



Dispositivos y enunciación en la postfotografía: algunas trayectorias de la imagen fotográfica digital en redes sociales

DOI: 10.24308/IASA-2019-4-020

Mariano Zelcer

Universidad Nacional de las Artes –
Universidad Nacional de La Plata, Argentina
marianozelcer@yahoo.com.ar

1. Introducción

Existe en la contemporaneidad un complejo de prácticas ligadas a la producción y el intercambio de imágenes fotográficas digitales que ha sido denominado *postfotografía* (ver Fontcuberta, [2016] 2017). En este marco, se reconoce un conjunto de fenómenos que consiste en el intercambio de fotografías a través de las plataformas de múltiples redes sociales de Internet. Las distintas posibilidades que abre cada una de estas redes para la obtención, manipulación, edición, publicación y envío de las fotografías instauran regulaciones específicas que, en cada caso, modelan de un modo diverso la imagen fotográfica digital. En el presente trabajo nos proponemos revisar tres de esos funcionamientos, trabajando con la noción de dispositivo (Traversa, 2001). Para ello, circunscribimos para el análisis ciertos usos específicos de algunas redes sociales que involucran la generación, edición y difusión de fotografías, con el objetivo de caracterizar las variaciones que se producen sobre el estatuto que tradicionalmente caracterizó la imagen fotográfica (Barthes, [1980] 1989) y sus efectos enunciativos: hemos escogido el uso canónico de Instagram, las imágenes tipo *snap* de la red Snapchat, y las historias o *stories*, también inauguradas por Snapchat, pero luego adoptadas por otras redes (fundamentalmente, Instagram).

2. El uso canónico de Instagram

Como es conocido, en el funcionamiento canónico de la red Instagram, cada usuario publica sus fotografías, a las que puede intervenir con el empleo de los llamados “filtros”. En las prácticas habituales, cada quien sube las fotos

que él mismo ha tomado, o que le han tomado a él con su cámara. Esas fotos quedan publicadas para siempre, y pueden ser vueltas a ver una y otra vez cada vez que se ingrese a la “biografía” de ese usuario en la red social. En este empleo, las fotografías se atesoran y conservan en una suerte de álbum digital compartido. El gesto aquí es de selección y atesoramiento: no todas las fotos se publican, sino sólo algunas que han sido elegidas y que pasarán a formar parte de ese conjunto público o semipúblico que construye una cierta narratividad. La inclusión de una fotografía en la biografía implica habitualmente algún tipo de criterio curatorial, de selección de imágenes que implican la construcción del usuario como desempeñándose en ciertas prácticas o esferas de la vida social (el viajero, la madre, el ídolo popular, el fotógrafo urbano, etc.). En ese sentido, la denominación de biografía (y no “perfil” o “cuenta”, como en otras redes) tematiza ya esa selección de fotos como una cierta historia fotográfica del usuario, que –de distintas maneras– constituye un registro temporal de una vida en imágenes. Instagram es, en ese sentido, el espacio en el que pervive un vínculo con las imágenes fotográficas más cercano al que predominaba en los tiempos del papel: las fotografías son menos numerosas, se reúnen en un espacio, se comparten, se conservan.

3. Las *snap*s

La segunda articulación entre fotografías digitales y redes sociales que queremos señalar fue inaugurada por la red Snapchat: nos referimos al envío de fotografías en tiempo real que se borran segundos después de ser vistas; en la jerga de la aplicación, se trata de las *snap*s. En ellas, un usuario le envía una fotografía a uno o varios usuarios que tiene en su lista de contactos; el o los usuarios que reciben estas fotografías sólo pueden verla una vez y por pocos segundos, y de inmediato, esta imagen desaparece para siempre de su teléfono.¹ El borrado de las *snap*s no se debe a algún tipo de limitación técnica, sino que es deliberado. Dicho de otro modo: es el dispositivo digital de Snapchat el que instaura esta regulación de los intercambios para el caso de las *snap*s, introduciendo una restricción allí donde la técnica no la determina: el borrado de las fotografías.² Este borrado va en contra de la lógica general de conservación que maneja el mundo de las computadoras, en la cual los archivos nunca desaparecen, siempre se acumulan, a menos que sean deliberadamente eliminados por el usuario.

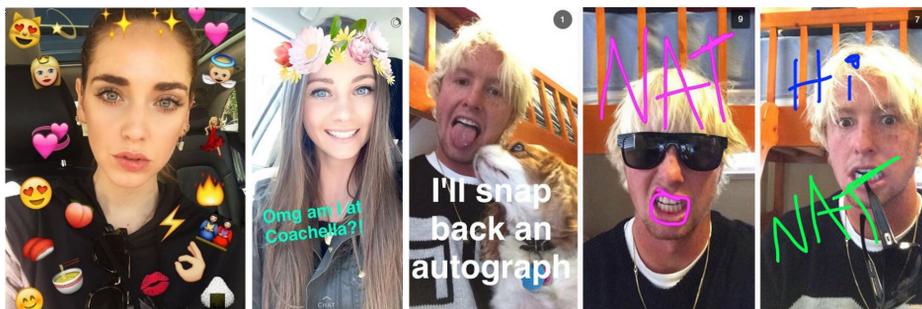
El envío en tiempo real y el borrado automático inmediatamente posterior hacen que las *snap*s sean apenas un parpadeo, una imagen que dura casi tan poco como la que tenemos con nuestra visión ordinaria, que

¹ A menos que el usuario que la recibe las capture justo en ese momento, tomando una foto de pantalla.

² Fotografías que, además, pueden estar intervenidas de múltiples maneras, como veremos enseguida.

sólo podemos retener en forma duradera en nuestra memoria. Si la fotografía tradicional generaba un efecto de detención del tiempo, en las *snap*s el borrado instantáneo lo debilita: el tiempo sí está detenido en esa fotografía, pero sólo por unos instantes; el gesto del borrado es casi la reanudación del fluir de la temporalidad; aquello ya pasó, esa imagen ya no está; habrá eventualmente nuevas, en las que también la duración será efímera. La imagen no se conserva y el tiempo no se detiene: en este funcionamiento de Snapchat, la técnica fotográfica está modelada jugando contra su propia historia. En ese sentido, si el estatuto de la fotografía en el uso canónico de Instagram es muy cercano al originario (testimonio de un haber estado allí³, momento detenido destinado a ser conservado), en el caso de Snapchat cambia por completo: son imágenes destinadas a desaparecer, casi de inmediato. El borrado compulsivo vuelve las imágenes drásticamente temporarias, y las señala como tales: “esta imagen no es nada que esté destinado a ser conservado” / “esta imagen está destinada a desaparecer ahora mismo”. Este dispositivo parece preconfigurar la discursividad de los *snap*s como cabalgando entre dos esferas que a la vez se intersecan: la de lo lúdico, con imágenes que proponen guiños, juegos visuales o humoradas, y la de lo prohibido, que se sintetiza en el uso de las *snap*s para el envío de fotos de las partes íntimas del cuerpo (fenómeno conocido como *sexting*).

Las *snap*s fueron precursoras de una práctica hoy muy extendida en múltiples formatos y redes sociales: la intervención de las fotografías o videos, ya no sólo con el agregado de filtros o marcos, como lo permitía Instagram, sino también con la sobreimpresión de objetos o elementos y el agregado de textos o trazados, como se ve en la figura 1.



Sin embargo, la novedad que distinguió a Snapchat en términos de la intervención de las imágenes fueron los efectos llamados “lentes”, posteriormente imitados por Instagram en sus “face filters”. Las lentes tienen la particularidad de modificar las fotografías o videos, no sólo con

³ Roland Barthes resume el *noema* o la esencia de la fotografía como “Esto ha sido”: “nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado.” (Barthes, [1980] 1989:23)

sobreimpresiones, sino también con cambios en la apariencia de los rostros: se agrandan los ojos, se modifican los pómulos, se adquieren los rasgos de un anciano, se agregan orejas, nariz y lengua de un perro, etc. Algunos ejemplos de estas intervenciones pueden verse en la figura 2. Las lentes tienen además la particularidad de no ser un efecto de posproducción, sino concomitante a la toma de la imagen: la lente se selecciona entre las opciones disponibles, y en la pantalla del celular, donde se previsualiza la imagen que será capturada, ya se observa la imagen con el efecto de la lente aplicada; es decir, no hay una vista de la imagen sin intervenir. Las lentes intervienen, desde el punto de vista de la experiencia de quien genera la foto, en la instancia de la toma o el registro; mientras que los demás efectos (filtros, agregados de texto, de trazados, de emoticones o ilustraciones sobreimpresas) se añaden con posterioridad a la toma.



La edición en estas imágenes es ostensible: la enunciación es opaca, y predomina por sobre el enunciado. Cada *snap* es un ejercicio lúdico de intervención de *selfies* o retratos; casi como si lo que cada imagen llamara a observar es el juego de efectos visuales que ha tenido lugar sobre esa fotografía o video esa vez, antes que lo que aparece figurado. Con el uso, sin embargo, los efectos comenzaron a repetirse, y enseguida la novedad parece haberse agotado. Si originalmente la posproducción era un gesto de rebeldía (producir cambios sobre una imagen fotográfica, que nació justamente para mostrar las cosas tal cual son), con el tiempo el molde de Snapchat terminó por instalar un horizonte de previsibilidad, donde lo esperado es precisamente la imagen intervenida: de una imagen que llega por Snapchat no se espera ya la fidelidad de una fotografía, sino un juego visual que la tome como base.

4. Las *stories*

En las figuras 1 y 2 también puede observarse otra particularidad de las *snaps*: su formato vertical. Esta disposición, que es la propia del modo en el que se sostienen los teléfonos celulares, es sin embargo novedosa en relación con las interfaces culturales, e implica una ruptura en una historia en la cual los formatos apaisados u horizontales dominaron la escena, desde el cinematógrafo, hasta la televisión y las computadoras personales. Señalaba Manovich al respecto: “Otra característica de la percepción cinematográfica que persiste en las interfaces

culturales es el encuadre rectangular de la realidad representada” (Manovich, [2001]2006:131)

Esta historia del predominio de la horizontalidad se bifurca desde el momento en que los *smartphones* se expanden en el uso cotidiano como la cámara más empleada: mientras que en las computadoras y los televisores el formato apaisado permanece y se extiende en las pantallas *wide* (cada vez proporcionalmente más anchas), en la producción de fotografías y videos con teléfonos celulares aparece el uso del formato vertical, dominante en las *snaps*. El formato vertical es, en forma evidente, una restricción técnica que proviene de la forma de las pantallas que se ha terminado por imponer como la dominante en estos teléfonos celulares.

La disposición vertical es también la propia de otro formato inaugurado por Snapchat, conocido como *stories*. Las *stories* consisten una fotografía o video de corta duración, o una breve sucesión de ellos, que pueden ser intervenidos al modo de una *snap*, y que tienen la particularidad de estar disponibles por 24 horas desde su publicación en la biografía del usuario. A diferencia de lo que ocurrió con las *snaps*, las *stories* fueron emuladas por una multiplicidad de redes sociales –Facebook, Instagram, WhatsApp– que las añadieron como una opción más de publicación por parte de los usuarios. Al ingresar a estas plataformas, se encuentra un espacio en el cual se observa quiénes han publicado una *story* ese día;⁴ el usuario puede elegir cuál o cuáles quiere ver⁵ y la imagen de la *story* se visualiza ocupando la totalidad de la pantalla. Además, las *stories* están visibles habitualmente al ingresar a las plataformas, lo que las prioriza por sobre los posteos regulares. En esas plataformas las imágenes de las *stories* también pueden ser editadas con filtros, textos, íconos y efectos.

Las *stories* se instalaron en los intercambios cotidianos de las redes sociales como un espacio en el que se tematiza la propia situación del día: no necesariamente lo cotidiano –que implica repetición, rutina, regularidad–, sino predominantemente lo distintivo de la jornada: el viaje, la celebración, el evento singular; o, en otros usos, simplemente aquello que se tiene para decir (por ejemplo, la adhesión a una causa).⁶ Todas “historias” que, como la historia, pasan, y están sólo para ser vistas sólo durante un día. Algunos ejemplos de pueden verse en la figura 3.

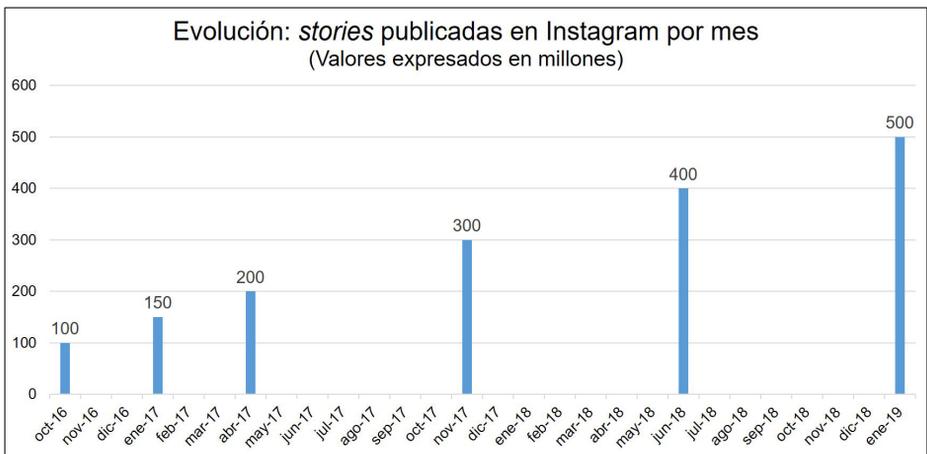
⁴ En WhatsApp, las *stories* aparecen en la sección de “Estados”.

⁵ Aunque muy habitualmente, cuando el usuario accede a ver la primera de ellas, las plataformas le muestran las restantes una tras otra.

⁶ Dejamos fuera de la indagación el empleo del espacio de *stories* con fines publicitarios o promocionales, al modo de los “influenciadores”.



Desde que incluyó las *stories* dentro de sus opciones de publicación, fue Instagram la red en la que predominó este formato. Los últimos datos disponibles a la fecha de escritura de este texto muestran un crecimiento vertiginoso (ver figura 4).



5. Dispositivos y enunciación

Cada una de estas modalidades de regulación de la intervención y el intercambio de las imágenes fotográficas puede ser pensada como un *dispositivo* diferente, que instaura distintas propuestas enunciativas. La noción de dispositivo que manejamos aquí retoma la perspectiva de Oscar Traversa (2001), quien atiende no sólo a la técnica, sino también al aspecto vincular al que da lugar cada dispositivo, es decir, a sus funcionamientos como reguladores de la gestión del contacto, en configuraciones vinculares específicas. Así pensado, el dispositivo es un “lugar soporte de los desplazamientos enunciativos” (Traversa, 2001:242)

5.1. Instagram

El uso canónico de Instagram ilustra cómo incluso en tiempos de la postfotografía persisten usos de la fotografía ligados a prácticas más tradicionales: las fotografías se seleccionan, se muestran, se conservan. Carlón (2016) califica este tipo de vínculo con la fotografía como “moderno”. En contraposición, serían posmodernos los usos que implican la intervención o la manipulación de la fotografía (los primeros propios de las *snaps*, los segundos habituales en las *stories*). En el marco de estos usos modernos, probablemente Instagram es el espacio en el que más se juega una cierta estetización de la imagen fotográfica: a través de los filtros, la plataforma propone intervenir en las temperaturas, la iluminación, los colores, los grados de saturación o el contraste. La biografía de Instagram de cada usuario se presenta como el resultado de una selección de fotos, cada una de las cuales además ha sido editada (pero no intervenida). Esas biografías parecen oscilar entre el “este soy yo”, el “esto soy yo”, y el “así me presento yo” (puesto que oscila entre el “así me veo” y el “esto es lo que veo”). Se trata de un espacio en el que la imagen es cuidada, donde se acentúa su función poética y hay un menor anclaje con la inmediatez o incluso la cotidianidad.

5.2. Las *snaps*

En las *snaps*, en cambio, hay un predominio de la función fáctica con componentes lúdicos; de algún modo se pone por delante la acción de la intervención; el enunciador de estas fotografías parece decir “así juego con las imágenes”, con un gesto de originalidad y de rebeldía sobre esas imágenes de registro que, como se vio, tiende con el uso extendido a volverse una suerte de grado cero en relación con las expectativas de la plataforma. La novedad tiende a pasar así por los nuevos filtros que puedan emplearse; la enunciación entonces se ve como escindida entre ese fotógrafo fotografiado, y una enunciación institucional del dispositivo que renueva las posibilidades de intervención con la publicación de filtros.⁷

5.3. Las *stories*

La adopción del dispositivo de *stories* por parte de Instagram representó una ruptura en relación con las lógicas que gobernaban las dinámicas de esa red: si originalmente era una suerte de refugio moderno en el cual las fotografías continuaban conservándose, las *stories* vinieron a traer, en ese mismo espacio, una caducidad programada y un sentido de lo temporario o pasajero ligado a las imágenes. Sin embargo, como se observó, las *stories* fueron adoptadas por los usuarios y se transformaron en un espacio más de esa red social, incluso

⁷ Los usos del *sexting* asociados a las *snaps* merecerían un análisis por separado por la singularidad de los efectos que se producen cuando el dispositivo se articula con ese particular campo de desempeño; lo dejamos fuera de la indagación por un tema de espacio.

destacado por sobre el clásico *feed*.

Puede sugerirse, como hipótesis, que el éxito de las *stories* en Instagram se debe a una suerte de “encuentro fecundo” (Cuesta y Zelcer, 2002) entre una propiedad del dispositivo y una cierta área temática del “conversar con imágenes”: las conversaciones cotidianas, que versan sobre el día a día, hallaron en las *stories* un dispositivo que se renueva precisamente día a día, y que además cuenta con recursos que permiten construir una cierta narratividad. Como efecto de sus regulaciones, la enunciación de las *stories* parece decir “esto es lo que me pasó” / “esto es lo que tengo para contar/para decir hoy en imágenes”: es lo que decido compartir, pero no atesorar. Bajo esta enunciación determinada por el dispositivo se encuentran muy variadas propuestas discursivas, que según el caso recorren incluso distintos campos de desempeño: las *stories* pueden mostrar la visita diaria a la plaza con las hijas, la participación en una manifestación por los derechos de la mujer o la planta de la terraza que hoy ha dado una flor.

6. Fotografía / postfotografía

6.1. La intervención en vivo

La intervención de las imágenes fotográficas que observamos tanto en las *stories* como en las *snap*s reconoce múltiples antecedentes. Dubois menciona el trabajo de los pictorialistas en su discusión acerca del acto fotográfico, y destaca –para el mundo de la fotografía tradicional– que cualquier intervención en la imagen fotográfica es posterior a la toma: “no se puede intervenir en la imagen que se está haciendo” (Dubois, [1990] 2015:176). Esta observación es válida no sólo para las viejas prácticas de intervención manual sobre las fotografías, sino también para los programas informáticos destinados al tratamiento de imágenes: en todos los casos, la imagen primero es tomada, y luego alterada por edición.

Las “lentes” de Snpachat presentan, en ese sentido, una novedad: la imagen no intervenida nunca es visible para el usuario, que directamente ve su imagen ya modificada en su iconicidad con antelación a realizar la captura de la imagen o el video. Alteraciones que históricamente se encontraban en un momento posterior a la generación de la imagen son ahora concomitantes al momento de la toma. Mientras que los efectos de edición y retoque tradicionales constituían una suerte de maquillaje de esa fotografía (se añadían por sobre lo fotografiado), las lentes de Snapchat son una suerte de máscara, con la que los rostros cambian su aspecto: la imagen nace ya intervenida, el rostro con su iconicidad inalterada nunca es visible en esa pantalla; permanece oculto, como si estuviera escondido detrás de esas nuevas apariencias.

6.2. ¿A qué se llama “fotografía” hoy?

En su conceptualización acerca de la postfotografía, Fontcuberta señala que, a diferencia de lo que ocurrió con la pintura cuando se expandió la fotografía –que, según dice el autor, cambió de rumbo, pero sin salir del mapa– “todo lo contrario (...) ha sucedido con la postfotografía y la fotografía, pues esta última parece haber quedado engullida. Y esta disrupción ha sido invisible porque los usuarios no han notado el cambio y, con todo candor, siguen llamando fotografía a lo que hacen” (Fontcuberta, [2016] 2017:28).

Acordamos plenamente con Fontcuberta en el hecho de que estas sustituciones han tenido lugar en numerosos usos de la fotografía; sin embargo, no estamos tan seguros de que se trate de un “engullir”; de hecho, los usos tradicionales de la fotografía aún permanecen, e incluso encuentran espacios en las redes sociales, como en el uso canónico de Instagram que ya hemos revisado. Por ello, antes que pensar en la persistencia de la denominación de “fotografía” para estos nuevos fenómenos como indicio de un posible candor o ingenuidad de los usuarios, nosotros la entendemos como una señal de que *aquello que socialmente se llama fotografía se ha diversificado*. Si se sostiene una misma denominación, seguramente sea por ese núcleo persistente que la caracteriza: el origen en una captura y la generación de una imagen estática que es a la vez semejante y prueba de existencia de esa entidad o estado de hecho figurado.⁸ Esa fotografía, empero, puede ser de entrada de dos materialidades diferentes (de película o digital), y puede estar trabajada por múltiples operaciones tanto en el nivel del dispositivo como en los juegos discursivos que multiplican sus posibilidades del decir.

Mario Carlón coincide con estas apreciaciones. Este autor no habla de fotografía y postfotografía, sino de prácticas fotográficas modernas y prácticas fotográficas posmodernas: “en la era contemporánea subsisten prácticas fotográficas modernas y posmodernas, incluso en las redes sociales” (Carlón, 2016: 39).

Si, como dice Fontcuberta, “la fotografía nos hablaba del pasado, [y] la postfotografía nos habla del presente” (Fontcuberta, [2016] 2017:114), debemos al mismo tiempo señalar que la innovación de las redes sociales ha sido el empleo postfotográfico de la fotografía, pero que ambos persisten. Probablemente sea Instagram, con la coexistencia del uso canónico y de las *stories*, la red que mejor ilustra cómo ambas modalidades conviven hoy en estos espacios. El doble juego con la temporalidad que se propone en esta plataforma (lo actual y efímero en las *stories*, lo que se selecciona y se conserva en el *feed*

⁸ Estamos llamando aquí la atención sobre el estatuto icónico indicial de la fotografía, siguiendo a Jean-Marie Schaeffer. Ver Schaeffer, Jean-Marie (1990) *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*, Madrid, Cátedra. Edición original: (1987) *L'image précaire du dispositif photographique*, París, Seuil.

o biografía) resume dos grandes tipos de vínculos que se establecen hoy con las fotografías: la tematización pasajera del ahora, propia de la postfotografía o fotografía posmoderna, y la conservación en un álbum de imágenes, al estilo de la fotografía tradicional o moderna.

6.3. Lo cotidiano y lo extraordinario

Múltiples circunstancias habían hecho que, en el empleo de las cámaras fotográficas hogareñas tradicionales, la toma fotográfica se dedicara sólo al registro de circunstancias excepcionales, o a lo excepcional en lo cotidiano: las vacaciones, la fiesta de cumpleaños, el acto escolar, etc. Entre estas circunstancias debemos contar, al menos, los tiempos extensos entre toma, revelado e impresión y los altos costos económicos asociados a estas prácticas. Esta causalidad material había terminado por generar una jerarquización de lo fotografiado: si inicialmente sólo se fotografiaba lo relevante, luego todo lo fotografiado en la vida cotidiana adquirió relevancia por el solo hecho de ser fotografiado.⁹ Con el advenimiento de la fotografía digital, estas circunstancias desaparecieron, al tiempo que se abrió la posibilidad de compartir estas imágenes en tiempo real, lo que habilitó que nuevas múltiples tematizaciones ingresaran en el mundo de las imágenes fotográficas.

Carlón discutió precisamente este punto acerca de la fotografía digital, y presentó dos interpretaciones contrapuestas y a la vez complementarias acerca de la profusión de fotografías en la contemporaneidad. Por un lado, propuso pensar este fenómeno en el marco de lo que él entiende “un cambio en el régimen de historicidad” (Carlón, 2016:47), que se evidencia en el fenómeno del presentismo.¹⁰ Siendo que el presentismo propone justamente vivir cada momento presente con mayor intensidad, “todo momento puede ser considerado significativo y merecer, por lo tanto, una fotografía” (Carlón, 2016:47). Por el otro, el autor propone pensar lo contrario: que en la vertiginosa contemporaneidad la vida ha perdido significación. Razona el autor: “Si es así la fotografía vendría, entonces, a cumplir otra función. No viene ya a registrar momentos significativos, sino a intentar darle sentido a momentos que no lo tienen” (Carlón, 2016:48). Luego de exponer ambos argumentos, el autor concluye que probablemente ambos tengan su parte de verdad. Al tiempo que no podemos dejar de coincidir con ello, proponemos una tercera vía interpretativa para estas fotografías. Tanto en uno como en otro caso, Carlón da por sentado que el acto de fotografiar está vinculado con lo notable o lo significativo: o se fotografía lo que ya se considera significativo (sobre lo que

⁹ Este razonamiento ya había sido adelantado por Barthes: “En un primer tiempo, la Fotografía, para sorprender, fotografía lo notable; pero muy pronto, por una reacción conocida, decreta notable lo que ella misma fotografía” (Barthes, [1980] 1989:68).

¹⁰ Carlón toma este término de Hartog, François (2007) *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, México: Universidad Iberoamericana. Edición original: 2003.

habría un corrimiento: hoy son significativos fenómenos que antes no lo eran), o se busca que el mismo acto de fotografiar lo vuelva significativo. En un análisis de campo que hemos realizado sobre las fotografías compartidas en tiempo real a través de WhatsApp (ver Zelcer, 2017), encontramos que uno de los atributos históricos de la fotografía que comienzan a cuestionarse o debilitarse es justamente la notabilidad; en ese sentido, coincidimos con Fontcuberta en que ya no sólo se fotografía lo extraordinario: “La fotografía ya no solemniza un episodio de la vida, porque todo está fotografiado (...) El registro ya no se reserva a lo extraordinario” (Fontcuberta, [2016] 2017:174).

Probablemente el uso de la fotografía digital que ilustra con mayor claridad la ausencia de notabilidad asociada a ciertas imágenes fotográficas digitales sea la fotografía de compras. Como es sabido, es una práctica habitual en la contemporaneidad el envío desde las tiendas de fotografías en las que se ven artículos cuya compra se está evaluando o terminando de decidir entre más de una persona: el comprador envía una fotografía del producto que podría ser adquirido para solicitar opinión o aprobación (ver figura 5).



La fotografía de compras no supone que el artículo fotografiado sea notable, ni pretende volverlo notable al fotografiarlo: se trata, eventualmente, de un caso de uso de lo que Carlón llama “comunicacional”, y se relaciona con el hecho, señalado por este mismo autor, de que una fotografía brinda “abundante información” acerca de lo fotografiado (Carlón, 2016). En estos empleos, la fotografía simplemente releva de complejas o extensas descripciones verbales a quienes se encuentran en las tiendas. Puede pensarse que en la fotografía de compras se hace probablemente el uso más macluhaniano¹¹ del hiperdispositivo

¹¹ En un libro coescrito con Quentin Fiore, afirma McLuhan: “Todos los medios son prolongaciones

compuesto por la fotografía digital y las redes sociales en tiempo real: como una extensión del sentido de la vista, la cámara del celular que toma la foto y la pantalla de los que la reciben permiten que usuarios que no están cerca del producto puedan conocer buena parte de sus propiedades. La función principal de los dispositivos aquí es franquear la distancia espacial; una suerte de “tele-fotografía”: como en el teléfono, lo que prima es hacer accesible a la percepción (en el teléfono al oído, en este caso a la vista) aquello que se encuentra demasiado alejado para nuestros sensores biológicos.

Bibliografía

CARLÓN, Mario. 2016. “Registrar, subir, comentar, compartir: prácticas fotográficas en la era contemporánea”, en Pablo CORRO y Constanza ROBLES (editores) (2016) *Estética, medios y subjetividades*, Santiago de Chile, Universidad Pontificia Católica de Chile. Disponible en http://estetica.uc.cl/images/stories/librosvsimposio/02_mario%20carlon.pdf [Consulta: 16/10/2018].

CUESTA, Andrés y ZELCER, Mariano. 2002. “Acerca de la conformación de gramáticas en los nuevos medios: el caso de los diarios electrónicos”. Ponencia presentada en las VI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, Córdoba, Argentina y en las Jornadas de Formación en el Periodismo y la Comunicación Social en la Convergencia Digital, organizadas por REDCOM en Buenos Aires, Argentina.

FONTCUBERTA, Joan. 2017. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg. Edición original: 2016.

MANOVICH, Lev. 2006. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*, Buenos Aires, Paidós. Edición original: (2001) *The Language of New Media*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press. Traducción de Óscar Fontrodona.

McLUHAN, Marshall y FIORE, Quentin. 1997. *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*, Barcelona, Paidós Ibérica. Edición original: (1967) *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, Nueva York/Londres/Toronto, Bantam Books. Traducción de León Miras.

RITCHIN, Fred. 2010. *Después de la fotografía*, Oaxaca de Juárez, Ediciones Ve. Edición original: (2009) *After Photography*, Nueva York, W.W. Norton & Company.

TRAVERSA, Oscar. 2001. “Aproximaciones a la noción de dispositivo” en revista *Signo y Seña* número 12, Buenos Aires, Instituto de Lingüística, FFyL UBA. Páginas 233 a 247.

de alguna facultad humana, psíquica o física” (McLuhan y Fiore, 1967[1997]:26).

ZELCER, Mariano. 2017. "Las imágenes fotográficas en tiempo real: una aproximación", en revistas *L.I.S. Letra, Imagen y Sonido* número 18. Disponible en <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3873> [Consulta: 27/10/2019].

Origen de las imágenes

Imagen 1. <http://www.blairkaplan.ca/snap-chat/>, <https://www.vogue.mx/agenda/cultura/articulos/tu-guia-para-un-snapchat-perfecto/5999>, y <http://culturageek.com.ar/snapchat-dicen-vos-los-filtros-mas-usas/> [Consulta: 14/10/2018].

Imagen 2. <https://www.moboplay.com/download-%EF%BB%BFeffect-lenses-snapchat-tip-apk-10136.html> y <https://www.buzzfeed.com/bibirud/la-guia-mas-practica-para-usar-snapchat>. [Consulta: 14/10/2018].

Imagen 3. Capturas de las "historias" de Instagram y de Facebook, y de "estados" de WhatsApp de contactos personales del 14/1/2019

Imagen 4. Presentaciones internas de Facebook/Instagram de marzo de 2018 y octubre de 2019.

Imagen 5. WhatsApp personal.