzet Luna Gamboa, asume la tarea de interrogar los regímenes hegemónicos de la visualidad. Sabiendo que nuestra imagen en el espejo nunca puede ser inmaculada, propuestas como *Corpus y Liminal* nos invitan a revertir el narcisismo en sus múltiples dimensiones. Ante la fragmentación sensorial e intelectual que culmina en condiciones extremas de violencia, apatía e impunidad, la expresión poética del cuerpo in/tacto y sus múltiples reflejos abren el horizonte, de modo frágil y especulativo, sobre otros futuros posibles.

Referencias

Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida.* Paidós. (Original 1980)

Berger, J. (2007). Apariencias. En J. Berger & J. Mohr (orgs.), *Otra manera de contar* (pp. 81-129; C. Acarreta, trad.). Gustavo Gili. (Original 1982)

Bonfil Batalla, G. (1987). *México profundo. Una civilización negada.* Grijalbo.

Briceño Alcaraz, G. (2011). El cuerpo como performance en la sociedad del espectáculo. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, XVII*(34), 9-30. https://www.culturascontemporaneas.com/culturascontemporaneas/contenidos/2%20El%20cuerpo%20como%20performance%20pp%209-30.pdf

Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo* (R. Vicuña Navarro, trad.). Ediciones Naufragio. (Original 1967)

Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad.* Gustavo Gili.

Luna Gamboa, L. (2014). *Eidos*. https://espiruleta.wixsite.com/lizzet-luna/eidos

Luna Gamboa, L. (2016a). Pre-dislocaciones en la mirada. Foto y grafías en México, 1978 a 1984. https://espiruleta.wixsite.com/lizzet-luna/single-post/2016/06/03/predislocaciones-en-la-mirada-foto-y-graf%C3%ADas-en-m%C3%A9xico-entre-1978-a-1984

Luna Gamboa, L. (2016b). *MX.* https://espiruleta.wixsite.com/lizzet-luna/mx

Machado, A. (2000). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas.* Libras del Rojas, Universidad de Buenos Aires.

McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación*. Paidós. (Original 1964)

Mraz, J. (2021). *History and Modern Media: A Personal Journey*. Vanderbilt University Press.

Rashkin, E. (2015). Corpus o los enigmas de la representación. *Artis. Revista cultural universitaria,* (2), 63-65.

Renó, D. (2015). Movilidad y producción audiovisual: cambios en la nueva ecología de los medios. En C. Scolari (Ed.), *Ecología de los medios* (pp. 247-262). Gedisa.

Roncallo Dow, S., & Mazorra, D. (2015). Ecología, arte y política: la estética como control (contra) ambiental. En C. Scolari (Ed.), *Ecología de los medios* (pp. 263-294). Gedisa.

Scolari, C. (Ed). (2015). *Ecología de los medios. Entornos, evoluciones e interpretaciones.* Gedisa.

Sibilia, P. (2005). *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales.* Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo. Trad. R. Fernández Labriola.* Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás* (A. Major. Suma de Letras, trad.). (Original 2003).

Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder.* Melusina.

Fotografía (la autoimagen) como entramado comunicacional y relacional[1]

Jorge Mauricio Escobar Sarria
Juan Fernando Franco Beron

La fotografía, tal como la vemos hoy, en lo que ha derivado en nuestro contexto de información global, ha nacido con una característica, un 'posicionamiento'[2]), del cual difícilmente se ha desprendido, aunque ha avanzado en ello: su carácter 'referencial'. Nace como un mejoramiento, una cualificación de la pintura naturalista-figurativa, una más

1. Nota de los autores: No tenemos ningún conflicto de intereses que revelar. PBX: 318 8000 ext 11865. La correspondencia relacionada con este artículo debe dirigirse a Jorge Mauricio Escobar Sarria, Universidad Autónoma de Occidente, Facultad de Comunicación y Ciencias Sociales, Edificio central (ala sur), Calle 25 # 115-85 Km2, Vía Cali – Jamundí, Colombia. Correo electrónico: jescobar@uao.edu.co o a Juan Fernando Franco Beron, Bogotá, Colombia. Correo electrónico: juanacuariolike@gmail.com
2. La globalización es marco y ventana, donde se señalan los umbrales de posicionamiento, que facilitan al espectador, asomarse al mundo y explorarlo. En el declive de estas lógicas, la pantalla se reformula como una interfaz que modela el acceso a repertorios de información y servicios a un espectador-usuario, sumergido entre pletóricas cantidades de imágenes (Martínez Luna, 2019).

cercana (quizá una copia) muestra, una más confiable reproducción, un más preciso testimonio y/o documento de la realidad.

Rápidamente, de la mano de esta posición epistemológica –diríamos–, la fotografía adquiere una presencia significativa en la sociedad: sea a través de reemplazar con mayor 'verosimilitud' la modalidad del retrato, sea a través de proponerse como una imagen 'testigo' del momento, como una imagen de la persona –más fiel quizá que la pintura– y de hecho más portable y accesible que ésta, o como un documento sobre los hechos –a través de su rápida anexión al periodismo– y, en el *summun* de la idea 'testigo del instante' como el más fácil, fiel, duradero y accesible registro de la vida diaria.

Por el camino de la cotidianidad entró al retrato, terreno de propiedad de la pintura. En la medida que ésta se alejaba de nuestra representación referida, se apropiaba de la más precisa representación y figuración. En pocos años, pasó de ser una curiosidad científica, a ser el más novedoso arte, compitiendo con la pintura en pretensión de ser más real, popular, útil y acumulable. Y, por el mismo camino de la cotidianidad de la vida 'pública', llega a la prensa diaria y se construye el estatus de ser la 'realidad objetiva del instante', puesta a disposición de miles y millones de personas.

Temprano, hacia 1888, la fotografía se puso a disposición de las personas comunes, mediante la cámara de cajón y la emulsión sensible sobre soporte flexible. La fotografía (hacer fotografías) entró a la familia, al hogar, al domicilio, a la vida común y corriente.

Se instaura así la tensión entre tres polos que empujan constantemente la percepción y la práctica de la fotografía hacia despliegues eminentemente sociales, políticos e ideológicos: su carácter de 'fiel reproducción de la realidad', su carácter de documento-objetivo para 'demostración

y consumo masivo de realidades (aparentemente) objetivas', y su tercer característica, que reúne, se soporta y complementa en los otros dos): 'yo puedo crear y proponer masivamente mi propia realidad de vida, y aún de mi persona: mi propia imagen pretendidamente realista (Arango Lopera & Álvarez Moreno, 2011).

Esta tensión se despliega –eminentemente– en un espacio de lo social. Ninguna fotografía (ninguna imagen, en general), producida en esta sociedad, puede suponer su existencia por fuera de este complejo escenario de tensión –propongo– epistemológica[3].

Entramado Relacional

Desglosando lo planteado, podríamos señalar –provisionalmente– que toda imagen fotográfica se produce y se despliega dentro de una relación social. Esto quizá sea obvio, pero se haría necesario explicitarlo en razón de la existencia de argumentaciones que pretenden ocultar ese carácter; en general, mediante la formulación de una objetividad-naturalista de la cámara y de quien la porta. Por supuesto siempre existe alguien que es 'fotografiado', alguien que 'fotografía' y una relación transparente u opaca entre estos dos seres. Eso, muy superficialmente, en cuanto al momento de la captura de la imagen fotográfica. En cuanto a la imagen propiamente dicha, la resultante del acto de fotografiar: dentro de ella queda instaurada –una vez más de manera transparente u opaca– la huella de la relación que tuvo lugar en el momento de la captura.

3. Se mantiene la pretensión de la fotografía de "ser representación" ¿sustitutiva? de la realidad; ahora –más que representación- parecería "ser el propio ser" (Arango Lopera & Álvarez Moreno, 2011).

Luego, esa imagen que –por ahora en este sumario de trayecto– es una imagen privada que 'pertenece' a alguien que fotografió y a alguien que fue fotografiado, pasa a ser mostrada–propuesta– observada-consumida, por un tercero que se agrega a las otras personas que hacen parte de las relaciones que mencionamos. Para terminar este pequeño apartado, esa tercera relación presenta múltiples modalidades, características y determinantes socio-políticos, según sea el dispositivo-discurso-mecanismo a través del cual se suma este tercero.

La Relación del Entramado (de Posibilidad) de la Fotografía con su Entorno (Real)

Basados, de manera quizá simplista, en que la fotografía fue inventada en un momento dado de la historia de la humanidad, tendríamos que concluir que ese entramado de relaciones donde la fotografía se despliega, es producto de una decisión humana artificial, deliberada y que –como tal– implica –casi literalmente– una puesta en escena. Esto supone una relación determinada con la realidad que captura, o la realidad que propone antes de capturar, o la realidad que selecciona para capturar. Y, también, la 'porción de realidad' que propone para mostrarse y demostrarse una fotografía.

Entrando a otra complejidad, la del momento del acto fotográfico; y desde el punto de vista de quien fotografía, es necesario ser un tanto más deliberante y artificioso que quien es fotografiado (aunque no siempre). Luego, aparecen otras variaciones. Casi todas muy atadas a la concepción que nombramos al principio de esta introducción: la concepción 'referencial-naturalista'. Se plantean acá como preguntas, no para dudar de los entramados relacionales ya desglosados (quizá insuficientemente);

sino más bien porque están muy instalados en la ideación de 'objetividad' que acompaña este concepto. ¿Es la fotografía la 'captura de un instante real' que, de no ser capturado, desaparecería en el tiempo? ¿Es la imagen fotográfica la revelación de un tiempo, que de otra manera no sería visible? ¿Es un 'documento' de la realidad? ¿Aporta una mirada 'objetiva-documental' de la realidad?

Y, por último, en este rápido sumario: con relación al tiempo, al instante, al momento, de la relación de observación-disfrute-consumo de la imagen que ha sido fotografiada, ¿Qué relación tiene con la realidad? ¿Es su realidad de la fotografía? ¿Es la realidad-contexto de quien la mira? ¿De cuando la mira? ¿Desde dónde la mira?

La Fotografía como 'Social'

Es una conclusión casi inevitable. La pregunta debería ser, más bien, un ejercicio de mayéutica propuesto a la sociedad: ¿qué interes(es) actúan tan insistentemente en la pretensión de definir la fotografía como un acto 'individual' desprovisto de determinaciones sociales-político-ideológicas?

Derivado de ello, ¿Qué dispositivos, y en qué escenarios operarían éstos, se ponen en acción para mantener, reforzar, esa idea aséptica de la fotografía? ¿De qué manera una poética de la fotografía refuerza el dispositivo? Y, claro, también, ¿De qué manera una poética otra de la fotografía deconstruiría esa falsa premisa?

Paradójicamente, un medio de comunicación que nace con esta asignación: 'representación eficaz de la realidad', devino hoy a través de varias mediaciones, en un dispositivo plurideterminado, embebido en el complejo narcisista de una representación percibida (vendida, manipulada) como eternamente insuficiente.

"Quanto mais a vida cotidiana é ficcionalizada e estetizada com recursos midiáticos, mais avidamente se procura uma experiência autêntica, verdadeira, não encenada "representada". Busca-se o realmente real ou, pelo menos, algo que assim pareça" (Sibilia, 2008, p. 195).

La fotografía como representación simbólica de la realidad acota, abstrae y compila una suerte de encuadre selectivo (pequeño y resumido) de la compleja visión panorámica. Seleccionar una parte de la imagen presenta el reto de la comprensión total y relacional de un contexto/contorno de un territorio(s), lugar(es) y/o cuadro(s) de el/los actor(es) social(es) que habitan la vida social. Ese pequeño fragmento y captura del momento e instantaneidad, facilita la mirada comprehensiva, imaginaria y complementaria de un hecho social que no se detiene y menos se captura, desde una sola imagen. Realidad cambiante, variante e incomprensible, pasó al dominio del formato digital, que facilita el cambio, la modificación y edición todas las veces requeridas.

Las generaciones jóvenes, concentradas y especializadas en la recreación de su imagen, revestidas de una escafandra con alta capacidad de improvisación, recreación y performance discursivo, se convierten en avatares y camaleones que exponen su(s) piel(es) y cuerpo(s) en comunicaciones interpersonales, a través de diversos fenómenos de mediación tecnológica. Entre lo natural (lo real) y lo artificial (lo virtual), toman fuerza mitos explicativos que versan sobre la cotidianidad y el imaginario de la aldea comunicativa y global, cuyo desarrollo reseña un nuevo entorno de interrelaciones. Parecemos ganar, pues, un nuevo entorno como espacio social que construimos, destruimos y habitamos de manera transitoria, nómada e incluso inconsciente, y

donde la imagen, el cuerpo y el espacio, pueden mutar en términos de ubicuidad y transitoriedad.

En ese entorno digital se pone en escena la paradoja; se captura el momento instantáneo de lo efímero y la distancia, pero se desea que ello sea permanente, ¿Que me defina? ¿Que me identifique? Los valores emotivos y relacionales de la imagen[4] en el tiempo, cambian y modifican los propósitos originales de la fotografía como memoria y ahora se asume como un fenómeno comunicativo propio, que reemplaza la llamada, la carta y/o mensaje de antes.

Ya mencionado por Om Malik: "En el futuro, lo fotografiaremos todo, pero no miraremos nada". He aquí la paradoja, ¿lo imposible? no sabemos aún: aquello efímero, distante, aquello en donde entramos/salimos, estamos /no estamos; sobre todo aquello que memorizamos, fotografiamos y que no miramos. Y esto repercute en la facilidad de la desaparición[5], de lo instantáneo, que va tomando sentido en la hipersaturación de la imagen propia para otros, pero aquellos 'otros' siempre cambian. Siempre insatisfechos, su deseo es absolutamente inestable. Se reafirma la perspectiva del consumo vertiginoso y superproducción incontrolable, como rutina de una mercancía que se consume.

En las relaciones enmarcadas en los entornos digitales, el modo de presencialidad varía según el interés, el gusto y la intencionalidad comunicativa del participante. Se hace explicita la existencia del dualismo digital, reflejado en los modos de estar conectados y desconectados,

4. En la perspectiva de la ecología visual la imagen se acumula, repite y recicla.
5. "La representación fotográfica se libera de la memoria, el objeto se ausenta, el índice se evapora. La cuestión de representar la realidad deja paso a la construcción de sentido". Sólo que aquel sentido es despojado de sí, en los últimos diez años, a través de la falacia de la 'renovación como existencia'; que es –en realidad- despojamiento del objeto del deseo (Fontcuberta, 2010, p. 63).

de estar implicados o excluidos de los campos de la vida social, que parecen asincrónicos, asimétricos y diferenciados, pero con un trasfondo de implicación en la esfera del posicionamiento, una trinchera y una concepción de la otredad como 'visibilidad': ser visible, ser 'gustado' (like-ado) reiterativamente, porque lo fotografíado-no-mirado quizá no existe: es una forma de estar o no estar a la vista de los otros.

Sin muros, sin límites territoriales, e incluso con el cambio de la concepción del tiempo en función de la(s) libertad(es), el ser humano vive su soledad en red. Su deseo-no-deseado. En el proceso de comunicación mediada por la tecnología, la imagen aparece o se considera -desde distintas concepciones- desaparecida y/o ausente, pero, como plantea Zemelman (1994), es una relación dialéctica, una imagen que clama ser deseada, pero ella no desea al otro que la constituiría, que la contiene, en tanto son una parte –la imagen- y son el todo –el dispositivo en sí-.

> A esa fotografía que no debe ser vista como simple reproducción de lo real o mera representación, sino que tendría que ser entendida como una interpretación, como un dispositivo de significación social y artístico que habita en nuestros días otros, espacios y territorios y genera al mismo tiempo, otras formas de interacción y socialización. (Toro Peralta, 2017, p. 40)

Captura -acto fotográfico- y edición de los hechos sociales que aproximan a la fotografía en tiempos de postfotografía[6] y posverdad como elementos meramente interpretados, subjetivizados y adaptados a los cánones de los circuitos de poder mediatizados, y puestos en escena en la diversidad de los entornos tecnomediados, donde se vive la pugna

6. "No es más que la fotografía adaptada a nuestra vida on line" (Fontcuberta, 2011).

para posicionar los discursos prevalecientes, necesarios y pertinentes para el mantenimiento statu quo de la imagen propia. Prima la individualidad y la singularidad.

El ejercicio masivo de la creación de la autoimagen, el allanamiento simbólico y cooptación de nuestros propios rostros y cuerpos reafirman el *momentum*[7] de "fotografiarse", como acto altamente simbólico, que acompaña las carencias y/o visibilizaciones voluntarias del usuario de su propia imagen. La nueva ritualidad y el culto a la propia imagen –encaminada hacia obtener validación de otros, entrega/ría sentido identitario a través de poses, fondos, encuadres y formas repetitivas y sucesivas de presentes efímeros, en tiempos que no se habitan –insistimos: "se fotografía, pero no se mira"- y se vuelven un sinfín de la autoimagen. Lo único duradero de la autoimagen es la repetición, la edición y el valor del momento capturado de una identidad, que, aproximada a mi propia repetición masificada, funge como memoria de la vivencia y la sensación, pero constituye más una maratón de largo aliento: el autovisionado.

Se evidencia y toma sentido, la reivindicación de repetición (la rutina) de la obturación sinfín del propio recuadro, como culto al narcisismo (individual[8] y/o colectivo) espontáneo, estético y como un fenómeno de autocomunicación que, siendo propio, pasa a las valoraciones, subjetividades, opiniones y consideraciones de los otros.

7. A manera de metáfora y derivado del latín, refleja un principio de las tres (inercia, incontenible e incontrolable) como "un objeto en movimiento seguirá la misma dirección a una velocidad constante, a menos que sea interrumpido".
8. Plantea la reflexión sobre el ego y el eco del "yo". Resonancia de la propia imagen y construcción de la imagen deseada y construida para otros (Ayerbe & Cuenca, 2019).

Estamos pues, de cara a la sociedad de vernos y consumirnos a nosotros mismos, en tanto, la autoimagen la construimos y destruimos con la misma intensidad que consumimos informativos, series, *reallity,* telenovelas, plataformas, redes y mediaciones sociales. La vida fugaz, la flagelación de nuestros deseos artificiales[9] y la percepción sensorial, nos reta a recordar hacia adelante, en la multiplicidad de la memoria del teléfono/comunicación móvil (Cabrera, 2006), la cámara y/o la computadora. Retomando a Bauman (2006), se reafirma el consumismo, no solo en torno a la satisfacción de los deseos, sino a la incitación de nuevos deseos (con preferencia, de aquellos que, en principio, son imposible de saciar).

Narcisos postmodernos colectivos, que sueñan ser dueños de su deseo, cuya tragedia se aproxima más al Sísifo que al Narciso, puesto que ya no están frente a su imagen, una que emerge y les sorprende, sino frente a una que creen forjarse en sus *selfies*; en el sueño inducido de que hacen su propia voluntad. Voluntad que no alcanza su objeto, su propósito: es constantemente escamoteada. Y en lugar de 'una devolución que reafirma', se ve lanzada a una competición reiterada en pos de su validez, que se concreta en números, en estadísticas en permanente renovación, capa tras capa, día por día, donde el dato del día anterior desaparece en una marejada de otros datos. El *'like'* de hoy desaparece mañana. La existencia de hoy, los miles de *likes* en una fotografía hoy

9. La noción de "los deseos artificiales" es planteada por Noam Chosmky (1996), dilucida una reflexión del lingüista, sobre las necesidades creadas e innecesarias, producto de los deseos frívolos y superfluos como la moda, el automóvil último modelo y la tecnología de última generación. Esto se atribuye a una construcción simbólica y a la manipulación publicitaria, que configura la existencia de una promesa/utopía de mejorar las condiciones de calidad de vida y bienestar en los individuos.

mirada, mañana ya no existen, debe capturarse una nueva para sorprender de una vez más, y así reiteradamente.

Cada día se evidencian similitudes con los laberintos sin rutas y esquemas predefinidos, que, con trayectorias ambivalentes para perderse fácilmente, empujan al des-conocimiento, la fragmentación, y conducen a la invalidación del otro como un igual que hace parte de nuestra comunidad real y/o virtual. Las redes sociales en entornos virtuales, que tienen amplia acogida por sus énfasis de intercambio personal mediado, tal como lo refería Turkle (1997), al acuñar la noción de "La vida en la pantalla" y el manejo de las relaciones privadas que permiten la multiplicidad y la ubicuidad.

> En la actualidad, las pantallas de los ordenadores en los que nos proyectamos son nuestros propios dramas, dramas de los cuales somos productores, directores y estrellas. Algunos de estos dramas son privados, pero cada vez somos más capaces de atraer a otras personas. Las pantallas de ordenador son el nuevo lugar para nuestras fantasías, tanto eróticas como intelectuales. Utilizamos la vida en nuestras pantallas de ordenador para sentirnos cómodos con las nuevas maneras de pensar sobre la evolución, las relaciones, la sexualidad, la política y la identidad. (Turkle, 1997, p. 36)

La articulación de esas prácticas sociales de visibilización, reiteran la tensión entre el concepto de la elucidación (Castoradis, 1983) entendido como el "saber lo que pensamos y pensar lo que hacemos" en contraste con el sonambulismo tecnológico[10], que repite (superficialmente) nuestra propia imagen para el entorno público.

10. A manera de metáfora, es "Caminar dormidos" sin plena conciencia de la envolvente realidad en que vivimos. Se recomienda para la ampliación del concepto, la lectura del libro La Ballena y el reactor (1987) de Langdon Winner.

Para un cierre momentáneo en espiral, la forma es el contenido, este 'fotografíar que reemplaza lo mirado' –mejor: 'este fotografíar que suplanta lo no-mirado'- por efímero y reiteradamente suplantado, y que *simula* (recordar: se autodenomina) ser esencia, no es existencia, ni es la 'identidad' que se pregona. De manera que es una "poiesis" que no crea significación: crea loops insensatos.

Sin embargo, el fotografiarse a sí mismo, es un ejercicio de reafirmación del autodeseo y *el soft power*[11] de la visibilización como proceso de presencia. Implicando una concepción y uso del tiempo diferente y adecuación a los ritmos de la cotidianidad, la comprensión del sentido de la tecnología como adaptación y transformación de una negociación consigo mismo (autodeseo), que puede relacionar y poner en común la imagen personal con la de otros. Es decir, una imagen que se cosifica de acuerdo con procesos de apropiación, desecho y múltiple adaptación de una comunicación mediada por una tecnología en especial, las prácticas sociales de los usos del teléfono móvil y las redes sociales.

Los volúmenes y afanes por publicar y presentar "mi fotografía" sin control, proponen discusiones y contradicciones en un individuo que acompaña su soledad, buscando emociones y avales, que van llenando sus vacíos en compañías mediatizadas. Las redes y mediaciones sociales van configurando los entornos digitales, donde se evidencia *La era del vacío* referenciada por Lipovetsky (1994). En esas redes ponen en juego la contradicción entre la estrategia del vacío, de la soledad que representa el individualismo del proceso de apropiación personal,

11. Es la capacidad de favorecer y engendrar un comportamiento deseado (Soft power): "capacidad de alcanzar objetivos mediante la seducción antes que por la coerción" (Mattelart, 2002).

versus el llamado a la conexión permanente, a estar en línea y en el ágora digital del entramado relacional.

La multiplicidad de prosumidores (productor y consumidor) de la imagen, retroalimenta y recibe contenidos que circulan aleatoriamente en la selva y jungla de información, que implica la noción de la infoxicación (Cobo & Pardo, 2007) de la cloaca de la propia imagen, promovida por la autonomía de la decisión del consumo de medios, con un nuevo protagonismo centrado en el usuario esclavizado, efímero, variante y líquido.

La imagen y la vida líquida - en un tránsito, una migración y un ajuste de las condiciones, actuaciones y hábitos- que se modifican sin llegar siquiera a comprenderlas. No se puede controlar, manejar y moldear el rumbo con nuestras propias manos; como el agua, se escapa fácilmente entre los dedos. Esta imagen entonces, no tiene una sola forma, ni un solo rumbo, se modifica y muta. Somos actores/espectadores de lo líquido y variable que hace la edición de nuestra imagen.

> La metáfora de lo líquido es una buena manera de aproximarnos a las consecuencias simbólicas y comunicacionales de las redes sociales. No es solo efecto de cuántas personas están hoy conectadas; es el peso mismo que conceptos como conexión, configuración, vida social, red, y otros se van ubicando en el centro mismo de nuestra vida. Para decirlo de otra manera, vivimos asuntos de las redes sociales, incluso cuando no estamos conectados a través de Internet a una de ellas. Y esto se debe a la interacción compleja de los imaginarios, los estilos de vida y las redes sociales en la actualidad. (Arango Lopera & Álvarez Moreno, 2011, p. 20)

Verbigracia preponderantemente, se habla de un criterio de selección, dado que la cultura de libertad individual permea al sujeto ofreciéndole

el poder de elegir los contenidos que van en congruencia con su estilo de vida, ideologías o necesidades, es decir, que él los valide dentro de su enciclopedia de contenidos, ya sea porque son de su interés o corresponden a las urgencias que presentan su cotidianidad. Por lo anterior, uno de los aspectos de la autoimagen, le otorga al sujeto libertad y criterio de selección, conversa interna/consigo mismo, eclosionando sentimientos, pensamientos y acciones comunicativas para el enjambre y mundos relacionales intencionados que se entablan.

La fotografía como ejercicio de autocomunicación implica la capacidad que tiene cada ser humano para comunicarse y conectarse consigo mismo, a través de la generación de contenidos propios. Como lo dice Manuel Castells, en la autocomunicación de masas "su contenido está autogenerado, su emisión autodirigida y su recepción autoseleccionada por todos aquellos que se comunican" (2008, p. 108). Así, la autocomunicación de masas ayuda a que la información pase a ser de forma vertical (jerarquizada) a horizontal (igualitaria), convirtiéndose la creación de mensajes de "uno para muchos" a ser "de muchos para muchos". Sin embargo, el carácter esencial de la autocomunicación que prima, es la selección cada sujeto de su autoimagen, la cual le otorga poder e independencia de las redes y circuitos tradicionales de lo exclusivamente masivo, incrementando la autonomía de los sujetos comunicantes respecto a las masas, eludiendo los dispositivos de control y coerción.

La fuente y lugar de emisión imponen otras lógicas. La constante autoreferencia es real y de alguna manera establece una suerte de horizontalidad donde se genera una alta circulación de 'sentidos propios', que conforman el surtido de sí mismos: contenidos selectivos,

retroalimentados por medio de la interacción, generando respuestas, comentarios, inquietudes, expresiones o nuevos contenidos; que propicia las posibilidades de dicha interacción. Ello infiere procesos comunicativos de coexistencia, interacción y complementariedad.

En estos, el debate entre quienes desean el deseo de otros, y quienes reconocerían y validarían que ese deseo es un debate 'ausente', 'escamoteado' en tanto la referencia está atomizada, miríadas de deseantes... miríadas de 'validantes' que no debaten ni dialogan porque sus caminos no se encuentran, no convergen, no divergen: son paralelos.

Conclusiones

De su nacimiento –por el azar de la luz que incide sobre una superficie involuntariamente sensibilizada- apropiado con un fuerte simbolismo de representación fiel de lo real, esto es, una clara atadura referencial naturalista y figurativa, la poética fotográfica ha trasegado y participa hoy de los escenarios de la creación simbólica artística. Aunque -aún allí- no abandona del todo esa atadura (piénsese en la street photography) y está cómoda al mismo tiempo con sus versiones de creación 'abstracta o no naturalista' (Moholy-Nagy, Ernst, Dolmetsch, Martella y Fernández, Blalock...).

En paralelo también con su vertiente de lo llamado 'vernacular' en un momento dado por Sarah Meister (MoMA), vertiente que arranca temprano con la Brownie de Kodak de 1900. Y que es el camino argumentativo que hemos trazado y nos hace llegar a estos últimos diez años con la producción –que ya no podríamos hoy llamar estrictamente

vernacular- de la 'autoselfie'[12], que a pesar de su nombre pertenece más al espacio de lo público que al de lo privado.

Pero que participa –por supuesto- aunque de manera diferenciada, de aquella tensión entre lo naturalista, lo objetivo, y lo personal. Que insistiendo –también, de manera diferenciada- en aquel 'atavismo' de lo 'realista' –y aún hoyen la pretensión de lo objetivo- se presenta (como el neologismo lo podría señalar) como 'el (mi) propio ser'.

Vana pretensión como aquella de la objetividad que tan buenos réditos ofrece a los circuitos mediáticos de todo orden. Desde esta idea, proponemos como síntesis y conclusión, recordar el personaje "Roy Batty, El Replicante" en la película *"Blade Runner"* de Ridley Scott (a propósito de circuitos mediáticos). Roy es un robot en todo igual a un humano, salvo en tres cosas: no puede (no debe) tener sentimientos, no tiene voluntad –sus actos solo ocurren en respuesta a formulaciones humanas- de ahí su genérico 'replicante', y –por último, literalmente– muere necesariamente a sus cuatro años, no tiene más vida.

De manera que Roy es consciente del momento de su muerte y se queja de ello, señalando particularmente, cómo su vida, su memoria, su trayecto, sus réplicas, desaparecerán –tal como reza su último monólogo– "...como lágrimas en la lluvia...".

Metáfora que consideramos apropiada para este tema: su propio dolor, su vida, sus experiencias desaparecen como unas pocas gotas de llanto en el infinito tráfago del aguacero que le empapa en su última escena vital.

> La metáfora de lo líquido es una buena manera de aproximarnos a las consecuencias simbólicas y comunicacionales de las redes sociales

12. Neo-anglicismo propio.

"I've seen things you people wouldn't believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched C-beams glitter in the dark near the Tannhäuser Gate. All those moments will be lost in time, like tears in rain. Time to die". (Scott, 1982)

Sólo que nuestras 'selfies' no mueren. ¡Se replican incesantemente!

Referencias

Arango Lopera, C., & Álvarez Moreno, M. (2011). Nuevas recepciones, viejos consumos Las recientes ofertas de contenidos como agentes de transformación de lo imaginario. *Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación, 10*(19), 17-34. https://doi.org/10.22395/angr.v10n19a1

Ayerbe, N., & Cuenca, J. (2019). El selfie como performance de la identidad. Explorando la performatividad de la auto-imagen desde el arte de acción. *Papeles del CEIC, 1*(2), 1-16. http://hdl.handle.net/10810/41821

Bauman, Z. (2006). *Vida líquida* (1ª ed.). Paidós. https://bit.ly/3jBgflY

Cabrera, D. (2006). *Lo tecnológico y lo imaginario: Las nuevas tecnologías como creencias y esperanzas colectivas.* Biblos.

Castells, M. (2008). Comunicación, poder y contrapoder en la sociedad red (II): Los nuevos espacios de la comunicación. *Telos: Cuadernos de Comunicación e innovación, 75*(2),11-23. https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero075/communication-power-and-counterpower-in-the-network-society-ii/

Castoriadis, C. (1983). *La institución imaginaria de la sociedad* (Vol. 1, p. 231). Tusquets.

Chomsky, N. (1996). *El nuevo orden mundial (y el viejo)* (C. de Carme Castells, trad.). Crítica.

Cobo, C., & Pardo, H. (2007). Planeta Web 2.0. Inteligencia colectiva o medios fast food. Grup de Recerca d'Interaccions Digitals. https://bit.ly/2VEQ9q8

Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía.* Editorial Gustavo Gili. https://bit.ly/3scROiD

Fontcuberta, J. (2011, 5 de mayo). Por un manifiesto postfotográfico. *La Vanguardia.* https://bit.ly/3lQZmXc

Lipovetsky, G. (1994). *La era del vacío.* Editorial Anagrama.

Martínez Luna, S. (2019). La imagen algorítmica. Hacia una nueva (in) visibilidad. *Revista Académica Estesis, 7*(7), 4-17. https://doi.org/10.37127/25393995.50

Mattelart, A. (2002). *Historia de la sociedad de la información.* Paidós. https://bit.ly/3ixIym3

Montero, R. (2011). *Lágrimas en la lluvia.* Seix Barral.

Scott, R. (Director). (1982). *Blade Runner* [Película]. The Ladd Company.

Sibilia, P. (2008). La intimidad como espectáculo. *Fondo de Cultura Económica, 3*(2), 154-155. https://bit.ly/2VCXM02

Toro Peralta, K. (2017). Una mirada al concepto de postfotografía. *Filo de Palabra,* (22), 37-41. https://bit.ly/3yDqNXZ

Turkle, S. (1997). *La vida en la pantalla: La construcción de la identidad en la era internet.* Paidós.

Zemelman, H. (1994). Círculos de reflexión Latinoamericana en ciencias sociales: cuestiones de teoría y método. *Anthropos, 1*(45), 5-161.

Parte 2

Aplicações



Fotografiar, compartir, circular: el tramado invisible de la imagen fotográfica

Pere Freixa
Mar Redondo-Arolas

Hace más de Cien Años que Compartir Imágenes es la Función principal de la Fotografía

El día 12 de junio de 1911 Flora envió a su tío Frank, de Clavenport, Iowa, una de las más exitosas e hilarantes tarjetas postales creadas por William H. Martin. En ella varios personajes montados en automóviles intentaban dar caza a un conejo gigante por medio del lanzamiento del lazo (figura 1). En el reverso Flora escribió que todos se encontraban bien, a pesar de que el clima era húmedo por las noches. Finalizó la misiva redundando en el contenido de la imagen de Martin: "Esta es la forma cómo cazamos conejos en este estado. Con amor, Flora". Schuyler, de Indiana, utilizó la misma tarjeta postal para escribir a su hermana Grace, de Kansas, y decirle que "la fotografía te muestra el tipo de conejos que tenemos aquí".

En ninguno de los dos casos se explica una razón excepcional que justifique el envío de la postal. En los breves textos no se citan celebraciones, aniversarios ni festividades. Más bien parece que ambas tarjetas expresan el deseo de comunicar a un ser querido que uno se encuentra bien y regalar a quien la recibe un guiño, una prueba de afecto por medio de la broma visual que ofrece la postal. Son envíos que sustituyen la presencia por medio del objeto fotográfico, prácticas de interacción destinadas a alimentar y mantener vivo el tejido social entre las personas.

Figura 1

Cuando vamos tras cualquier cosa, la conseguimos



Nota. Tarjeta postal "When we go after anything we get it", creada por William H. Martin en 1909. Colección particular de los autores.

William H. Martin comenzó a realizar postales de fotomontajes en 1908 y en un solo año vendió siete millones de copias (Rubin &

Williams, 1990; Weill, 2011). El éxito de sus imágenes, que hoy llamaríamos *memes*, ejemplifica la eficacia de relacionar la fotografía con un medio de comunicación de masas, como es el correo. Así mismo, las postales muestran una de las facetas menos reconocidas de los mensajes fotográficos que no es otra que el placer de ser compartidos. En Estados Unidos, en 1913, en el momento de mayor apogeo de las postales, el servicio de correos contabilizó casi mil millones de envíos, diez veces más que el número de habitantes del país (Bogdan & Weseloh, 2006).

Los hábitos de comunicación de 1910 difieren enormemente de los actuales. Mandar por correo durante un año una docena de postales no parece equiparable al envío incesante de imágenes que actualmente fluyen por las redes sociales. La transformación es abismal. Los investigadores Basile y Line nos corroboran la omnipresencia de la imagen en los mensajes que se intercambian los jóvenes "la fotografía ocupa entre los adolescentes contemporáneos un lugar central como "moneda de cambio" en la sociabilidad que despliegan a través de redes sociales digitales" (2019, p. 25). Sin embargo, a pesar de los más de cien años que separan las prácticas contemporáneas con las realizadas por Flora y Schuyler a principios del siglo XX, se pueden trazar líneas de continuidad que permiten constatar cómo la compartición de las imágenes ha resultado históricamente una función fundamental de la praxis fotográfica para un número importante de personas. El término *imagen conversacional* (Gunthert, 2014) pone de manifiesto el uso que dan a la fotografía la mayoría de los usuarios actuales. Las imágenes se comparten sin necesidad de asumir un rol específico en el quehacer fotográfico. Emisores y receptores actúan como hablantes visuales,

envían imágenes que realizan o adquieren y las intercambian a través de las aplicaciones sociales.

A pesar de las evidentes distancias, es importante recuperar el valor precedente de las tarjetas postales como preformas de las conductas actuales por lo que significaron de aprendizaje y alfabetización colectiva. Para mucha gente ajena a la fotografía, que no contaba con equipos ni podía acceder a ellos o que, simplemente, no tenía un especial interés en el procedimiento fotográfico, las postales sirvieron como primeras experiencias globales de intercambio de imágenes. Sentaron las bases de lo que llamamos *cultura visual*. Sirvieron para aprender qué temáticas y situaciones eran de interés y de qué modo se representaban. Enseñaron cómo uno mismo debía transformarse en imagen. De qué manera los lugares, las gentes y los actos se traducían en fotografía. Las postales acuñaron temas, establecieron pautas formales, inventaron tipologías de mensajes y demostraron la eficacia del medio visual como lenguaje. Facilitaban el intercambio y posibilitaban diálogos mediante el tránsito de envíos. Las tarjetas postales, ciertamente, acreditaron la principal función de la fotografía universalizada: su compartición y circulación. El éxito que tuvieron se debió, en gran medida, a la estandarización de los temas y la uniformización formal. No resultaba una estrategia novedosa. Anteriormente, las cartas de visita ya habían constatado la eficacia comunicativa de los mensajes visuales fuertemente estereotipados.

Las Revoluciones Populares de la Imagen

Entre historiadores y teóricos de la fotografía existe bastante consenso al considerar la irrupción de Kodak, en 1888, como un punto de inflexión en la evolución del medio fotográfico. Propició la popularización

y generalización de la fotografía (para especialistas sobre Kodak como Chalfen, 1987; Ford & Steinorth, 1998; Munir & Phillips, 2005; también para los historiadores Welling, 1978; Newhall, 1982; Lemagny & Rouillé, 1986; Rosenblum, 1989; o Szarkowsky, 1989, entre otros). La *box camera*, fabricada y comercializada a partir de 1889, facilitó la incorporación al medio de muchos autores noveles, hecho que supuso la ampliación de motivos y formas de ubicar la cámara en los paisajes sociales.

La cámara se instaló dentro de los espacios domésticos y aparecieron temas y soluciones visuales que la fotografía profesional no había contemplado. Propició una mirada "inconsciente y maravillosa" (Williams et al., 2008, p. 10) al entorno, tanto físico como humano.

Una parte importante de la *revolución* Kodak tuvo que ver con los recursos de producción y acabado de las fotos, puesto que la cámara se vendía equipada con la película, y el proceso de revelado y copiado estaban incluidos en el precio. Por primera vez, la tecnología ofrecía una respuesta sencilla y completa de todos los pasos del proceso fotográfico, desde la toma hasta la imagen fijada sobre el papel. Como el propio Eastman proclamaba, a partir de aquel momento una fotografía podía ser tomada por "cualquier persona, hombre, mujer o niño, que tuviera suficiente inteligencia como para mantener la cámara derecha y apretar el botón" (Coe & Gates, 1977, p. 16).

Muchos autores contemporáneos se han servido de la irrupción de Kodak en el universo fotográfico a principios del siglo XX para trazar continuidades y legitimar las innovaciones que la tecnología digital y las redes han causado en el ámbito de la imagen. A Basile y Linne (2019) les permite hablar de los cambios actuales como de

una segunda *transformación*, basada ésta en la conectividad. Es un argumento que ya emplearon anteriormente Prieur et al., (2008) y que podemos reseguir como un relato instaurado (Van Dijck, 2011; Vivienne & Burgess, 2013; Lobinger, 2016, entre otros). Se argumenta que a la popularización que impulsó Kodak, la fotografía digital ha añadido elementos como la desmaterialización, las prácticas de intercambio y la mencionada conectividad. Gómez-Cruz y Meyer (2012) enumeraron los distintos estadios que las tecnologías y sus prácticas han supuesto para la fotografía en una gradación en que distinguen cinco momentos diferenciados, el último de los cuales se corresponde con las prácticas contemporáneas.

Figura 2

Carta de visita de Mariano Carbonell



Nota. Carta de Visita de ocho tomas de M. Mariano Carbonell, realizada por André-Adolphe-Eugène Disdéri en 1864. Copia a la albúmina. (Rijkmuseum, Amsterdam). https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-F-1995-12

Sorprende que no aparezca referenciado en ninguno de estos trabajos el profundo impacto que provocó la irrupción de la fotografía comercial durante la década de 1860, primero con las cartas de visita y posteriormente con las tarjetas postales, productos, ambos, que se generalizaron rápidamente. Se trata de un momento fundacional para la fotografía, no solamente porqué transformó los modos de obtener y producir imágenes, sino porqué permitió la gestación del concepto de público, la penetración de la imagen fotográfica en el imaginario popular, así como el inicio de los usos sociales de la fotografía. Participó del entramado que constituyó el *paisaje simbólico* de la modernidad. La proliferación de los retratos, el inicio del turismo fotográfico y la instauración de los álbumes son algunas de las aportaciones de la llamada fotografía industrial o comercial asociadas a la vida urbana moderna.

Si nos fijamos en la tarjeta de visita, descubriremos que uno de sus principales aportes consistió en la difusión de las copias. El sistema de exposición múltiple facilitó que se normalizara la adquisición de varios ejemplares de cada fotografía. ¿Por qué resultó tan eficaz tomar cuatro, seis u ocho fotografías iguales y ofrecerlas a los clientes? A menudo, el fotógrafo proponía al retratado que realizara más de una pose en cada una de las tomas, como ejemplifica el retrato de Mariano Carbonell (figura 2). No obstante, lo más habitual consistía en realizar conjuntos de imágenes idénticas para abaratar el coste del retrato y propiciar el intercambio. La colocación de varias ópticas a la cámara permitía multiplicar la reproductividad fotográfica al mismo tiempo que hacía añicos definitivamente el aura *benjaminiana*. La representación del yo se volvía calidoscópica. "A partir de este momento se produjo una verdadera expansión de estudios fotográficos. Se transformó en manía

popular el envío mutuo de retratos entre amigos y familiares" (Fatorelly & Zelich, 1982, p. 7). En todo el mundo se editaron gran cantidad de cartas de visita, sobre todo retratos, de gente común y personalidades que se compartían y coleccionaban (Freixa & Redondo-Arolas, 2020), pero también de formatos inexistentes en la pintura, como fueron los gags visuales o los collages fotográficos (Figura 3).

Figura 3

Carta de visita a partir de los sujetos de la casa Verreaux



Nota. Tarjeta postal "D'après les sujets de la Maison Verreaux", realizada por el fotógrafo Jules Marie Simon Piallat, de París, a partir de ardillas disecadas por los taxidermistas Maison Verreaux, c. 1870. Copia a la albúmina. Colección particular de los autores.

La conectividad fotográfica que se atribuye a la cultura digital ya está presente en los inicios de la fotografía llamada profesional. En las últimas décadas del siglo XIX los fotógrafos comerciales iniciaron

prácticas de intercambio de fotografías, crearon circuitos de interacción social y propiciaron que el público realizara primeras muestras de lo que Gunthert (2014) llama imágenes conversacionales.

Invisibilizar los trazados generados por la circulación e intercambio de las imágenes, los cuales contribuyeron a establecer el tejido social, pone en evidencia la desidia con que se ha considerado la recepción y significación de la fotografía como vertebradora de la incipiente cultura visual de las sociedades modernas. Esas primeras prácticas facilitaron que se instituyeran pautas de codificación, aprendizajes de lectura y utilización. En definitiva, los parámetros que posteriormente Bourdieu observó cuando analizó los usos sociales de la fotografía en Francia, con motivo de la comercialización de la Kodak Instamatic, en 1962. Porqué, como su estudio recoge, "la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha hecho, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación de todo un grupo" (1965, p. 23).

El fotógrafo de estudio y el fotógrafo ambulante generaron el universo visual que permitió la construcción tanto individual como colectiva de una memoria basada en imágenes. Una existencia popular universalizada. Un entramado de relatos compartidos, sustentado en códigos comprensibles y comunes, intercambiables, modulares, que armaron y reforzaron el sentido de pertinencia social al mismo tiempo que recalcaban la particularidad de cada individuo retratado. Ellen Maas (1982) constató cómo a partir de los retratos, tanto individuales como familiares o de grupo, se institucionalizó la crónica familiar en forma de álbum fotográfico. Observó también que los álbumes contenían otro tipo de imágenes. En su investigación enumeró las distintas categorías

que instauraron las tarjetas de visita. En primer lugar, las imágenes de recuerdo, vinculadas a acontecimientos memorables de la existencia personal, como la graduación, el bautizo o el entierro. Pero también las fotografías de mascotas, con gran éxito de gatos y perros. Un tercer apartado correspondía a las llamadas fotografías coleccionables. Se trataba de imágenes que no formaban parte del círculo familiar pero que se incluían en los álbumes como sustento a la red emocional que uno anexaba a su relato vital: fotografías de celebridades, monumentos, paisajes y toda clase de temas que "permitió lanzar al mercado una galería de imágenes de la humanidad casi ilimitada y barata" (Maas, 1982, p. 178). Su trabajo también mencionaba las bromas fotográficas, como las ardillas de Piallat (Figura 3). Cuando Chalfen reconoce "patrones de comportamiento en las prácticas fotográficas amateurs que definen la fotografía familiar" (1987, p. 10), está rescatando los modos sociales de la fotografía que se crearon y rápidamente se implementaron en las décadas de 1860 y 1870.

Sobre el Estatus de la Fotografía y las Discusiones Eternas

Los debates iniciados durante las primeras décadas de existencia del medio fotográfico sobre su dualidad industrial y artística condicionaron cómo posteriormente se abordaron las distintas praxis fotográficas. El empeño en legitimar su estatus artístico, la obsesión por obtener el reconocimiento y aceptación de la academia relegó la llamada fotografía industrial a la condición de subcategoría. Las imágenes que se producían tenían solamente valor de objeto de consumo desprovisto de consideraciones estéticas, autorales o discursivas. El desinterés por estas fotografías invisibilizó las prácticas sociales que tanto comerciantes como público

habían generalizado. La producción masiva y el intercambio quedaron fuera del discurso dominante sobre la fotografía, excluyendo, con ello, lo que el nuevo medio significaba para la mayoría de sus usuarios.

Figura 4

Collage de tarjetas de visita



Nota. Adaptado de la colección digital de Europeana, perteneciente a los museos Tekniska Musset y Länsmuseet Gävleborg de Suecia; Deutsche Fotothek de Alemania y Rijksmuseum de Holanda. Conjunto de dieciocho cartas de visita de retratos femeninos realizados durante los años 1860-1880 en varios países europeos. https://www.europeana.eu/en

Ernest Lacan describió en sus "bocetos fisiológicos" los tres perfiles que se daban en la fotografía: el profesional, el artístico y el amateur (1853a, 1853b, 1853c) y, de entre ellos, el profesional era el que se llevaba la peor parte. El mérito de los fotógrafos profesionales se reducía al lujo de sus salones o al prestigio de la calle en la que se ubicaban "Se puede establecer una proporción matemática: un fotógrafo de tal

calle es a un fotógrafo de tal boulevard como 2 francos son a 55 (…) pero es en todas partes la misma disposición, el mismo plano" (1853a, p. 7). Nada diferenciaba el trabajo de todos ellos; su público se distinguía por el precio que estaba dispuesto a pagar por imágenes anodinas, parecidas e insulsas (figura 4). "La *Carte-de-visite* fue la respuesta barata de la fotografía en papel al daguerrotipo: era pequeña, de rápida fabricación y, en general, no tenía ningún mérito artístico" (Szarkowsky, 1989, p. 83).

La estereotipación temprana de las fotografías comerciales permite entrever una muy pronta institucionalización de la fotografía como mediadora en modos de alfabetización visual. Los distintos temas y formatos se generalizaron muy rápidamente y con gran eficacia, ya que contaron con la complicidad entusiasta del público. La fuerte codificación del mensaje fotográfico (el tema, la pose, el escenario, el formato, la presentación en tarjeta de visita, las múltiples copias, el intercambio y el archivo de las imágenes en álbumes) dio estabilidad y universalidad a un medio de comunicación que se sabía nuevo y moderno, cuya función principal residía, seguramente, en afianzar lazos sociales y en asignar atributos de identidad. La monotonía y falta de originalidad de las tomas, señalada por críticos y artistas, era para los fotógrafos profesionales y su público el elemento que, precisamente, sustentaba su éxito. La fotografía comercial otorgaba a sus consumidores el sosiego social que producía saberse parte del universo de los ciudadanos retratados, predispuestos a engrosar los álbumes y colecciones de sus conciudadanos. Las primeras tarjetas de visita "no tenían la intención de ser apreciadas como un recuerdo único (…) sino que fueron producidas por docenas (a lo bruto o a destajo), casi como un producto desechable: una proclamación de uno mismo para ser transmitida a amigos y conocidos"

(Szarkowsky, 1989, p. 83). La mayoría de las copias que se muestran en la figura 4 están firmadas en el anverso o en el reverso, práctica que indica que se trataba de fotografías donadas, compartidas.

Muy poco después de su invención, la fotografía restringió para sí misma una existencia dual que ha condicionado sus múltiples dimensiones. La faceta comercial de la fotografía estuvo acompañada por un éxito abrumador que desbarató el ecosistema visual del siglo XIX. La cualidad de artisticidad en las obras fotográficas o su carencia permitía dibujar una clara frontera entre aquello que se consideraba afín a las prácticas de las artes tradicionales y todo aquello que escapaba a su dominio. En 1901, Caffin describió la fotografía como un medio que había sido "limitado y explotado con fines mercantiles, y su potencial artístico se había visto restringido por el comercialismo (…) Si uno se sumerge en un álbum familia de los últimos 25 años verá la prevalencia de la mediocridad" (p. 3). Caffin concluyó que "existen dos caminos distintos en la fotografía: el utilitario y el estético. El fin de uno es el registro de hechos y el del otro la expresión de belleza" (p. 9).

Esta tradición bicéfala, que se ha mantenido hasta nuestros días, ha dado lugar al desarrollo de fotografías paralelas. Ambas han evolucionado separadas por un discurso recurrente que ha dificultado la comprensión unitaria del medio fotográfico y ha creado un escenario en el cual, solo excepcionalmente, algunos autores han observado vasos comunicantes (Verón, 1997; Berger, 2011, por ejemplo). Las dos fotografías, la que crónicamente aspira a ser y la que siempre ha existido, quedan así recogidas en la legislación. La Ley de la Propiedad Intelectual española, basada en directivas europeas, considera la existencia de dos categorías de imágenes fotográficas con atribuciones de autoría muy distintas: la

fotografía de autor y las *meras fotografías*. Las primeras cuentan con una importante protección y reconocimiento autoral; las otras, todas las otras, no (Sánchez-Virgil, 2021). Después de prácticamente dos siglos, parece que la fotografía digital ha provocado la expansión de la *mera fotografía* y la ha convertido, de forma definitiva, en lenguaje universal.

Codificaciones, Sincronías y Flujo Constante de Imágenes

En su estudio sobre las prácticas de compartición de imágenes, Lobinger, Venema y Kaufhold han observado que los jóvenes envían sus imágenes por las redes sociales y emplean distintas estrategias de publicación en función de los resultados que esperan obtener. A Sina, por ejemplo, le gusta mandar fotos de su desayuno a su novio que vive en el extranjero para poder "desayunar juntos" (2020, p. 9). Con ello participa de la continuidad que caracteriza la fotografía ubicua (Hand, 2012). La imagen fortuita (Delgado-Parra, 2015) o la *iPhoneografía*, pone nombre a la quinta fase o momento evolutivo de la fotografía, según Gómez-Cruz y Meyer (2012). Ésta se caracteriza por facilitar la posibilidad de hacer fotografías sin limitaciones de coste ni almacenamiento. Permite, de forma extrema, realizar fotografías porque uno se aburre, "simplemente para pasar el rato" (Gómez-Cruz, 2012, p. 183) y compartirlas a través de redes sociales y plataformas digitales, activando los diálogos visuales (Gunthert, 2014). Para Fontcuberta este nuevo estadio plantea asimilar a lo fotográfico atributos propios de la oralidad: "Ahora las fotografías también funcionan como palabras dichas, como palabras habladas que una vez alcanzan a su receptor ya no hay necesidad de guardar, pues ya han cumplido su misión comunicativa." (2016, p. 119).

La fotografía, integrada en la convergencia mediática, queda liberada de los fetichismos -tecnológicos, discursivos- que la han encorsetado y finalmente se universaliza. La inclusión de la cámara deviene un requisito para teléfonos, tabletas y ordenadores. Convertida en un componente más de la hiperconectividad, su presencia resulta un elemento indiscutible en cualquier nuevo dispositivo. Su función básica consiste en garantizar la visualización, el registro y el intercambio de imágenes en el ecosistema digital.

La fotografía compartida ha deparado mucho interés entre investigadores. El propio hecho de intercambiar imágenes ha reconfigurado el medio (Lüders, 2008; David, 2021). Se han estudiado sus efectos en la representación social de la individualidad (Murray, 2008; Lüders et al., 2010; Visa et al., 2018), que tiene su mayor expresión en la irrupción de los *selfies* (Gomez-Cruz & Thornham, 2015). Así mismo se ha investigado el impacto que ha provocado en los procesos de socialización de jóvenes y adolescentes (Basile & Linne, 2019; Larsen & Kofoed, 2016; Lobinger et al., 2020). Algunos aspectos propios de la fotografía dialogada, como por ejemplo la circulación incesante de imágenes que permite ser percibida como un flujo constante, afectan a nociones fundamentales de la existencia de los individuos, como es la percepción del presente. La representación de la realidad que ofrece la imagen conectada diluye la frontera entre lo sincrónico y lo asincrónico. Todo sucede en un espacio existencial que la red configura en forma de un permanente presente continuo sin delimitar, ambiguo.

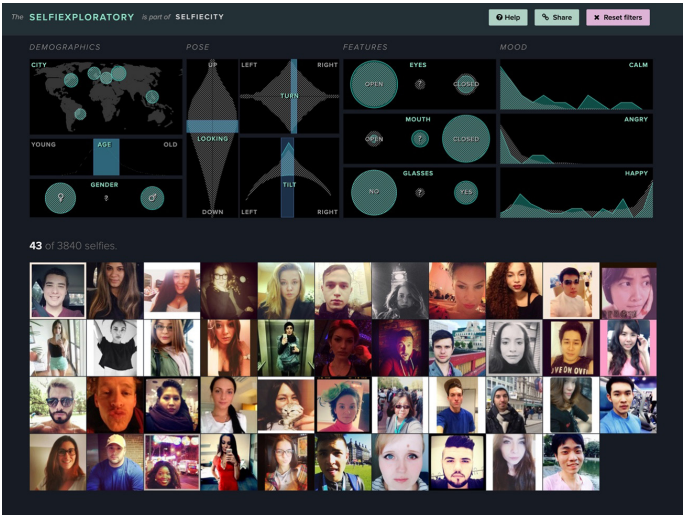
Una característica poco examinada en relación con la imagen dialogada tiene que ver con la codificación, o para ser más exactos, con la *sobrecodificación* de las fotografías y los mensajes visuales.

Probablemente los estudios más exhaustivos son los realizados por Manovich y su equipo en los proyectos *Phototrails* y *Selfiecity*, en los que se propusieron dar respuesta a cuestiones básicas:

> ¿Es posible que aplicaciones en red como Instagram creen un nuevo lenguaje visual universal que borre las especificidades locales? (…) ¿La facilidad para capturar, editar y compartir fotos conduce a una mayor diversidad estética? ¿O, en cambio, conduce a una mayor repetición, uniformidad y mimetismo social visual?". (Tifentale & Manovich, 2015, p. 1)

Figura 5

Selfiexploratory



Nota. Interfaz de la aplicación *Selfiexploratory*, programa que permite interactuar con la base de datos formada por 3840 *selfies* del proyecto *Selfiecity*. Adaptado a partir de http://selfiecity.net/selfiexploratory

En *Selfiecity* organizaron una gran base de datos de *selfies* geolocalizadas en cinco grandes ciudades (Nueva York, Moscú, São Paulo,

Berlín y Bangkok). Por medio del programa *selfiexploratory* (figura 5) que crearon, analizaron aspectos formales de las imágenes como la composición, la pose, el punto de vista o el ángulo de visión. El análisis desveló algunos datos curiosos. Por ejemplo, que la práctica de los *selfies* corresponde mayoritariamente a personas jóvenes, con mayor incidencia en mujeres que en hombres, o que, en algunos lugares, como Bangkok y São Paulo, prevalecen las imágenes en las que aparecen sonrisas. La investigación concluye que la función del *selfie* no es otra que "ser compartido en las redes sociales. No se realiza para el consumo personal (…) Compartiendo sus *selfies* los usuarios de Instagram construyen sus identidades y expresan simultáneamente su pertenencia a cierta comunidad" (Tifentale & Manovich, 2015, p. 8).

A Modo de Conclusiones. La Imagen Compartida, la Reiteración, la Universalización

El incesante flujo de imágenes que circulan por redes sociales como Instagram, WhatsApp o Facebook demuestra la omnipresencia de la fotografía como modo de comunicación universalizada. A pesar de la enorme diversidad de motivos y temas, pueden apreciarse reiteraciones que confirman la persistencia de formas fuertemente estereotipadas. No es una novedad. Bourdieu ya observó que

> nada tiene más reglas y convenciones que la práctica fotográfica y las fotografías de aficionados: las ocasiones de fotografiar, así como los objetos, los lugares y los personajes fotografiados o la composición misma de las imágenes, todo parece obedecer a cánones implícitos que se imponen de forma general. (1965, p. 24)

La constatación de la reiteración en la fotografía de los aficionados, a menudo asociada a la fotografía de instantáneas, ha permitido a los historiadores perpetuar la dualidad del medio, dividido entre las *meras fotografías* y las *obras de autor*, o, en términos de Caffin, entre la imagen *utilitaria* y la *estética*.

Se ha podido verificar, como ya apuntó Gunthert, que muchas de las prácticas que ahora se reconocen como propias de la fotografía hiperconectada se sustentan en aprendizajes iniciados durante las últimas décadas del siglo XIX por medio de las tarjetas postales, las cartas de visita y la circulación social que provocaron. "La capacidad de utilizar una imagen como mensaje no nace con las herramientas digitales. Esta propiedad la ofrece la postal ilustrada (…) las postales usadas brindan ejemplos invaluables de una arqueología de la conversación visual" (Gunthert, 2014 p. 6).

Ciertamente, si comparamos el conjunto de *selfies* agrupados en *Selfiecity* (figura 5) con las cartas de visita realizadas en distintas ciudades europeas a finales del XIX (figura 4) advertimos cómo se han perpetuado sistemas muy similares de codificación. Para Berger (2011) se trata de la persistencia de clichés. Es decir, de conjuntos de patrones verbales o visuales que se repiten y que pueden considerarse productos culturales propios de la modernidad. Se basan en la tradición oral que encuentra en la reiteración un mecanismo para asegurar la permanencia cultural. La imagen estereotipada simplifica la comunicación; su apariencia convencional remite a un hábito convertido en lugar común (McMahon & Quin, 1997).

La fotografía compartida, la imagen tomada para ser enviada, primero por correo postal, actualmente por las redes sociales, ofrece al conjunto

de la sociedad la posibilidad de devenir identidad visual, individual y colectiva. Explorar la propia identidad, confirmar la pertinencia, defender la singularidad o sentir comodidad en la igualdad siguen siendo los vectores que la fotografía compartida ofrece a sus autores y que justifican su existencia ahora ya prácticamente universalizada.

Referencias

Basile, D. A., & Linne, J. W. (2019). Adolescentes y redes sociales online: El photo sharing como motor de la sociabilidad. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (54), 17-27. https://doi.org/10.18682/cdc.vi54.1307

Berger, L. (2011). Snapshots, or: Visual Culture's Clichés. *Photographies 4*(2), 175-190. https://doi.org/10.1080/17540763.2011.593922

Bogdan, R., & Weseloh, T. (2006). *Real photo postcard guide: The people's photography.* Syracuse University Press.

Bourdieu, P. (Ed.). (1965). *Un art moyien. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Editions de Minuit.

Caffin, C. H. (1901). *Photography as a fine art*. Morgan & Morgan. (Edición facsímil, 1971).

Chalfen R. (1987). *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green State University Popular Press.

Coe, B., & Gates, P. (1977). *The Snapshot Photograph. The rise of popular photography 1888-1939*. Ash & Grant.

David, G. (2021). A meta-analysis review of mobile image sharing. *First Monday, 26*(4). https://doi.org/10.5210/fm.v26i4.11634

Delgado-Parra, M. I. (2015). *La imagen fortuita. La telefonía personal en la época de la telefonía móvil* [Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra]. http://hdl.handle.net/10803/390953

Fatorelly, G., & Zelich, C. (1982). Introducción. En E. Maas (ed.), *Foto-Album, sus años dorados: 1858-1920* (p. 7). Gustavo Gili.

Freixa, P., & Redondo-Arolas, M. (2020). Seducción, propaganda y mirada crítica: La fotografía y el retrato del poder. En C. Pont & A. Gutiérrez-Rubi (Ed.), *Instagram en la estrategia de construcción de liderazgo político* (pp. 23-48). Gedisa.

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

Ford, C., & Steinorth, K. (ed.) (1988). *You Press the Button We Do the Rest. The Birth of Snapshot Photography*. Dirk Nishen Publishing and National Museum of Photography, Film and Television.

Gernsheim, H., & Gernsheim, A. (1969). *The History of Photography, from the camera obscura to the beginning of the modern era* (2ª edición ampliada y revisada). Thames and Hudson.

Gómez Cruz, E., & Thornham, H. (2015). Selfies beyond self-representation: the (theoretical) f(r)ictions of a practice. *Journal of Aesthetics & Culture, 7*(1). https://doi.org/10.3402/jac.v7.28073

Gómez Cruz, E., & Meyer, E. T. (2012). Creation and Control in the Photographic Process: iPhones and the emerging fifth moment of photography. *Photographies, 5*(2), 203-221.

Gómez Cruz, E. (2012). *De la cultura Kodak a la imagen en red. Una etnografía sobre fotografía digital*. Editorial UOC.

Gunthert, A. (2014). L'image conversationnelle. *Études photographiques*, (31, Printemps 2014). http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3387

Hand, M. (2012). *Ubiquitous Photography*. Polity Press.

Lacan, E. (8 enero 1853a). Le photographe, esquisse physiologique: du photographe propement dit. *La Lumiere*, (2), 7-8. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54067504

Lacan, E. (15 enero 1853b). Le photographe, esquisse physiologique: du photographe artiste. *La Lumiere*, (3), 11. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54067504

Lacan, E. (26 febrero 1853c). Le photographe, esquisse physiologique: du photographe amateur. *La Lumiere*, (9), 36. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54067504

Larsen, M. C., & Kofoed, J. (2016). A snap of intimacy: Investigating photo sharing practices on Snapchat and Instagram. *AoIR Selected Papers of Internet Research*, (6). https://journals.uic.edu/ojs/index.php/spir/article/view/8395

Lemagny, J. C. y Rouillé, A. (Ed.). (1986). *Histoire de la Photographie*. Bordas.

Lobinger, K. (2016) Photographs as things – photographs of things. A texto-material perspective on photo-sharing practices, *Information, Communication & Society, 19*(4), 475-488. https://doi.org/10.1080/1369118X.2015.1077262

Lobinger, K., Venema, R., & Kaufhold, A. (2020). Hybrid repertoires of photo sharing: exploring the complexities of young adults' photo-sharing practices. *Visual Communication*. https://doi.org/10.1177/1470357219894038

Lüders, M. (2008). Conceptualizing personal media. *New media & society, 10*(5), 683-702. https://doi.org/10.1177/1461444808094352

Lüders, M., Proiitz, L., & Rasmussen, T. (2010). Emerging personal media genres. *New Media & Society, 12*(4), 947-963. https://doi.org/10.1177/1461444809352203

Maas, E. (1982). *Foto-Album, sus años dorados: 1858-1920*. Gustavo Gili.

McMahon, B., & Quin, R. (1997). *Historias y estereotipos*. Ediciones de la Torre.

Munir, K. A., & Phillips, N. (2005). The Birth of the 'Kodak Moment': Institutional Entrepreneurship and the Adoption of New Technologies. *Organization Studies, 26*(11), 1665–1687. https://doi.org/10.1177%2F0170840605056395

Murray S. (2008). Digital Images, Photo-Sharing, and Our Shifting Notions of Everyday Aesthetics. *Journal of Visual Culture, 7*(2), 147-163. https://doi.org/10.1177/1470412908091935

Newhall, B. (1982). *The History of Photography from 1839 to Present*. The Museum of Modern Art.

Prieur, C., Cardon, D., Beuscart, J. S., Pissard, N., & Pons, P. (2008). The stength of weak cooperation: A case study on flickr. *Hal. archives-ouvertes.fr*. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00256649

Rosenblum, N. (1989). *A World History of Photography*. Abbeville Press.

Rubin, C. E., & Williams, M. (1990). *Larger than Life: The American Tall-Tale Postcard, 1905-1915*. Abbeville Press.

Sánchez-Virgil, J. M. (2021). Criterios para la consideración de "obras fotográficas". Propuesta del test Ofoto. *Documentación de las Ciencias de la Información, 44*(1), 3-14. https://doi.org/10.5209/dcin.71372

Szarkowsky, J. (1989). *Photography Until Now*. The Museum of Modern Art.

Tifentale, A., & Manovich, L. (2015) Selfiecity: Exploring Photography and Self-Fashioning in Social Media. En D. M. Berry & M. Dieter (Ed.), *Postdigital Aesthetics* (pp. 109-122). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781137437204_9

Van Dijck, J. (2011). Flickr and the culture of connectivity: Sharing views, experiences, memories. *Memory Studies, 4*(4), 401-415. https://doi.org/10.1177/1750698010385215

Verón, E. (1997). De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía. En I. Veyrat-Masson & D. Dayan (Ed.), *Espacios públicos en imágenes* (pp. 47-70). Gedisa.

Visa, M., Serés, T., & Soto, J. (2018). Del retrato de familia a la fotografía de perfil. Usos de la fotografía en la red social Facebook. *Revista Latina de Comunicación Social*, (73), 718-729. https://doi.org/10.4185/RLCS-2018-1278

Vivienne, S., & Burgess J. (2013). The remediation of the personal photograph and the politics of self-representation in digital storytelling. *Journal of Material Culture. 18*(3), 279-298. https://doi.org/10.1177/1359183513492080

Welling, W. (1978). *Photography in America. The formative years, 1839-1900*. University of New Mexico Press.

Weill, A. (2011). *Photomontages improbables. Tall-Tale Postcards américaines du début du XXe siècle*. Gourcuff Gradeningo Imprimerie STIPA.

Williams, M., Cahan, R., & Osborn, N. (2008). *Who we Were. A Snapshot History of America*. Cityfiles Press.

Gamificação fotográfica: paradigmas da pós-fotografia

Matheus Tagé

Relatos Fotográficos: uma introdução

Do enquadramento do fotógrafo, que opera a câmera fotográfica; ao jogador que captura um ângulo interessante dentro de um game. A linguagem fotográfica transcende o meio, e nos oferece novas problemáticas a serem consideradas. É necessário contextualizar estes flertes estéticos entre linguagens e suas traduções intersemióticas e compreender, afinal, os dilemas que pontuam nossa percepção com relação à imagem técnica no contemporâneo.

A linguagem fotográfica é um conjunto de estratégias estéticas, que visa embasar hierarquicamente as escolhas do fotógrafo. Qualificar perspectivas de enquadramento, escolhas e variações de fotometria, e até mesmo, através de qual objetiva, ele reconstruirá a condição do gesto captado. Trata-se de um jogo. Uma sequência de escolhas que

resultará – evidentemente, de acordo com a subjetividade do fotógrafo – em variados resultados ou recompensas fotográficas. Ainda que se observe o conceito de fotografia sob a ótica de caça, tal como Vilém Flusser (2002) evidencia em suas contextualizações filosóficas; o processo ainda depende de escolhas, de alternativas, de caminhos; e a imagem final será um resultado deste esforço despendido pelo fotógrafo, que irrompe sua realidade, a fim de presentificar a cena.

> Quem observar os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (ou de um aparelho munido de um fotógrafo) estará observando movimento de caça. O antiquíssimo gesto do caçador paleolítico que persegue a caça na tundra. Com a diferença de que o caçador não se movimenta na pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura (Flusser, 2002, p. 29)

Este conceito de cultura, explicitado por Flusser, pode ser interpretado, dentro deste contexto, a partir do repertório imagético, midiático, artístico do autor da fotografia. Assim, o olhar do fotógrafo, que produzirá a imagem técnica, nunca é ingênuo, mas sim, sempre permeado por construções e experiências estéticas vindas de outras vivências visuais; tais como o cinema, pintura, e até mesmo outras fotografias.

Para Barthes (1980, p. 13), "A fotografia é inclassificável... Ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente", e neste imaginário, revela-se a dualidade temporal das imagens: o objeto e o tempo efêmero que nunca mais será o mesmo, a morte do tempo concreto; e em paralelo, o congelamento perpétuo, que cria um presente infinito para o processo visual retratado, a vida em imagem. Em meio a este processo que chamamos de registro, múltiplas camadas narrativas passam a tornar infinitos os limites da imagem técnica, e sua capacidade de representação.

O historiador Peter Burke (2017, p. 35) complementa: "as tentações do realismo, mais exatamente a de tomar uma imagem pela realidade, são particularmente sedutoras no que se refere a fotografias e retratos".

Nesta problemática, há que se considerar ainda, a presença do aparato técnico - a câmera e sua lente - que sequestra a realidade e a reconstrói na condição de imagem técnica; uma dinâmica que, por si só, enfatiza uma linguagem, e ainda estimula encenações, por mais verossímeis que sejam para quem passa em frente à objetiva, mas ainda assim, provoca a consciência da perpetuação imagética. Para Arlindo Machado (1984, p. 65), "a câmera não é nunca passiva diante de seu objeto; ela impõe um arranjo, produz uma configuração das coisas pela força de sua simples presença". E neste ponto, entendemos que entre a câmera e o objeto há uma teatralização da consciência, ainda que involuntária, que irrompe na perfeita materialização da imagem fotográfica. Porém, devemos considerar que o efeito de real da imagem técnica tende sempre a se sobrepor à percepção dos arranjos do aparato.

Nesta dinâmica entre realidades e ficções no registro fotográfico, elaboram-se modelos dialéticos de formatação narrativa. Ao que podemos nos apropriar da teoria narratológica, e pensar a imagem a partir da dinâmica das estruturas narrativas: uma dialética entre estética e poética; isto é, entre forma e conteúdo. Nesta dimensão de análise de linguagem fotográfica, há que se considerar a narrativa, um resultado do processo entre a forma – enquadramento, fotometria, cores, incidência de luz, ambiência – e o conteúdo – os elementos, personagens, ações, contextos, recorte do espaço real. Henri Cartier-Bresson (2015) afirma:

> Uma fotografia é para mim o reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, por um lado, da significação do fato, e por outro,

> de uma organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem este fato. O conteúdo não pode separar-se da forma; por forma, eu entendo uma organização plástica rigorosa através da qual, exclusivamente, nossas concepções e emoções tornam-se concretas e transmissíveis. Em fotografia, esta organização só pode ser o fato de um sentimento espontâneo dos ritmos plásticos (Cartier-Bresson, 2015 p. 29)

Nesta forma da análise, teremos que discernir dois efeitos principais da imagem: Efeito de Presença e Efeito de Sentido. O primeiro efeito, a presença, determina a relação das sensações e emoções que a imagem nos provoca, a ambiência e atmosfera que a fotografia insinua. Já o segundo efeito, o sentido, demanda uma contextualização semântica por parte do receptor: ele necessita entender o que acontece na cena. Em outras palavras, a dialética promove uma dinâmica entre 'como' e 'o quê' acontece em uma imagem fotográfica.

Esta proposta de análise é contextualizada por Roland Barthes (1984), no que categoriza como *Punctum* e S*tudium*. Em sua teoria de análise fotográfica, afirma: "a minha regra era suficientemente plausível para que eu tentasse dar um nome a esses dois elementos, cuja co-presença parecia criar uma espécie de interesse particular que eu sentia por essas fotos" (1984, p. 64). E o filósofo contextualiza a diferença entre estes conceitos: "O studium, que não significa, pelo menos imediatamente, o estudo, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, empolgado, evidentemente, mas sem acuidade particular." (1984, p. 34)

Em sua primeira análise, o Studium trata-se deste interessa geral, ou ainda, um olhar superficial por imagens fotográficas. Em muitas vezes imagens que apenas reproduzem determinadas convenções visuais, e

não trazem necessariamente nenhuma trama inovadora. Por outro lado, para Barthes (1984), há o Punctum:

> A este segundo elemento que vem perturbar o *studium*, eu chamaria de *punctum*; porque *punctum* é também picada, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *Punctum* de uma imagem é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala). (Barthes, 1984, p. 35)

O *Punctum*, para Barthes, é o elemento da imagem que faz com que sua percepção se encontre desestruturada. Uma evidente desestabilização de expectativas e previsibilidades; algo que a imagem provoca de forma surpreendente. Desta análise barthesiana, podemos categorizar percepções críticas da imagem fotográfica. Por mais que a imagem remeta sempre a uma constatação ou decalque do real, o receptor sempre busca algo de único, o que de acordo com Walter Benjamin (1987), acaba fazendo com que:

> Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem. (Benjamin, 1987, p. 94)

Esta busca revela a historicidade da imagem, nos provoca, enquanto espectadores da narrativa fotográfica a buscar no campo selecionado da representação fotográfica, os índices semiológicos que nos revelem suas nuances. Nesta mesma dinâmica, a observação crítica do extracampo também se acopla à nossa percepção da imagem, fazendo com que a fotografia se torne ainda mais envolvente.

Relatos Gamificados: experiências da cibercultura

Desde o surgimento do termo cibercultura - que aparece pela primeira vez na obra de Willian Gibson, em seu livro *Neuromancer*, 1984 - o ser humano começa a tratar a dimensão dos dados e tecnologia como uma camada estética plausível. As construções narrativas no campo da ficção científica passam a criar lastro e contextualizações simbólicas para que o desenvolvimento de novas invenções técnicas tomasse forma no espaço das sociabilidades contemporâneo. Os indivíduos passaram a se apropriar do campo tecnológico, o que culminou em uma construção de uma realidade totalmente conectada e compartilhada por meio de dados e colaboração. Neste contexto, Fernandes (2006) contextualiza um encontro imaginário entre Gibson e Marshall McLuhan:

> O advento do ciberespaço além das fronteiras da ficção, com o surgimento e a popularização da World Wide Web, na década de 1990, seria, para muitos desses fãs, uma interpretação bastante adequada do conceito mais famoso do professor canadense Marshall McLuhan: a aldeia global – precisamente o "sonho" que Gibson teria realizado ao construir o mundo de Neuromancer. (Fernandes, 2006, p. 22)

Para Marshall McLuhan (1969), a contextualização do conceito de aldeia global se materializa, quando observamos interconexões virtuais entre indivíduos; e observa-se este estímulo através da mediação técnica, enquanto prerrogativa de extensão do homem. O autor antecipa uma espécie de fase posterior, ou final, deste conceito.

> Hoje, depois de mais de um século de tecnologia elétrica, projetamos nosso próprio sistema nervoso central num abraço global, abolindo tempo e espaço. Estamos nos aproximando rapidamente da fase final das extensões do homem: a simulação tecnológica da consciência,

> pela qual o processo criativo do conhecimento se estenderá coletiva e corporativamente a toda sociedade humana. (McLuhan, 1969, p. 17)

Este imaginário virtual, construído a partir de perspectivas teóricas que surgem sob a ótica de McLuhan vão se concretizar a partir de Gibson, e tomar forma definitivamente com as novas tecnologias de comunicação. Os games e suas narrativas interativas aceleram e oferecem um passo a frente do conceito de cinema-total. Neste caso, talvez uma resposta aos anseios de André Bazin.

> O mito guia da invenção do cinema (...) é o mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo. Se em sua origem o cinema não teve todos os atributos do cinema total de amanhã, foi, portanto, a contragosto e, unicamente, porque suas fadas madrinhas eram tecnicamente impotentes para dotá-lo de tais atributos, embora fosse o que desejassem. (...) Os verdadeiros precursores do cinema, de um cinema que só existiu na imaginação de uns dez homens do século 19, pensam na imitação integral da natureza. Logo, todos os aperfeiçoamentos acrescentados pelo cinema só podem, paradoxalmente, aproximá-lo de suas origens. O cinema ainda não foi inventado. (Bazin, 1992, p. 50)

Na concepção de Bazin, há uma angústia pela criação do cinema total. Sua percepção, na prática, seria a criação de uma estrutura através da qual a realidade fosse representada integralmente. Algo, talvez, nunca alcançado pelo Cinema. Porém, dentro desta lógica de real, há que se considerar que o aperfeiçoamento de estruturas narrativas gamificadas, tenha sido capaz de construir essa possibilidade de cinema-total. Dentro da lógica do ciberespaço, foi possível construir mundos ficcionais e

ao mesmo tempo propor imersão por parte do espectador, por meio da estética deste meio específico. Pierre Lévy contextualiza esta condição:

> Um mundo virtual pode simular fielmente o mundo real, mas de acordo com escalas imensas ou minúsculas. Pode permitir ao explorador que construa uma imagem virtual muito diferente de sua aparência física cotidiana. Pode simular ambientes físicos imaginários ou hipotéticos, submetidos a leis diferentes daquelas que governam o mundo comum. Pode, finalmente, simular espaços não físicos do tipo simbólico ou cartográfico, que permitam comunicação por meio de um universo de signos compartilhados. (Lévy, 1999, p. 74)

A partir desta lógica, uma nova dimensão de possibilidades passa a fazer parte da dinâmica de comunicação em meios interativos. Este processo, mediado por computadores e programação, passa a criar um mundo ficcional cada vez mais plausível, de modo que em determinadas narrativas, o mundo real esteja completamente representado. Dentro deste meio, a possibilidade de registro passa a ser uma variável interessante. Ora, se é possível construir um mundo idêntico ao real, dentro do meio virtual, deve haver um meio de registrar visualmente e presentificar este contexto, como todos nós fazemos no mundo real. Janet Murray problematiza:

> À medida que o meio artístico digital ganha maturidade, os escritores terão cada vez mais experiência em inventar esses objetos virtuais verossímeis e inseri-los dentro de momentos dramáticos específicos que intensifiquem nossa sensação de participação imersiva, dando-nos algo muito prazeroso para fazer". (Murray, 2003, p. 113**)**

Para Janet Murray, os games são uma estrutura capaz de construir e simular aspectos da vida real dentro do ambiente virtual. E contar a

partir deste processo com o conceito de agenciamento. Para que haja imersão no mundo ficcional, deve haver a possibilidade de interação direta do interator no desenrolar da trama e na exploração do mundo do jogo. As novas tecnologias e formas de se pensar narrativas gamificadas, oferecem ao jogador não apenas a possibilidade de interagir com uma narrativa emergente, e navegar pelo universo do jogo, mas a possibilidade também de fotografar este mundo, como quem fotografa uma viagem de férias.

Neste campo, surge um novo conceito dentro da linguagem fotográfica, a fotografia *in-game*. Uma nova modalidade de registro visual, em que o mundo e os eventos a serem retratados fotograficamente estão dentro da tela. Festas de formaturas, viagens, eventos, shows, e todo tipo de situação que há no mundo real, passam a ser registrados a partir do ciberespaço. Alguns games como *GTA*, *Fortnite*, *Miles Morales* ou *Ghost of Tsushima*, entre outros, oferecem a opção modo fotografia e captura de tela. Este processo, dá ao jogador a possibilidade de registrar a partir de qualquer ângulo, uma cena dramática de ação, que seja memorável dentro do conceito do jogo. Neste contexto vale uma questão: isto é Fotografia? Antes de oferecer qualquer resposta, devemos nos considerar que muitas imagens produzidas *in-game,* são organizadas esteticamente e enquadradas a partir de pressupostos de linguagem fotográfica. Porém, a fotografia registra uma representação da realidade, sendo o jogo, um espaço virtual, o que está sendo representado nestes registros? Ou ainda, hoje, como definimos o real e o virtual? São muitas questões, e talvez possamos encontrar elucidações se estruturarmos esta problemática a partir do conceito de pós-fotografia.

Paradigmas da Pós-Fotografia: o drone e mundo em *plongée*

A enigmática asserção nietzschiana propõe que quando se olha muito tempo para o abismo, o abismo olha para você. Isto ilustra a consciência niilista; mas pode ser aplicada a um exemplo concreto na prática fotográfica. Podemos até mesmo passar por algo parecido ao movimento de câmera que convencionou-se chamar de efeito *vertigo,* criado por Hitchcock para ilustrar a percepção acrofóbica do personagem de James Stewart, no filme *Um corpo que cai*, de 1959. Isso pode ocorrer, por exemplo, ao caminhar lentamente sentindo o vento e o frio na barriga enquanto se fotografa em um heliponto no topo de um edifício. Ou ainda ao fotografar a partir de um helicóptero, enquanto sobrevoa algum local. Neste contexto, podemos observar a ambiência na fotografia, publicada na capa do Jornal A Tribuna de Santos, em janeiro de 1955.

Figura 1

Fotografia aérea da Cidade de Santos



Arquivo Jornal A Tribuna de Santos

A imagem foi produzida por um fotógrafo em um pequeno avião; certamente, a sensação deve ter sido parecida com fotografar em uma montanha russa em movimento. Até mesmo o detalhe da asa do avião aparece no canto da imagem. Entre as sensações: medo, vertigem e adrenalina. São experiências físicas que certamente se insinuam na imagem fotográfica. Entre as questões interessantes que permeiam as discussões teóricas contemporâneas, vem à tona o conceito de pós-fotografia, tratado por Fontcuberta. Para o autor (2016, p. 93): "la postfotografía hace referencia a la fotografía que fluye en el espacio híbrido de la sociabilidad digital y que es consecuencia de la superabundancia visual". Além da questão de ressignificações de fotografias, por conta de novas acoplagens na web; a problemática do esvaziamento de sentido também é uma decorrência das evoluções tecnológicas que produzem imagens-fluxo.

Este conceito é explicitado pela ótica de Denis Renó (2020, p. 90): "Essa estética acompanha uma tendência de interfaces contemporâneas, justificada pela consolidação do protagonismo imagético na comunicação". O uso do prefixo "pós" recorre em muitos casos com a associação ao 'fim' – concreto ou metafórico - de algo. Vejamos por exemplo, os termos: pós-guerra, pós-modernidade, pós-humano ou pós-verdade.

Na concepção que tratamos, o prefixo não remete essencialmente à morte da Fotografia, mas talvez, a uma passagem pelo divã de sua história. As novas tecnologias de comunicação têm nos fornecido subsídios técnicos para produzir todo tipo de imagem. Podemos voar em drones; fotografar em 360º; ou ainda registrar fotografias *in-game*, tudo é possível. Recordo que Vilém Flusser (2002) afirmou só o que é fotografável pode ser fotografado. Parece óbvio, mas nem tanto.

Figura 2

Imagem capturada no jogo Miles Morales



Elaboração do autor

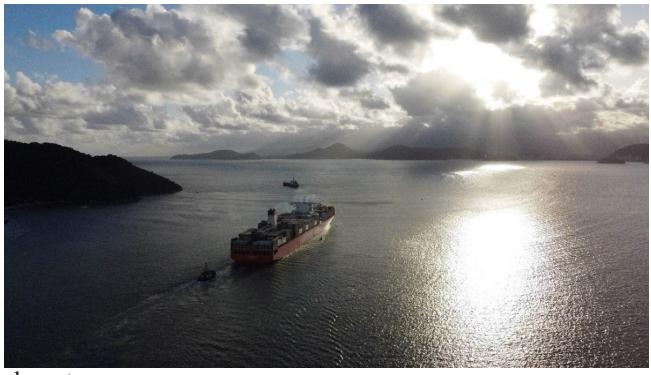
Entre o prédio e o avião: há também uma busca. Podemos considerar que há um certo fetiche por imagens aéreas. Esta percepção messiânica se vê espelhada até mesmo na concepção de super-heróis dos quadrinhos, como Superman, por exemplo. Herança do conceito de *Ubermensch* (na tradução livre, Além-homem) de Niestzsche (1998). Uma ótica superior com relação ao mundo. Um *plongée* (mergulho), como se diz no Cinema. Talvez venha daí, esta fixação estética. A possibilidade de vislumbrar uma composição mais abrangente do contexto fotografado. No entanto, na experiência prática, devemos perguntar: o que forma uma fotografia? Para a teoria, a resposta é clara: o fotógrafo, a câmera e o assunto. A câmera é o aparelho, o assunto é a cena, e o fotógrafo é o personagem que interage com os outros dois elementos afim de concluir o registro. Ele é condicionado pela técnica (aparelho), pelo assunto (relação subjetiva), e por si mesmo, em suas circunstâncias, repertório e linguagem. Toda esta equação é refletida no resultado final: o fenômeno fotográfico.

> A relação fragmentação/congelamento, indissociável e fundante, nos permite pensar a imagem fotográfica em si mesma, em seus componentes individualizados: permite-nos detectar seus elementos constitutivos: assunto/fotógrafo/tecnologia e as coordenadas de situação: espaço/tempo que referenciam". (Kossoy, 2020, p. 31)

Com a concepção de novas formas de fotografar, temos um novo descolamento. Vejamos a proliferação de imagens produzidas por drones, por exemplo. Existe o aparato técnico e o assunto, porém, não há a presença do fotógrafo. Não há o corpo neste processo. Vejamos: o fotógrafo conecta um controle remoto, que transmite as imagens captadas pelo aparelho; através deste processo, ele determina se a câmera sobe ou desce, vai para um lado ou para outro, e pode fotometrar e enquadrar, por meio do que o drone lhe mostra. Neste caso, uma ótica aérea que não é do fotógrafo; mas sim, do aparelho. Assim como as redes sociais, nos conectamos a centenas de pessoas; mas estamos, paradoxalmente, afastados ao mesmo tempo.

Figura 3

Imagem feita com drone mostra navio deixando o Porto de Santos



Elaboração do autor

Podemos aproximar o drone de um navio, ou do topo de um prédio, ou metros acima de uma faixa de pedestres por onde passam centenas de pessoas; e assim, cria-se a ilusão de estar também naquele local. Porém, na verdade, não estamos e não sentimos o espaço. Neste processo, a experiência física da imagem se perde, e a experiência virtual toma forma. A imagem de drone se aproxima do imaginário da cibercultura, de Pierre Lévy; em que há uma interconexão de dados que simulam a experiência de real.

Assim como a fotografia revela nuances históricas da cena e dos personagens, a técnica aplicada à produção de imagens aéreas em drones demonstra também um perfil pós-moderno da relação do indivíduo com seu meio. Um descolamento da realidade, típica do comportamento contemporâneo. Para Burke (2017, p. 50) "A imagem material ou literal é uma boa evidência da imagem metafórica do eu ou dos outros".

Talvez possamos chamar isto de fotografia gamificada, pois o processo está numa linha tênue entre o videogame e a fotografia, e ilustra esta experiência pós-fotográfica. Como toda tecnologia, ganhamos também novas possibilidades estéticas, e isto não deixa de ser um advento. Porém, certamente, Tom Jobim jamais poderia compor 'Samba do Avião' de 1962, se fosse inspirado por imagens feitas por drones. Neste caso, somente a vivência real de observar a cidade pela janela do avião, poderia inspirar seus versos extremamente fotográficos: "Minha alma canta, vejo o Rio de Janeiro, estou morrendo de saudade..."

Considerações Finais

Este trabalho teve por objetivo contextualizar problemáticas contemporâneas da linguagem fotográfica. Evidentemente, permeada por

inovações tecnológicas, a estrutura narrativa da imagem técnica se vê altamente imersa em possibilidades. Dentro deste contexto, a dinâmica estrutural que convencionamos chamar de linguagem, é colocada em um processo de remidiação. Os drones que passam a ser usados esteticamente, enquanto extensões do olhar, tornam a perspectiva da realidade ainda mais descolada do elemento humano.

Nesta concepção que tratamos no presente trabalho, partimos da prerrogativa de que a imagem é um resultado da lógica entre: fotógrafo, câmera e assunto. Porém, por meio das possibilidades estéticas dos drones, a presença do elemento 'fotógrafo' se descola da produção da imagem. O drone, que é controlado por meio remoto, neutraliza a experiência física da Fotografia. Neste processo, acaba por fornecer uma lógica completamente diferente da equação fotográfica formal: uma imagem sem fotógrafo. Não havendo este personagem, o impacto é evidente no resultado final.

Ainda que se considere o papel da autoria neste tipo de produção, há que se observar: quem vê a imagem é o aparelho, não o fotógrafo. Nesta nova dinâmica, o fotógrafo empresta sua consciência, e passa a ocupar uma dimensão virtual, em que aceita a versão do real a partir do que o aparelho lhe mostra, a assim, registra a realidade com a visão do equipamento, não mais com a sua ótica concreta. Dentro desta problemática contemporânea, passamos a observar o esvaziamento da perspectiva de mundo, e efetivamente, sua produção enquanto cenário virtual, dentro do imaginário da cibercultura. Fotografamos não mais o que é fotografável, mas sim, o que o aparelho nos permite ver como realidade.

Referências

Barthes, R. (1984). *A Câmara Clara.* Nova Fronteira.

Bazin, A. (1992). *O que é o cinema?* Livros Horizonte.

Benjamin, W. (1987). *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura* (S. P. Rouanet, trad., 3a ed.). Brasiliense.

Burke, P. (2017). *Testemunha ocular: o uso das imagens como evidência histórica.* Editora Unesp.

Cartier-Bresson, H. (2015). *O imaginário segundo a natureza.* Gustavo Gili.

Fernandes, F. (2006). *A construção do imaginário cyber: Willian Gibson, criador a cibercultura.* Editora Anhembi Morumbi.

Flusser, V. (2002). *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Relume Dumará.

Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes.* Galáxia de Gutenberg.

Kossoy, B. (2020). *O encanto de Narciso: Relexões sobre Fotografia.* Ateliê Editorial.

Lévy, P. (1999). *Cibercultura.* Editora 34.

Machado, A. (1984). *A Ilusão Especular.* Gustavo Gili.

McLuhan, M. (2005). *Os meios de comunicação como extensões do homem.* Cutrix.

Murray, J. (2003). *Hamlet no holodeque: o futuro da narrativa no ciberespaço.* Itaú Cultural: Editora Unesp.

Nietzsche, F. (1998). *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém* (M. da Silva, trad.). Bertrand Brasil.

Renó, D. (2020). A Pós-Fotorreportagem como Narrativa Imagética no Ciberespaço Contemporâneo. In G. L. Martins & D. Rivera (Eds.), *+25 Perspectivas do Ciberjornalismo* (pp. 77-99). Ria Editorial.

Fotografia no bolso: a prática da fotografia de rua intermediada por smartphones

Jefferson Alves de Barcellos

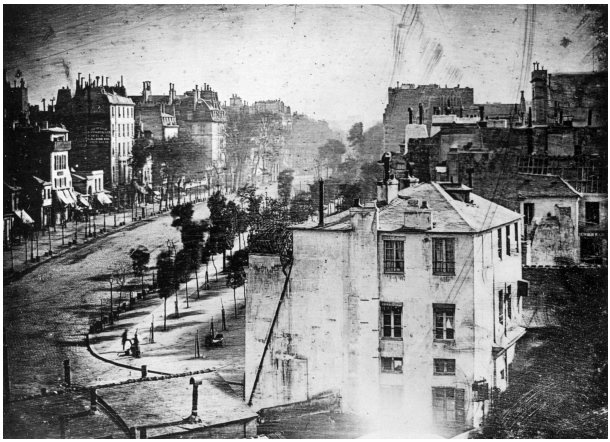
Na Rua, o Surgimento do Registro das Cidades e suas Particularidades

O que se pode considerar como início de uma fotografia que somava detalhes arquitetônicos junto de um ser humano, onde se inicia questões importantes discutidas neste artigo tornou-se conhecida e historicamente citada como *Boulevard du Temple*. Um dos significativos marcos da fotografia (em seus primeiros suportes) de rua está creditada de maneira histórica, a um dos seus primeiros autores. *Louis Jacques Mandé Daguerre*, em seus experimentos e testes no que se convencionou a chamar de princípio da fotografia, realiza um registro que na contemporaneidade considera-se a primeira imagem com a presença de uma pessoa registrada através de um suporte fotográfico. No registro, os aspectos da arquitetura e a interação da pessoa com o espaço público torna-se latente e presente. É perceptível, através da preocupação do

registro fotográfico e também nota-se a inserção dos primeiros aspectos do que posteriormente se convenciona classificar como uma fotografia de rua, o que vai se consolidar com o passar do tempo propiciando o surgimento de uma nova linguagem visual.

Figura 1

Boulevard du Temple, no século XIX e na contemporaneidade



Nota. De *Boulevard du Temple* [Fotografia], por Louis Daguerre, 1838, Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg

Através do visionamento da Figura 1 é possível notar, próximo ao lado esquerdo da imagem, dois personagens comuns e importantes presentes na maioria de quaisquer centros urbanos de uma boa parte dos séculos XIX e XX abarcando países das mais variadas localizações geográficas e seus centros urbanizados. Um engraxate ao executar o trabalho em seu respectivo cliente, surge nesta fotografia, através de uma questão técnica aplicada bastante simples, se pensarmos pelas perspectivas contemporâneas: o tempo em que o registro fotográfico foi tomado.

É importante considerar que o tempo de obturação[1] nesse período histórico era longo (chegando a segundos de exposição do suporte à luz). Entende-se um obturador de uma câmera fotográfica como um dispositivo que controla o tempo em que a luz (via refração ao atravessar a objetiva) irá atingir o suporte utilizado (metal, no caso desse registro fotográfico) para que a imagem se forme completamente. O desenvolvimento deste dispositivo é de fundamental importância para toda a tecnologia fotográfica desenvolvida nas décadas seguintes (Adams, 2001a, 2001b, 2001c; Langford, 2008; Trigo, 2007).

Origens e Autores

Alfred Stieglitz (Photo Secession). Fotógrafo norte americano, iniciou seus experimentos no século XIX se aproximando dos pintores Pictorialistas, mas seu desejo por uma fotografia que demonstrasse seu elo com a cidade e também com os aspectos climáticos, e características da luz de cada cena que escolhia fossem extremamente intensas ou leves penumbras, o levaram na escolha de uma trajetória que despertou o seu encantamento com a rua e suas características urbanas, propriamente dita.

Stieglitz formou a galeria 291, nos Estados Unidos da América, e teve como experiências as primeiras exposições com fotos consideradas hoje imagens de rua, pelas características do tema que envolveu a captura dessas fotografias, bem como a maneira como elas foram processadas e, por conseguinte, expostas em sua galeria (Freund, 2015).

1. Obturador também é conhecido no jargão fotográfico como shutter, termo em inglês utilizado também na captura de imagens em movimento no cinema e no vídeo.

Figura 2

Imagem de rua e trilhos de trem de Stieglitz no fim do século XIX



Nota. De *The Hand of Man* [Fotografia], por Alfred Stieglitz, 1902, The Met. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/285929

Paul Strand. Em decorrência da existência da galeria do Photo Secession um grande artista fotográfico passa a ter onde expor suas imagens, o também norte americano Paul Strand inicia o século XX produzindo fotografias de rua, com bastante afinco e já com traços notáveis de uma linguagem imagética com forte acento e identificável. Já é possível notar uma assinatura em seus trabalhos com bastante facilidade em se indicar sua maneira de pensar e construir fotografias.

Pode-se afirmar *Strand* destacou-se como um estudioso e pesquisador das imagens produzidas na rua, é possível localizar uma série de artigos publicados pelo fotógrafo, sendo a revista Camera Work uma publicação importante naquele período histórico, transformando-se no fim do século XIX e início do século XX uma referência de leitura tanto para fotógrafos como para apreciadores desta arte que passa a ganhar ares de ofício.

Intensamente influenciado pelo Cubismo[2], Paul Strand propôs uma objetividade naquilo que se pensava fotografar e utilizar a forma e a geometria das cenas para construir uma imagem capaz de chancelar toda sua experiência de fotógrafo de rua.

Figura 3

Imagem produzida por Paul Strand pelas ruas norte-americanas



Nota. De *Morningside Park, New York* [Fotografia], por Paul Strand, 1921, Deep Art Nature. https://deepartnature.blogspot.com/2016/04/paul-strand.html

Jean-Eugène-Auguste Atget. Ficou conhecido como *Atget,* no mesmo período esse artista transitou pelas ruas de Paris, na França registrando cada espaço diferente, cada novo canto, cada nova galeria. Mergulhou em uma cidade às vezes vazia mas carregada de humanidade. Tomo aqui a ideia que ao se transitar por um espaço urbano pensando e utilizado por infinitas pessoas, o fato de nem sempre essas

2. Movimento de vanguarda europeia de artes, surgido por volta de 1907, teve no espanhol Pablo Picasso um dos seus grandes expoentes. Tinha por característica formas geométricas para representar a natureza através do desenho e da pintura.

pessoas aparecerem em sua obra, o autor era capaz de apontá-las em seus vestígios.

Figura 4

Atger e seus passeios por Paris, artista que capturou as contradições de uma metrópole em transformação



Nota. De *Hôtel du Marquis de Lagrange. 6 rue de Braque* [Fotografia], por Eugène Atget, 1901, MoMA. https://www.moma.org/collection/works/40088

Atget tornou-se um dos fotógrafos mais reconhecidos neste período ao voltar suas lentes para a rua e também é considerado seminal na divulgação e fomento de uma linguagem fotográfica que se apropriava da rua como uma paleta de possibilidades para a sua percepção. O fotografo deu espaço para o invisível. Registrou sombras e geometrias, as sujeiras produzidas pela população da metrópole, suas desigualdades sociais já latentes, tudo foi passível e possível de registro pelo artista que produziu um importante documento do período que nos dias de

hoje ainda é apreciado e serve como referência visual e bibliográfica em se tratando de narrativas imagéticas no universo da fotografia de rua.

A percepção da importância da fotografia de rua e seus desdobramentos, uma importante e histórica reflexão em uma figura alegórica identificada e sugerida por Walter Benjamin, em seus estudos sobre fotografia e cinema se torna importante neste artigo.

O flâneur é este novo observador.

> Com seu passo lento e sem direção, ele atravessa a cidade como alguém que contempla um panorama, observando calmamente os tipos e os lugares que cruza em seu caminho. Com esse seu jeito de passear, como se recolhesse espécies para uma verdadeira tipologia urbana, ele está "a fazer botânica no asfalto". Ele faz "um inventário das coisas": o trabalho de classificação característico da época. (Benjamin, 1991, p. 83)

Walter Benjamin aponta aqui o *Flaneur* e sua *flânerie*, como alguém que transita pela cidade(s) e se dispõem a observar os seus detalhes, realizar uma imersão em grandes centros urbanos sendo influenciado pelo esquecido, desprezado, pelo inusitado, por aquilo que não se percebe no dia a dia. A ignorância que a pressa do cotidiano nos faz não perceber. Esse circular, semelhante a uma deriva marítima, sempre aponta uma cidade que depende da figura humana e essa figura humana muitas vezes desumanizada, ainda que ausente, se impõe nas coisas ora feitas por ela, ora dispensadas, ora em construção ou desconstrução.

Tecnicamente há que se pontuar o presente desenvolvimento do ferramental fotográfico e de suas mudanças de suporte e formatos, no desenrolar do século XX a possibilidade de flanar pelas cidades foi se consolidando com o aparecimento de novas técnicas e novos produtos

para se realizar essas intensas jornadas fotográficas. Com equipamentos mais leves, a tarefa de se misturar a população de maneira mais profunda e registrar imagens bem como também aproveitar essa oportunidade passando quase sempre despercebido.

Pós-Fotografia

O resgate histórico apontado nas páginas anteriores acontece quando constatamos a consolidação da fotografia digital nos processos industriais nos campo das imagens comerciais, bem como suas inúmeras possibilidades de inserção no campo artístico e também amador da fotografia, no bem como no cotidiano das pessoas em seus afazeres mais simples e mais elaborados.

O desenvolvimento de aparelhos telefônicos móveis e suas características e possibilidades de captura de imagem, propiciaram a possibilidade da fotografia ser realizada também por esses novos dispositivos deixando de ser exclusivo seu manuseio e captura as câmeras fotográficas dedicadas exclusivamente para isso e começaram a ficar a disposição no bolso da população. A partir desta realidade se possibilitou ter um equipamento que captura imagens digitais que é quase uma extensão corpórea (Barcellos, 2020) como preconizava Marshall McLuhan (1964) em seu clássico trabalho '*Understanding Media'*.

Vale ressaltar que essas novas possibilidades apontam uma imbricação entre o que era produzido no final do século XIX e no início do século XX no espectro da fotografia de rua. Essa mistura de possibilidades aparece no surgimento de uma nova maneira de realizar imagens e de retornar a rua agora munido por equipamentos portáteis e compactos de comunicação, a figura do smartphone ganha em importância e pontua

uma discussão estética que ora flerta com a origem de uma prática e linguagem ora rompe com elas e é celeiro de novas possibilidades.

Nessa aparente contradição aponta-se o surgimento de uma linguagem que se afasta dos suportes históricos ao mesmo tempo que se aproxima.

É possível afirmar que uma das mais significativas contribuições e também inovações se dão no campo de transmissão de uma imagem em tempo real, de ponta a ponta, salienta-se que esse tipo de prática possivelmente tenha sido um dos grandes desafios contemporâneos que envolveram a prática fotográfica do século XX e suas aplicações no mercado das comunicações.

No século XX, a ideia de transferir uma imagem de um local ao outro envolvia sofisticadas técnicas que eram pouco acessíveis a uma comunidade que não estivesse ligada aos meios profissionais. Fontcuberta (2016) em seu livro, *La Furia de las imagens* aponta a luta para se transmitir uma fotografia em 1997 onde um pai decide registrar através de foto o nascimento de sua filha e ato contínuo postar o retrato da criança para sua rede de amigos e familiares.

> Primero tomaría el retrato del bebé con la cámara digital y luego lo descargaría en su portátil. Al no disponer conexión inalámbrica (aún no existía wifi), utilizó la señal de su móvil para enviar la fotografía del portátil al ordenador que tenía en casa y que permanecía siempre conectado a internet. Una vez la fotografía llegó a su PC, se reenvió por correo a sus contactos en tiempo real. Ese día nacieron al unísono Sophie Kahn y la comunicación visual instantánea [Primeiro, ele tiraria o retrato do bebê com a câmera digital e depois baixaria para seu laptop. Como não tinha conexão sem fio (ainda não existia wi-fi), ele usou o sinal do celular para enviar a foto do laptop para o computador que tinha em casa, que estava sempre conectado à internet. Assim que a fotografia chegou ao seu PC, ela foi encaminhada por correio para seus contatos em tempo real. Naquele

> dia, Sophie Kahn e a comunicação visual instantânea nasceram em uníssono]. (Fontcuberta, 2016, p. 22)

Para pontuar historicamente, uma operação simples de transmitir uma imagem de um ponto ao outro no fim dos anos de 1990 representava algo que demandava inúmeros caminhos e demandas tecnológicas envolvendo telefonia e transmissão de dados especiais, hoje sem sombra de dúvidas afirmar que as distâncias não mais existem em vários segmentos, inclusive salientando a presença da Web 2.0 e por conseguinte todos os desdobramentos que podemos acompanhar na contemporaneidade com a iminência de redes de velocidade em transmissão de dados digitais sendo implementadas (5G) registrar algo imageticamente e por conseguinte transmitir essa informação visual de um grupo para um outro grupo de pessoas ou mesmo para redes de sociabilidade tornou-se extremamente simples e em alguns casos instantâneo.

Porém em qual momento podemos afirmar que isso incorporou novos ecólogos, onde os meios midiáticos foram incorporados e começaram a fazer parte da ideia de que há uma nova linguagem em crescimento e efetivamente sendo construída?

Autores importantes das novas teorias da comunicação debruçam-se a estudar fenômenos de mídia como um sistema ecológico, como organismos vivos, a partir de algumas teses e pesquisadores podemos afirmar que a fotografia feita por esses novos dispositivos se coloca como uma ferramenta de intercâmbio com os autores e também como uma possibilidade de intersecções tão presentes em teóricos como Renó (2014) e Scolari (2018) que buscam através das multiplicidades das imagens e seus diálogos com os meios mais variados de interações

de mídia. A possibilidade da imagem assumir o protagonismo com o uso desses novos aparelhos e operadores (Flusser, 2007) carrega até em sua forma mais simplória os avanços de uma teoria que dialogará e terá embasada nos trâmites de possíveis novos conceitos midiáticos. Seus ecólogos trazem para suas pesquisas imbricações, questionamentos transmidiáticos pouco ou quase despercebidos dentro do universo dos estudos das mídias e dos seus sistemas comunicacionais até tidos como preponderantes na academia.

A seguir, quatro imagens produzidas pelo autor deste artigo que discute a ideia de uma nova ecologia midiática, todas foram realizadas tendo como ferramenta um smartphone e tiveram não apenas processamento[3] bem como a transmissão e a publicação em redes de sociabilidade com a utilização de apenas um dispositivo, portanto elas habitam um universo que pode ser considerado como de expressões e realizações pós-fotográficas. Lembrando que as fotografias ou pós-fotografias, por assim dizer, dialogam com uma linguagem fotográfica de rua estabelecida há séculos porém em constante transformação.

Observa-se na figura 5, uma temática bastante utilizada pelos autores do século XIX sobretudo em suas imagens iniciais que deram origem a linguagem fotográfica que se apresenta aqui, nota-se que a imagem tem como sua principal característica aspectos arquitetônicos, com enfase em uma linguagem mais vernacular do que de uma escola propriamente dita clássica dos movimentos arquitetônicos (Peixoto, 2004).

3. Pontuo aqui que o processamento e também a edição e respectivo tratamento da imagem se deu exclusivamente utilizando aplicativos gratuitos instalados no smartphone do autor e a fotografia se deu de forma exclusiva no ambiente do gadget sem o auxílio de nenhum outro subterfúgio. Da captura a transmissão/publicação tudo girou em torno de uma única fonte.

A fotografia identifica também uma cidade viva, com suas distopias e o grafite (pixo) como inserção e uma nova forma grafia contemporânea no espaço público.

Figura 5

Pós-fotografia em novas ecologias midiáticas utilizando a fotografia de rua



Arquivo pessoal

Há um outro aspecto bastante utilizado na fotografia tanto de base argêntica (prata) como digital (pixels) sendo a cor um forte elemento de construção da imagem ajudando em sua composição.

Sabe-se que a fotografia colorida se fortaleceu nas últimas décadas do século XX, porém se partirmos para um exercício de análise notamos que a imagem acima dialoga com os autores do século XIX em sua composição, bem como autores contemporâneos que utilizam da cor como ferramenta técnica fotográfica.

Figura 6

Outro exemplo de pós-fotografia tendo como referência a fotografia de rua



Arquivo pessoal

Já na figura de número 6 observamos a técnica do self portrait, auto retrato[4], prática constante na contemporaneidade, na fotografia de rua a ideia do auto retrato e seus congêneres é prática desde do século XIX (Freund, 2015). Como a fotografia tem em sua gênese o desenho e a pintura, algumas práticas sempre se fizeram presentes nesta arte. O auto retratos é presente na fotografia em sua forma clássica e uma infinidade de autores sempre praticaram essa modalidade. Com a consolidação do uso de smartphones há uma produção industrial de auto retratos nos dias atuais, e também, como na imagem a possibilidade de experimentação tornou-se ilimitada. Classificar uma fotografia como auto retrato ainda

4. O Brasil popularizou, através de suas redes de sociabilidade, a expressão *selfie* para indicar os clássicos auto retratos, que estão presentes em todo o desenrolar da história da fotografia.

que isso não esteja imageticamente explícito torna a experimentação contemporânea mais latente e as possíveis barreiras mais líquidas na prática fotográfica, o complexo de Narciso que se coloca pela ideia de se retratar dilui-se quando o resultado do exercício a projeção da sombra, neste caso o auto retrato torna-se uma espécie de "não auto retrato" pois não identifica o fotógrafo (autor) e rompe com as já debatidas vaidades inseridas nos contextos contemporâneos dessa prática.

Figura 7

Novamente a fotografia de rua e a pós-fotografia como uma imbricação clássica



Arquivo pessoal

A figura 7 é um exemplo de deriva que fotografar na rua nos coloca, no sentido náutico que a palavra sugere, observa-se que as imagens nos proporcionam cores, formas e geometrias graças a intervenção humana inimagináveis, e novos sistemas ecológicos vão se dando. Infinitas

escalas, perspectivas e composições se apresentam proporcionando imersões inimaginadas pelos logradouros da cidade. Uma saída fotográfica da maneira mais tradicional como se praticava por mais de 140 anos, fazia com que se usasse o uso de um ferramental pesado, e nem sempre um resultado rápido diferente do que um smartphone já carregado de tratamento e possibilidades nos proporcionam em sua maioria das vezes localizado em nossos bolsos. Se somarmos a inserção dessa fotografia em uma rede de compartilhamento como o *Instagram* apenas como um exemplo, temos um processamento necessário e também a exposição em uma galeria virtual bastando para isso um único comando ou click.

Figura 8

Fotografia de rua e pós-fotografia o passado através do veículo encontra o contemporâneo



Arquivo pessoal

A figura 8 demonstra uma maneira de posicionar a pós-fotografia junto da linguagem da fotografia de rua consolidada, há na fotografia aspectos comuns tanto em grandes metrópoles urbanas bem como em minúsculas cidades interioranas do Brasil, independente de qual estado

for. Veículos com longo tempo de vida e utilização vão sendo transformados para que sejam utilizados como veículos utilitários para prestadores de serviço é algo que se encontra com frequência se colocarmos atenção ao nosso entorno com a ideia de realizar uma pequena busca. Na fotografia acima temos não apenas o carro simbolizando uma espécie de ressignificação de finalidade como também é possível pensando em uma composição fotográfica tradicional, inserir a cena e criar uma relação com alguns aspectos da arquitetura presente em seu entorno. As moradias presentes na cena não são moradias que seguem padrões arquitetônicos específicos foram se transformando com o transcorrer do tempo e adequando-se a novas cores e novas utilizações. A imagem sintetiza um tempo em constante transformação onde a mesmo a solidez de edificações são líquidas se pensarmos nas adequações que seus usos e manutenções se dão, como propõe Bauman (2003).

Considerações Finais

A aplicabilidade do smartphone como um mero dispositivo de comunicação tornou-se algo muito além do que se imaginaria e suas interfaces em nosso cotidiano transcende qualquer expectativa primária, como profissional da área da comunicação que teve,em decorrência de práticas do trabalho contato com essa tecnologia quando de sua implementação no país notava que em um primeiro momento sua imediatez de uso e possibilidades de contato imediato no trânsito ou em qualquer lugar, representava vantagem e agilidade no cotidiano da prática profissional[5]

5. Durante minha profissional tive a oportunidade de trabalhar em redações de Rádio, Jornal, Revista e Televisão. Como essa jornada se deu no inicio de 1991, tive a oportunidade de estar no meio das transformações impostas pelo novos meios digitais que se impuseram em detrimento das antigas práticas.

(tanto no fotojornalismo, como também em redações de rádio e televisão). Porém com o passar do tempo o que se colocava apenas como uma possibilidade de troca de áudio e comunicação em tempo real independente de onde se estivesse, passou a incorporar inovações como troca de texto, acesso a estações de rádio e em pouco tempo torna-se uma multiplataforma de aplicabilidades. As transformações ocorreram em menos de duas décadas e foram significativas se discutirmos aspectos históricos e sociais que isso representa, historicamente tal mudança é tão acachapante e rápida que quebra com paradigmas de uma análise social clássica (tradicional), onde o desenrolar dos fatos em apenas uma década, ou menos que isso, não apontariam tanta representação a ponto de ser considerado um ponto de virada (turn point) , ou algo significativo para que determine um tempo na história. No entanto esse dispositivo/ aparelho representa uma quebra profunda na lógica das teorias do campo da antropologia e das ciências sociais que utilizam de extensões de tempo maiores para leituras da sociedade.

O Smartphone (celular) hoje é uma ferramenta com infinitas funções e uma delas é a fotografia que tem tomado protagonismo, além da função de vídeo,a população em sua grande maioria tem no bolso uma câmera em que se pode registrar e criar imageticamente tudo o tempo todo. Pensando nisso retomamos com mais intensidade e por que não, profundidade, a fotografia de rua em seus moldes mais tradicionais e também colabora-se com a transformação constante desta linguagem. Se fotografar há tempos passados demandava uma série de processamentos posteriores, atualmente de uma maneira pós-fotográfica se realiza o click com a respectiva tomada da foto e junto dessa imagem

capturada embutimos toda a gama de ajustes, filtragens e processos de tratamento e escolha de uma forma automatizada.

Além dos aspectos colocados acima uma rede de sociabilidade, o Instagram por exemplo, é uma ferramenta para a publicação da imagem e também um espaço para divulgação de trabalho fotográfico e também uma publicação da fotografia como signo informativo ou similarmente ter a fotografia exposta em um museu virtual dando com isso, espaço e acessibilidade para vários usuários admirarem, comentarem e usarem como referência de trabalho ou mesmo como uma peça estética de beleza ou registro temporal. Portanto na contemporaneidade, a utilização desse gadget cria um novo significado para a fotografia de rua, dotando-a de uma prática fluida e líquida como proposto por Bauman (2003) a colocando-a como atividade pós-fotográfica em diálogo com tempos desterritorializados em que se pode ter a tela de um dispositivo que cabe no bolso como local de visualização. O dispositivo se o ponto de partida é o tempo em que se dá a construção deste artigo relaciona-se ainda mais intensamente com as pessoas, já que em função de uma pandemia em decorrência do SARS COV 19 há até o presente momento a necessidade de um afastamento social, então ainda que ele seja libertário no sentido de que se produz fotografias, sobretudo nas ruas de maneira livre e com inúmeras possibilidades o mesmo também serve para uma infinidade de fazeres cotidianos sabendo que o isolamento social é imperativo como ferramenta de segurança para a saúde, trazendo interação e por que não, sociabilidade.

O smartphone é ferramenta fundamental neste novo século e nesta pós-fotografia que se insere de maneira contemporânea e impositiva.

Referências

Adams, A. (2001a). *A câmera.* Senac São Paulo.

Adams, A. (2001b). *A cópia.* Senac São Paulo.

Adams, A. (2001c). *O negativo.* Senac São Paulo.

Bauman, Z. (2003). *Modernidade líquida.* Jorge Zahar.

Barcellos, J. A. (2020). *Quando a película encontra o pixel: novas intersecções na construção de imagens ancoradas em novos sistemas midiáticos.* [Tese de doutorado, Universidade Estadual Paulista - UNESP].

Benjamin, W. (1991). *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Brasiliense.

Daguerre, L. (1838). *Boulevard du Temple* [Fotografia]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg

Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía.* Galaxia Gutenberg. http://www.galaxiagutenberg.com/wp-content/uploads/2016/09/La-furia-de-las-imagenes_web.pdf

Freund, G. (2015). *La Fotografia como Documento Social*. Gustavo Gilli.

Langford, M. (2008). *Fotografia básica de Langford.* Bookman.

McLuhan, M. (1964). *Understanding media.* McGraw-Hill.

Peixoto, N. B. (2004). *Paisagens urbanas* (3a ed.). Senac.

Renó, D. (2014). Pesquisa aplicada em comunicação: uma tendência necessária. *Revista Comunicação & Sociedade, 36*(1). https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/article/view/5209

Scolari, C. A. (2018). *Las leyes de la interfaz: diseño, evolución, tecnología.* Gedisa.

Stieglitz, A. (1902). *The Hand of Man* [Fotografia]. The Met. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/285929

Trigo, T. (2007). *Medida da qualidade de imagens de câmeras digitais usando entropia informacional* [Tese de doutorado, Universidade de São Paulo - USP]

Poéticas Fotográficas: olhares sobre a representação imagética na nova ecologia dos meios[1]

Denis Renó

Os processos midiáticos, seus dispositivos, seus espaços e a harmonia dos mesmos com a sociedade contemporânea têm passado por diversas mudanças, expressivas desde o inicio do século vigente. Entre as transformações mais expressivas, destacam-se a relação interpessoal – agora digitalmente construída e sustentada -, a mobilidade midiática e dispositiva – onde smartphones e tabletes ocupam espaços cada vez mais intensos no cotidiano cidadão – e a relação entre sociedade e mídia – resultante de conteúdo midiático e comportamento humano -, o que justifica a existência das perguntas sobre essa tríade, apresentadas nesta pesquisa. Neste sentido, o ecossistema midiático, inicialmente difundido pelo eixo Toronto/Nova Iorque, em especial por Marshall McLuhan e Neil Postman (Scolari, 2015), passa a ser drasticamente reformulado

1. Capítulo financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, ref. proc. 2019/19337-1.

por uma reconfiguração cada vez mais rizomática (Weibel, 2007) e sem estrutura única (Renó & Flores, 2018), onde há o governante e os governados, ou seja, o controle da situação pelo dominante. Segundo Weibel (2007, p. 504), Deleuze define rizoma como:

> A definição de Gilles Deleuze do rizoma como uma rede em que cada ponto pode ser conectado com qualquer outro, é uma descrição precisa da comunicação em um ambiente multiusuário da Internet e os sistemas de texto e imagens derivados dela. Estes sistemas narrativos e estes roteiros tem certo caráter algorítmico.

Entretanto, neste ambiente de mudanças e reconfigurações, destacam-se algumas transformações, duas delas encontradas nesse projeto como fatores interrogativos que provocam à pesquisa. A primeira delas é a relação existente entre o cidadão, os conteúdos e os dispositivos midiáticos. Para tanto, pensamos na mobilidade estudada por Augé (2007) e na sociedade individualizada contemporânea Bauman (2008), característica do humano moderno, somada às mutações conceituais na ecologia midiática originalmente observada por McLuhan e Postman, revisada nos dias atuais. Para colaborar com a busca de respostas sobre isso, consideramos interessante entender essa atualização através das observações compartilhadas por Levinson (2012) e Manovich (2013), onde a relação entre o cidadão e os dispositivos digitais torna-se quase orgânica em sua interpretação. Além disso, para esses autores, a distribuição/circulação contemporânea, que seriam inimagináveis para os pesquisadores pioneiros da ecologia dos meios, justifica a existência deste estudo: a mudança estética e narrativa da informação imagética em ambientes jornalísticos digitais (a foto que se transforma em vídeo, o vídeo que ocupa um lugar de foto ou a foto que ocupa a interface de

maneira responsiva, informando parte importante da reportagem por seus *pixels*).

Para o desenvolvimento deste artigo, tomou-se o cuidado de pensar em rotinas de investigação que contemplam não somente as leituras sobre os temas envolvidos, mas também a proposição de procedimentos que aproximam a pesquisa a outras áreas da ciência, onde a investigação é aplicada e a experimentação é proporcionada pelo que definimos como observação participante. Por isso, os resultados alcançados dependeram não somente de tais experiências, através da observação participante e da pesquisa quase experimental aplicada à comunicação (Renó, 2015), como também do intercâmbio de conhecimento no campo conceitual e a mesma observação comportamental em outras áreas geográfico/culturais, como apresentada de maneira detalhada no tópico seguinte.

Finalmente, considera-se fundamental observar que, a partir dos resultados desta pesquisa, é possível compreender as possibilidades narrativas para o futuro do jornalismo, cada vez mais digital e participativo em estruturas convergentes e em ambientes móveis táteis. Para tanto, foram consideradas investigações anteriores por mim desenvolvidas, especialmente sobre jornalismo transmídia (Renó & Flores, 2018) e interfaces narrativas e interativas (Renó & Renó, 2013). Espero que os resultados possam ser adotados por meios de comunicação e cursos de nível superior dedicados à formação do jornalista contemporâneo especializado no registro imagético informativo.

Descrições sobre a Pesquisa

Toda investigação científica é estimulada por perguntas não respondidas, em alguns casos compensadas por hipóteses, outros não.

Essa pesquisa é justificada na busca de respostas para um problema fundamental, primário: Qual é o papel do registro imagético jornalístico na ecologia midiática contemporânea? Considero que este questionamento é um problema de investigação que deve ser fundamentalmente solucionado para que o jornalismo possa encontrar, previamente, rumos e justificativas para as rotinas a serem desenvolvidas nas redações.

A partir desta indagação, encontram-se outras duas perguntas secundárias. A primeira delas refere-se à relação entre o cidadão contemporâneo e os registros imagéticos, pois percebe-se, de maneira crescente, o registro de fotografias e vídeos a partir de dispositivos móveis, de tal maneira que estes equipamentos estão cada vez mais acompanhados de inovações neste campo, transformando-se em extensões do nossos corpo (ou dos nossos olhos), como proposto por McLuhan (2005). Daí surge a primeira pergunta: No mundo contemporâneo, o meio ainda é a mensagem (McLuhan, 2005), ou a mensagem se transforma – e molda -, cada vez mais, no meio? Tal questionamento pode reformular um dos mais populares conceitos propostos por Marshall McLuhan em sua biografia, ou validá-la na ecologia midiática contemporânea.

A segunda questão secundária refere-se à utilização de imagens em reportagens contemporâneas em espaços digitais. O registro imagético fotográfico tornou-se protagonista da notícia contemporânea ou um mero coadjuvante no casting informativo? Afinal, em espaços jornalísticos digitais encontramos, de maneira cada vez mais frequente, quase uma dependência, senão uma parceria espacial e narrativa, que coloca a fotografia em destaque ao apresentar uma notícia.

Para essa pesquisa, uma metodologia é insuficiente para a obtenção de êxito, dada a diversidade da temática resultante do comportamento

social contemporâneo. Por essa razão, optou-se por desenvolver um pacote metodológico no intuito de contemplar os objetivos propostos pela investigação.

Neste complexo conjunto, adotou-se como procedimento inicial a pesquisa bibliográfica. A partir deste procedimento, foi possível aclarar ou resgatar conceitos relacionados aos temas envolvidos no projeto, especialmente ecologia dos meios, fotojornalismo e narrativa transmídia. Com esse resgate, aprofundou-se em tais temas, que colaboraram com o desenvolvimento dos demais procedimentos metodológicos aqui apontados. O método bibliográfico, segundo Ida Stumpf (2006, p. 51), "é o levantamento global inicial de qualquer trabalho de investigação que resulta a identificação e obtenção da bibliografia pertinente sobre o tema, até a apresentação de um texto sistematizado". Com relação à importância e ao momento em que a investigação bibliográfica pode ocorrer no desenvolvimento de uma investigação, a autora complementa:

> Em um sentido específico, é um conjunto de procedimentos que busca identificar informações bibliográficas, selecionar os documentos pertinentes ao tema estudado e proceder à respectiva anotação ou arquivo das referencias e dos dados dos documentos para que sejam posteriormente utilizados na redação de um trabalho acadêmico. Algumas vezes, se trata da única técnica utilizada na elaboração de um trabalho acadêmico, mas pode também pode ser uma etapa fundamental e primeira de uma investigação que adota dados empíricos, quando sua produção recebe a denominação de referencial teórico, revisão de literatura ou similar. (Stumpf, 2006, p. 51)

O segundo procedimento metodológico adotado foi a observação participante, fundamental para uma maior percepção relacionada à importância do registro imagético fotográfico na construção e navegação

de reportagens de caráter multiplataforma e/ou transmídia. Para tanto, tornou-se essencial a imersão na acessibilidade às reportagens a partir de dispositivos móveis para observar o status de tais registros imagéticos nas narrativas publicadas. A observação participante, segundo Peruzzo (2006, p. 126) consiste:

a) A presença constante do observador no ambiente para que nele possa "olhar as coisas desde dentro";

b) O investigador compartilhe de modo consistente e sistematizado as atividades do grupo ou do contexto que está sendo estudado, ou seja, se envolve nas atividades, além de compartilhar "interesses e casos".

Estes conceitos de Peruzzo fundamentam e justificam a escolha por essa modalidade. Dessa maneira, foi possível observar fenômenos que podem responder aos problemas de pesquisa que orientam essa investigação, assim como solidificar as possibilidades de desenvolvimento de respostas finais destinadas ao desenvolvimento do jornalismo imagético contemporâneo, seja nas redações, seja na academia.

Para a observação participante, realizou-se uma observação midiática a partir de dispositivos móveis com o objetivo de avaliar a qualidade e a utilização de fotografias jornalísticas em reportagens multiplataforma e/ou transmídia. Essa etapa foi fundamental para compreender o real efeito desses registros fotográficos nas reportagens, avaliando se a mesma ocupou o papel de mensagem definida pelo meio, ou se essa mensagem moldou o meio contemporâneo, obrigando-o a ajustar-se aos parâmetros do fragmento imagético.

Finalmente, realizou-se a pesquisa quase experimental, que consistiu na produção de uma reportagem multiplataforma que contemplou a fotografia como narrativa principal e responsável pelo encaminhamento da narrativa jornalística apresentada. A reportagem foi publicada em ambiente digital. Segundo Yin (2002, pp. 27-28), teórico reconhecido no campo do estudo de caso, posiciona também a pesquisa quase-experimental como:

> De novo, os métodos se sobrepõem. A ampla variedade de ciências experimentais também incluem a situações em que o experimentador não pode manipular o comportamento (...), mas nos quais a lógica da realização experimental ainda não pode ser aplicada. Estas situações foram comumente denominadas situações quase-experimentais.

Com o desenvolvimento das rotinas metodológicas aqui apresentadas, foram alcançadas respostas que contemplam a inovação midiática e a compreensão sobre o papel da fotografia na ressignificação midiática.

O Experimento

Para a realização do experimento, desenvolveu-se a fotorreportagem Vozes Andinas. A reportagem, já publicada como parte do conteúdo de outros textos, demonstra uma nova forma de construção da poética comunicacional, agora suportada por imagens estáticas (fotografias) ou em movimento (vídeo). O conjunto dessas imagens contempla uma nova narrativa, com potencial cognitivo amplo e quase irrestrito em termos de alcance, dada a complexidade da sociedade contemporânea (Dominici, 2021, p. 22).

Para a produção da reportagem, foi necessário revisar a poética das narrativas imagéticas. A fotografia e a fotorreportagem já não habitam

o ecossistema tradicional. Nem mesmo a sua composição segue igual. Num ambiente fotográfico, a narrativa passou a ser imagética, dada a diversidade de formatos existentes num mesmo espaço.

Para entender o cenário atual, resgato Fontcuberta (2011), quem apresenta os primeiros conceitos sobre pós-fotografia. Para o autor, o ambiente de mediação contemporânea tem como característica a associação de diversas linguagens imagéticas como a fotografia, o audiovisual, o infográfico e a iconografia. Neste contexto, e revisando Carlos Scolari (2018), deve-se agregar a interface como coautora dos discursos midiáticos imagéticos. Segundo Fontcuberta (2011):

> vivimos en la imagen, y la imagen nos vive y nos hace vivir. Ya en los años sesenta Marshall McLuhan vaticinó el papel preponderante de los mass media y propuso la iconosfera como modelo de aldea global. La diferencia es que en la actualidad hemos culminado un proceso de secularización de la experiencia visual: la imagen deja de ser dominio de magos, artistas, especialistas o profesionales al servicio de poderes centralizados. Hoy todos producimos imágenes espontáneamente como una forma natural de relacionarnos con los demás, la postfotografía se erige en un nuevo lenguaje universal.

A ideia de pós-fotografia é a que sustenta a proposta que apresento sobre a consolidação do que denomino como pós-fotorreportagem, ou seja, uma reportagem jornalística construída em alicerces imagéticos, onde a fotografia assume protagonismo em um cenário compartilhado com o audiovisual, a iconografia, o mapa interativo e o infográfico. Neste ambiente, a mediatização acontece a partir da navegação cognitiva entre os diversos conteúdos, ampliados para informações subjetivas (oriundas, em alguns casos, da iconografia, mas também pela própria informação extracampo de conteúdos imagéticos). O texto atua como

complemento do relato. Isso caracteriza uma inversão de linguagem, se considerarmos a hierarquia tradicional do jornalismo, onde a imagem (normalmente fotográfica, mas também infográfica e iconográfica) complementava a informação textual. Com esse conceito, desenvolvi o estudo de caso descritivo da reportagem imagética "Vozes andinas", que sustenta a próxima etapa do projeto em andamento.

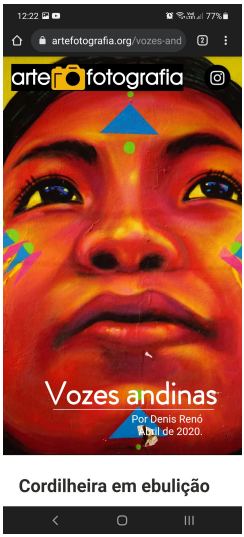
A reportagem em análise foi publicada em abril de 2020 e faz parte de um projeto de pesquisa com financiamento de agência de fomento. O conteúdo e a construção narrativa experimentam o que defino como pós-fotorreportagem, oferecendo, a partir do protagonismo imagético, conteúdos politizados compostos por fotografia, vídeo, iconografia e uma interface que valoriza o fluxo hipermidiado da publicação. Optei pela construção de uma interface em scroll bar, disponível em uma única URL (https://www.artefotografia.org/vozes-andinas). Ressalto que a autoria única do conteúdo aponta para uma realidade já apontada por Renó e Renó (2013), em que o jornalista é produtor de diversos conteúdos e deve, por essa razão, possuir conhecimento multifacetado sobre a profissão.

Os traços de uma pós-fotorreportagem surgem logo no início da mesma, com uma fotografia ocupando toda a tela de abertura (Figura 1). Essa estética acompanha uma tendência das interfaces contemporâneas, justificada pela consolidação do protagonismo imagético na comunicação. Porém, essa tendência não invalida a análise, tendo em vista que o jornalismo digital também segue tendências generalistas. O que se destaca na escolha da fotografia – uma arte urbana – foi a opção pela narrativa subjetiva, sem pessoalizar o conteúdo. A fotografia apresentada remete a um indígena, com uma composição rica em cores, como

a América Latina. Obviamente que essa interpretação é uma tentativa de compreender a estética definida para a construção de uma narrativa de interface. (Scolari, 2018).

Figura 1

Interface de abertura em cores



Nota. De *Vozes andinas* [Fotografia], por Denis Renó, 2020, Arte Fotografia. https://www.artefotografia.org/vozes-andinas

O uso de fotografias de alta qualidade artística e, consequentemente, com alto teor de subjetividade, é uma constante nesta reportagem. Apesar de ir, aparentemente, na contramão do que propõe o jornalismo (a objetividade como essência), o fotojornalismo também é composto de uma dose artística, o que justifica uma subjetividade ou poesia visual, contanto que a informação seja objetiva. Essa objetividade pode ser confirmada nas galerias de fotos presentes na fotorreportagem, que se

mesclam com olhares subjetivos (Figura 2), com delicadeza e firmeza presentes, simultaneamente, nos gestos da mulher.

É importante ressaltar que essa mesclagem de conteúdos imagéticos cria uma composição imagética realmente extracampo, destacada do quadro e da cena fotográfica. Esse, aliás, é um dos fatores que caracterizam a pós-fotorreportagem como uma nova linguagem, especialmente se considerarmos a definição de pós-fotografia, matiz dessa proposta.

Figura 2

Delicadeza e firmeza da mulher



Nota. De *Vozes andinas* [Fotografia], por Denis Renó, 2020, Arte Fotografia. https://www.artefotografia.org/vozes-andinas

A reportagem também conta com uma breve informação textual em sua construção, ainda que o texto sirva como um fio condutor para a navegação imagética. Porém, não há uma dependência cognitiva

da estrutura textual para que possamos compreender a reportagem, ou mesmo para garantir a experiência desta leitura. Os textos servem apenas para reforçar o clímax comunicacional presente na narrativa imagética (Figura 3).

Figura 3

Textos breves

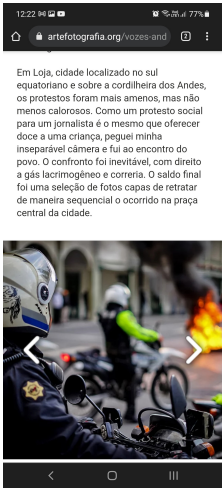


Nota. De *Vozes andinas* [Fotografia], por Denis Renó, 2020, Arte Fotografia. https://www.artefotografia.org/vozes-andinas

Em contrapartida aos textos breves, observamos uma constante oferta de navegação imagética, o que fortalece a construção da poética fotográfica na fotorreportagem em análise (Figura 4). Isso amplia o potencial da imagem no ambiente pós-fotográfico, especialmente no que diz respeito às poéticas narrativas.

Figura 4

Narrativa imagética



Nota. De *Vozes andinas* [Fotografia], por Denis Renó, 2020, Arte Fotografia. https://www.artefotografia.org/vozes-andinas

Figura 5

Vídeos curtos

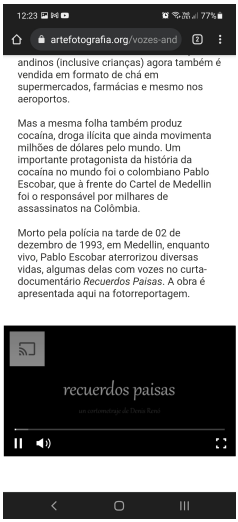


Nota. De *Vozes andinas* [Fotografia], por Denis Renó, 2020, Arte Fotografia. https://www.artefotografia.org/vozes-andinas

Finalmente, ressalto que o uso de outras linguagens, como o vídeo, está presente na fotorreportagem, que também explora a interface como forma narrativa. Trata-se de uma estrutura mista, composta por fotos, vídeos curtos (Figura 5) e um documentário curta-metragem (Figura 6).

Figura 6

Documentário curta-metragem ***Recuerdos paisas***



Nota. De *Vozes andinas* [Fotografia], por Denis Renó, 2020, Arte Fotografia. https://www.artefotografia.org/vozes-andinas

Ressalto que essa experiência de poder "navegar" oferece uma sensação territorial que fortalece o conceito de não lugar proposto por Augé (1994) e de hipermidiação, como definido por Scolari (2008). De fato, a reportagem em si consolida a minha proposta sobre pós-fotorreportagem, pois a relação que o usuário possui ao navegar na publicação é diferente da que se estabelece em uma reportagem tradicional. E isso

acontece porque ela oferece um conteúdo que materializa a proposta da pós-fotografia apresentada por Fontcuberta (2011).

Conclusões

As poéticas fotográficas vivem uma transformação. Já não se constrói narrativas imagéticas exclusivamente fotográficas, pois até a interface compõe a poética narrativa. E mais: nos ambientes contemporâneos, o vídeo e a iconografia compartilham discursos com a fotografia, especialmente ao pensar no conteúdo para dispositivos móveis. O potencial poético desse novo panorama torna-se claro a partir do exemplo analisado.

Porém, ainda torna-se necessária uma mais ampla experimentação, especialmente ao considerar as diversas possibilidades narrativas. Cabe-nos, ainda, questionar se a imagem ocupa, por si só, uma condição protagonista, ou se no ecossistema midiático o texto ainda é insuperável em termos poéticos. Afinal, a ecologia dos meios é dinâmica, assim como a sociedade e as tecnologias que *se relacionam a elas.*

Ao pensar nas poéticas fotográficas, considero diversas obras de fotógrafos tradicionais que só tinham as mãos a criatividade e a imagem estática para a construção narrativa. E tais profissionais alcançaram, através desses recursos, êxito na disseminação de informações e sensações. Me pergunto se o ecossistema midiático contemporâneo continuará a ser o mesmo após a pandemia, pois as pessoas se acostumaram a "viver" em ambientes virtuais. Nelas, as imagens são a principal linguagem poética, e a fotografia (ou a pós-fotografia) tem a sua importância.

Referências

Augé, M. (2007). *Por una antropología de la movilidad*. Gedisa.

Bauman, Z. (2008). *A sociedade individualizada*. Zahar.

Dominici, P. (2021). La trasformazione digitale come trasformazione antropologia. Il cambio di paradigma e i rischi di una "rivoluzione inespressa". In C. Ortiz (org.), *Convergências da comunicação: olhares à cultura digital*. Ria Editorial.

Fontcuberta, J. (2011, 11 de maio). Por un manifiesto postfotográfico. *La Vanguardia.* https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html

Levinson, P. (2012). *New new media.* Pinguim.

Manovich, L. (2013). *Software takes command.* Bloomsbury Academic.

Peruzzo, C. (2006). Observação participante e pesquisa-ação. In J. Duarte & A. Barros (orgs.), *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação* (2a ed.). Atlas.

Renó, D. (2014). Pesquisa aplicada em comunicação: uma tendência necessária. *Revista Comunicação & Sociedade, 36*(1), 7-20.

Renó, D., & Flores, J.(2018). *Periodismo transmedia.* Ria Editorial.

Renó, D. (2020). *Vozes andinas* [Fotografia]. Arte Fotografia. https://www.artefotografia.org/vozes-andinas

Renó, D., & Renó, L. (2013). Linguagens e interfaces para o jornalismo transmídia. In J. Canavilhas (org.), *Notícias e mobilidade.* Labcom.

Scolari, C. (2015). Ecología de los medios: de la metáfora a la teoría (y mas allá). Em C. Scolari (ed.), *Ecología de los medios – entornos, evoluciones e interpretaciones* (pp. 15-44.). Gedisa.

Scolari, C. (2018). *Las leyes de la interfaz.* Gedisa.

Stumpf, I. R. C. (2006). Pesquisa bibliográfica. In J. Duarte & A. Barros (org.), *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação* (2a ed.). Atlas.

Weibel, P. (2007). Cine expandido, video y ambientes virtuales. In J. La Ferla (org.), *El medio es el diseño del audiovisual.* Editoral Universidad de Caldas.

Yin, R. (2002). *Estudo de caso.* Bookman.

Parte 3

Ensaio



Wayku: pueblo originario kichwa

Peruska Chambi

Cada año se celebra un singular homenaje a Santa Rosa en una comunidad nativa de origen Chanca en la provincia de Lamas. Es una celebración religiosa, pero también de sincretismo.

Hace ochenta años llegó a la comunidad nativa El Wayku una imagen de Santa Rosa. Desde entonces, la santa se convirtió en la patrona de este tradicional pueblo de origen Chanka, que tiene como idioma nativo el quechua y que está enclavado en el nororiente peruano, en la provincia de Lamas, a 20 kilómetros de la ciudad de Tarapoto. Cada año, los últimos días de agosto,El Wayku se viste de fiesta para rendir homenaje a su patrona a la usanza local. Según refieren los habitantes nativos de El Wayku, la veneración religiosa esconde, además, una antigua tradición: el culto a una planta (llamada ahora Santa Rosa) que florece por esta época del año, especialmente en las partes altas donde el clima es más frío. Es un arbusto de color lila utilizado como adorno en el atuendo

de las mujeres en sus fiestas. Este pueblo es hermanado con la ciudad de Andahuaylas, lugar de la cultura Chanka.

Con Trajes de Fiesta

El día 27 de agosto es el más importante de todos. Entonces se reúnen más de tres mil nativos de las diferentes comunidades del río Huallaga, Altomayo y Bajo Huallaga. Todos llegan a la gigantesca plaza del Wayku con sus trajes de fiesta, según nos relata Werlin Guerra Amaringo, el joven alcalde de este centro poblado quechua. La procesión de la santa recorre el pueblo hasta el 29 de agosto. La imagen va ataviada con la ropa festiva de las mujeres de la comunidad y es acompañada de bandas típicas, danzantes y comparsas diversas que visitan, una a una, las casas de los cabezones (mayordomos).

Bautismo y Jolgorio

El 30 de agosto se ofrece la misa y ese día se bautiza a los niños de la comunidad en la religión católica. A la mañana siguiente, los jóvenes varones salen a los montes ataviados con hojas de plátano, la danza se llama karachupa, un baile que, según dicen, deben ejecutar este día durante doce años seguidos; de lo contrario, les cae una maldición.

Matrimonio de Prueba

El 31 de agosto, último día de celebración, se desata el frenesí. Por la tarde, se celebra el ritual del pato tipina (en otros lugares lo llaman jala pato), una sangrienta tradición en la que esta ave es sacrificada en medio de danzas. Es entonces cuando los jóvenes 'roban' a las doncellas

casaderas para un matrimonio de prueba, el cual tendrá que cumplirse al año siguiente si la pareja así lo desea.

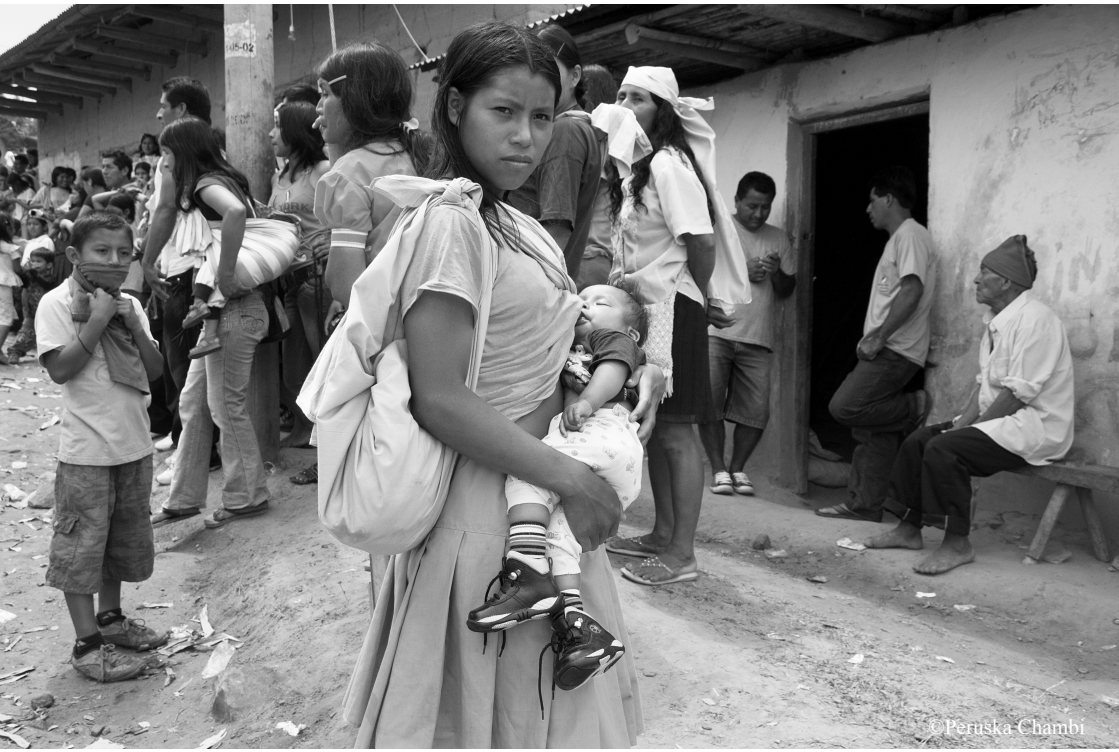
Con el tiempo, esta celebración se ha convertido también en atractivo turístico. Ahora se elige, por ejemplo, a la Shipash Turismo, una joven que, aparte de bella, debe demostrar su habilidad en el tejido, la cocina y el trabajo en la chacra. Ella viene a ser una embajadora de una comunidad, cuya alegría y bravura me recuerda a la de los campesinos de Andahuaylas.

Tradiciones Chancas

- El Santa Rosa raymi va del 23 al 31 de agosto y ya forma parte de las celebraciones oficiales de la Municipalidad de Lamas.
- El barrio del Wayku se divide en dos: en la parte alta viven los mestizos y en la parte baja, los nativos. A sus habitantes se les admira porque conservan sus costumbres y tradiciones chancas, entre ellas la elaboración de cerámica, el tejido de canastas y, por supuesto, sus fiestas, en las que las mujeres hacen gala de trajes y cintas multicolores.


©Peruska Chambi


©Peruska Chambi


©Peruska Chambi


©Peruska Chambi


©Peruska Chambi


©Peruska Chambi


©Peruska Chambi



©Peruska Chambi


©Peruska Chambi


©Peruska Chambi


©Peruska Chambi


©Peruska Chantrey


©Peruska Chambi


RMFL
©Peruska Chambi


©Peruska Chambi


©Peruska Chambi


©Peruska Chambi


©Peruska Chambi


©Peruska Chambi


©Peruska Chambi


©Peruska Chambi


©Peruska Chambi


©Peruska Chambi


©Peruska Chambi


©Peruska Chambi


©Peruska Chambi


©Peruska Chambi



Os autores

Peruska Chambi

Comunicadora e fotógrafa, é graduada em Ciências da Comunicação com especialidade em Meios Audiovisuais e Fotografia pela Universidade de Lima (Peru). É mestre em Gestão Cultural e Patrimônio. É professora de Comunicação e fotografia na Universidade de Ciências Aplicadas - UPC, em Lima. Como fotógrafa, realiza projetos relacionados principalmente à mulher peruana. Realizou 17 exposições fotográficas coletivas internacionais e 3 exposições individuais no Peru. É biógrafa oficial de Martín Chambi, seu avô.
peruchambi@gmail.com

Denis Renó

Jornalista e fotógrafo, bolsista produtividade PQ-2 do CNPq, é livre-docente em Ecologia dos Meios e Jornalismo Imagético pela Universidade Estadual Paulista - UNESP (Brasil). Possui pós-doutorado em Jornalismo Transmídia pela Universidade Complutense de Madri (Espanha), pós-doutorado em Interfaces Interativas para o jornalismo transmídia e pós-doutorado sobre Redes, mediação e Tecnologia, ambos pela Universidade de Aveiro (Portugal). Doutor em Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo (Brasil), é professor associado na Universidade Estadual Paulista - UNESP (Brasil), além de professor visitante na Universidade Nacional de Rosario (Argentina), Universidade Técnica Particular de Loja - UTPL (Equador) e professor honorífico na Universidade Complutense de Madri (Espanha).
denis.reno@unesp.br

Elissa J. Rashkin

Doctora en estudios de la comunicación e investigadora en el Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación de la Universidad Veracruzana, México. Autora de Mujeres cineastas en México. El otro cine; La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia; Atanasio D. Vázquez, fotógrafo de la posrevolución en Veracruz; y otros libros, artículos y capítulos sobre cine, fotografía, literatura e historia cultural.
erashkin@uv.mx

Fátima Lopes Cardoso

Investigadora do ICNOVA e professora adjunta na Escola Superior de Comunicação Social de Lisboa (ESCS). Doutorada em Ciências da Comunicação, especialidade Comunicação e Artes, pela Faculdade de Ciências Sociais e

Humanas (FCSH), da Universidade Nova de Lisboa, com a tese *A Fotografia Documental na Imprensa Nacional: o Real e o Verosímil* (2014). O interesse académico pela imagem jornalística tem instigado a participação em várias conferências e colóquios em Portugal e a nível internacional sobre a temática, bem como em diversos projetos editoriais, entre os mais recentes, surge o prefácio no livro *30 Anos de Fotografia PÚBLICO* (2020), além do contributo no e-book P*ara uma História do Jornalismo em Portugal* (2020 e 2021), o prefácio do livro *Fotografia-História, Comunicação e Técnicas* (2017). É ainda autora do livro *Jornalistas-Escritores - A Necessidade da Palavra* (2012), e da coleção de 12 livros/DVD *Os Anos de Ouro do Cinema Português* (2006). Paralelamente, mantém o exercício profissional como jornalista em regime *freelancer*. Iniciou a carreira de jornalista na secção de Cultura do histórico jornal *A Capital* (1997) e, desde essa data, trabalhou na redação ou colaborou com diversos grupos de comunicação social e títulos do jornalismo português, entre os quais, Impala, grupo Cofina Media, jornal *Público* e *How-House of Words*.
fatimalcardoso@gmail.com

Jefferson Alves de Barcellos

Fotógrafo e Jornalista, é doutor em Mídia e Tecnologia, pela Universidade Estadual Paulista – UNESP (Brasil), onde integra o GENEM – Grupo de Estudos sobre a Nova Ecologia dos Meios, mestre em Ciências Sociais(Antropologia Visual) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP (Brasil), atua como Docente dos Cursos Superiores de Jornalismo, Publicidade e Propaganda e Produção Audiovisual no Centro Universitário Barão de Mauá de Ribeirão Preto e nos cursos de comunicação da Universidade de Ribeirão Preto. Desenvolve trabalhos autorais na área das artes visuais com ênfase em processos fotográficos digitais e físicos.
jeffbarcellos@gmail.com

Jorge Mauricio Escobar Sarria

Profesor Investigador. Universidad Autónoma de Occidente. Cali (Colombia). Doctor en Información y Documentación (2013). Becario Banco Santander – Universidad de Zaragoza (España). Magíster en Educación. Énfasis en Desarrollo Comunitario y Educación Popular de la Universidad del Valle (Cali - 2004). Comunicador Social – Periodista de la Universidad Autónoma de Occidente de Cali (1998).
jescobar@uao.edu.co

Juan Fernando Franco Beron

Consultor en pedagogía activa, en procesos colectivos de apropiación de conocimiento con comunidades, organizaciones, agrupaciones, gremios. Procesos de enseñanza-aprendizaje que parten, siempre, en los saberes propios y en la construcción colaborativa de aprendizajes. Con práctica en sistematización, y capacidad para diseñar, ejecutar y coordinar proyectos sociales. Pedagogo. Comunicador Social. Artista fotógrafo.
juanacuariolike@gmail.com

Mar Redondo-Arolas

Licenciada y doctora en bellas artes por la Universidad de Barcelona. Es profesora e investigadora especializada en imagen en la Universidad de Barcelona. Componente del Grupo de Investigación POCIÓ, Poesía y Educación. Ha publicado varios libros, artículos y ha participado en exposiciones nacionales e internacionales. Sus líneas de investigación abordan los procesos de creación fotográfica; los mecanismos fotográficos de representación y construcción identitarias; los dispositivos de exhibición y de publicación de la fotografía; las poéticas experimentales interdisciplinares, arte visual y educación. Actualmente dirige proyectos de investigación internacionales sobre los espacios de creación entre las artes y las ciencias, las confluencias entre ambos ámbitos en relación con las metodologías y procedimientos de investigación.
redondo@ub.edu

Matheus Tagé

Doutor em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi. Formado em Jornalismo pela Universidade Católica de Santos, Especialista em Imagem e Comunicação pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e Mestre em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi. É professor-adjunto do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e da Universidade Paulista. Professor-convidado de pós-graduação da Universidade de São Paulo (ECA - USP) e da Universidade Anhembi Morumbi. Membro dos grupos de pesquisa: GENEM - Grupo de Estudos sobre Nova Ecologia dos Meios, da UNESP (CNPq); Narrativas Tecnológicas, da Universidade Anhembi Morumbi (CNPq); e Tecnologia, Comunicação e Mercado, da Unip (CNPq). Autor do livro 'Isto não é só Cinema', e de diversos artigos e capítulos de livros de Comunicação. Fotojornalista e colunista do Jornal A Tribuna de Santos.
matheustage@gmail.com

Pere Freixa

Licenciado y doctor en bellas artes por la Universidad de Barcelona, así como Máster en sistemas multimedia interactivos por la Universidad Politécnica de Cataluña. Es profesor e investigador especializado en imagen y comunicación digital en el Departamento de Comunicación de la Universidad Pompeu Fabra y miembro del grupo de investigación DigiDoc. Ha dirigido numerosos cursos de postgrado sobre imagen y comunicación interactiva, proyectos de investigación competitivos y proyectos de I+D con empresas profesionales. Actualmente es director de la revista académica *Hipertex.net.* Sus líneas de investigación se centran en la fotografía y la imagen digital, y en la comunicación digital interactiva; en las relaciones entre las primeras formas de comunicación visual de masas y los hábitos contemporáneos.
pere.freixa@upf.edu

Verónica Vázquez Valdés

Académica de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Doctora en Historia y Etnohistoria por la Escuela Nacional de Antropología e Historia con estudios de Maestría en Comunicación y Licenciatura en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México, así como Especialidad en Fotografía y en Antropología Visual. Su producción académica se basa en la investigación social desde la fotografía como fuente de información primaria, abordando los fenómenos de la memoria y la reproducción cultural. Ha sido profesora invitada en universidades y centros de investigación en España, Ecuador Colombia y El Salvador. Es Profesora e Investigadora de Tiempo Completo en la Facultad de Ciencias de la Comunicación, Miembro del Cuerpo Académico Consolidado "Imagen, Memoria e Investigación Social". Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, del Colegio de Etnólogos y Antropólogos Sociales (México) y de la Asociación Universal de Esperanto (Países Bajos).
veronica.vazquezval@correo.buap.mx

Índice Remissivo

A

Alfred Stieglitz 161, 162

André-Adolphe-Eugène Disdéri 123

arte 18, 21, 70, 82, 83, 85, 93, 94, 97, 99, 114, 157, 162, 171, 177, 187

Arte 55, 56, 75, 188, 189, 190, 191, 192, 194

artes 11, 75, 130, 163, 230

Artes 72, 73, 75, 85, 231

C

comunicação 11, 14, 19, 35, 36, 148, 149, 152, 158, 166, 168, 174, 175, 180, 181, 187, 194, 195, 230

Comunicação 41, 57, 194, 229, 231

comunicación 67, 74, 82, 92, 96, 102, 105, 107, 109, 114, 120, 129, 134, 135, 167, 229

Comunicación 63, 98, 114, 136, 141, 229, 232

E

estética 97, 133, 135, 144, 147, 149, 152, 153, 167, 176, 180, 187, 188

Estética 75

estéticas 95, 127, 142, 143, 155, 156

Eugène Atget 164

F

facebook 50

Facebook 134, 141

fotografia 10, 11, 12, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 28, 29, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 142, 143, 144, 145, 146, 150, 151, 152, 153, 155, 157, 159, 160, 161, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 182, 185, 186, 187, 189, 193, 229

Fotografia 22, 25, 33, 34, 39, 40, 42, 56, 57, 58, 150, 151, 152, 156, 157, 159, 160, 162, 163, 164, 166, 173, 177, 178, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 229

fotografía 22, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 77, 78, 80, 81, 82, 84, 85, 88, 90, 95, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 111, 115, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 141, 152, 167, 229, 232

Fotografía 21, 55, 63, 64, 69, 96, 98, 101, 102, 118, 127, 232

fotografias 10, 20, 37, 41, 44, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 143, 144, 152, 161, 162, 169, 176, 182, 184, 185, 188

Fotografias 4

fotografías 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 84, 87, 99, 124, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 134, 135

Fotografías 67, 68, 69, 72

fotógrafo 10, 21, 22, 26, 27, 28, 29, 33, 35, 39, 40, 41, 46, 48, 53, 59, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 124, 125, 126, 128, 129, 142, 143, 146, 152, 153, 154, 156, 162, 163, 172, 229, 231

Fotógrafo 65, 66, 67, 161, 230

fotógrafos 16, 18, 21, 29, 43, 53, 60, 62, 64, 65, 70, 71, 88, 125, 128, 129, 162, 164, 193

fotojornalismo 16, 20, 53, 57, 175, 183, 188

fotoperiodismo 85

G

gamificação 22

Gamificação 22, 142

I

image 84, 137, 138

imagem 10, 17, 18, 19, 21, 25, 26, 27, 28, 29, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 152, 154, 155, 156, 159, 160, 161, 163, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 174, 175, 176, 187, 190, 193

Imagem 43, 55, 58, 153, 154, 162, 163, 231

imagen 22, 59, 60, 62, 63, 70, 73, 74, 75, 76, 78, 80, 81, 82, 83, 88, 91, 93, 94, 95, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 114, 115, 118, 120, 121, 122, 124, 131, 132, 135, 137, 138, 141, 186, 197, 198

Imagen 56, 73, 79, 84, 87, 88, 89, 90, 121, 134, 232

imagens 18, 23, 33, 34, 35, 36, 37, 41, 43, 44, 45, 49, 50, 52, 55, 143, 145, 150, 152, 153, 154, 155, 157, 161, 162, 166, 167, 168, 169, 172, 177, 178, 180, 182, 185, 193

imagética 22, 23, 144, 162, 179, 180, 186, 187, 189, 190, 191

Imagética 158

imagéticas 165, 185, 186, 193

imagético 143, 152, 181, 182, 183, 184, 187

Imagético 229

imagéticos 22, 182, 184, 186, 189

Instagram 133, 134, 137, 138, 173, 176

J

Jodi Bieber 42

Jules Marie Simon Piallat 125

K

kichwa 23, 197

L

Louis Daguerre 160

Luna Gamboa 21, 74, 75, 77, 79, 81, 82, 83, 84, 87, 88, 89, 90, 95, 96

N

narrativa 77, 144, 146, 150, 156, 158, 180, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 190, 192, 193

Narrativa 158, 191

narrativas 21, 143, 144, 147, 148, 149, 150, 165, 181, 184, 185, 190, 193

Narrativas 231

P

Paul Hansen 41, 42

Paul Strand 162, 163

Peruska Chambi 2, 4, 10, 19, 23, 197, 229

Piero Masturzo 40

poética 20, 21, 22, 23, 94, 95, 102, 112, 144, 185, 190, 193

Poéticas 4, 21, 22, 179

pós-fotografia 22, 23, 142, 150, 152, 171, 172, 173, 176, 186, 189, 193

pós-fotorreportagem 186, 187, 189, 192

postfotografía 62, 105, 116, 137, 152, 177, 186

R

Robert Capa 29, 30

Robert Doisneau 27, 33, 34, 58

S

Santa Rosa 197, 199

semiótico 21, 59

smartphone 166, 169, 173, 174, 176

Smartphone 175
smartphones 22, 159, 171, 179
Spencer Platt 39
street photography 112

T
Twitter 36

W
Wayku 23, 197, 198, 199
WhatsApp 134
William H. Martin 118, 119


RIA
Editorial