Metal (N.° 4), e002, julio 2018. ISSN 2451-6643
https://doi.org/10.24215/24516643e002
http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

FOTOGRAFÍA ACTUAL

EXPANSIONES, ASINCRONÍAS Y PROMISCUIDADES

CURRENT PHOTOGRAPHY
Expansions, Asynchronias and Promisections

Adolfo Cifuentes
adolfocifuentes27@gmail.com
Escuela de Bellas Artes. Universidad Federal de Minas Gerais. Brasil

Abstract
The present work aims to replenish the relevance of photography, looking for the configurations that made it a promiscuous, expanded, paradoxical and omnipresent practice in the ways of relating, investigating and organizing the world. Thus, it provides us with ways to manage, disseminate and classify the universe through several authors. To map these expansions, four major strategies are proposed.

Keywords
Expanded photography; contemporary art; ontology; disciplinary promiscuities

Resumen
En el presente escrito se repone la actualidad de la fotografía, rastreando las configuraciones que la volvieron una práctica promiscua, expandida, paradójica y omnipresente en las formas de relacionarnos, de investigar y de organizar el mundo. Así, brindamos maneras de administrar, de difundir y de clasificar el universo por medio de varios autores. Para mapear esas expansiones se plantean cuatro estrategias.

Palabras clave
Fotografía expandida; arte contemporáneo; ontología; promiscuidades disciplinares

Recibido: 6/2/2018 | Aceptado: 21/5/2018

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribucion-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional"

La fotografía constituye una de las formas de producción de imagen más presentes y exploradas en el campo de las artes visuales contemporáneas. A partir de sus múltiples usos, y gracias a las redes sociales, a las autopistas virtuales, así como a los diversos vehículos y formas de inserción de la imagen en los medios de comunicación impresa, posee una presencia que podemos considerar completamente invasiva. La increíble diversidad de prácticas y de usos, tanto funcionales como estéticos, en los cuales está entretejida, hacen que lo fotográfico sea hoy, literalmente, un campo *expandido*. Del mismo modo, los múltiples quehaceres, oficios y profesiones con los cuales está en permanente contacto la convierten, tal vez, en la más *promiscua* de las formas contemporáneas de producción de imagen. En este panorama, sus formas de inserción y de pertenencia al campo de las artes visuales y plásticas solo pueden ser complejas, multifacéticas y, muchas veces, hasta ambiguas.

En ese sentido, dada su naturaleza tecnológica y por el actual cambio sin retorno hacia lo digital, la fotografía contemporánea se desdobló en dos técnicas —química y numérica— diferenciadas no solo en lo que respecta a los soportes que permiten el registro, sino, y sobre todo, a sus formas de circulación, de uso y de inserción social. En este contexto, la fotografía química —llamada erróneamente «analógica»— pasó a ser una técnica «histórica» perteneciente al campo de las artes gráficas de reproducción múltiples, tales como el aguafuerte, el grabado en madera o la litografía. Paradójicamente, debido a ese carácter histórico, existe un renovado interés por los procesos y las formas paleográficas de su protohistoria, así como por sus prácticas «exóticas», es decir: no occidentales, no europeas, no «centrales», no *mainstream*. El fenómeno de la Lomografía, por ejemplo, que presenciamos en las dos últimas décadas, es solo la punta de ese iceberg que catalogamos aquí con el nombre ambiguo de *asincronías*.

Al respecto, prefiero este último término para referirme a dichas búsquedas —procesos alternativos o históricos— ya que otros nombres utilizados para denominarlas me parecen incompletos. Los mismos colocan estas prácticas dentro de cierta excentricidad social o temporal, al calificarlas como «alternativas» o «históricas», respectivamente. Es por eso que me refiero a cierta ambigüedad en esas búsquedas: serían ambiguas en la medida en que esa revisión del pasado «arcaico» que las constituye solo tiene sentido en el entrelazamiento que establecen con el universo numérico-digital y en las formas de inserción y de uso social de la imagen fotográfica. El fenómeno de la Lomografía es, nuevamente, sintomático. Moda o *trend* social, básicamente juvenil, ese interés súbito —y tal vez duradero— en las características y en las posibilidades de un aparato arcaico específico consiguió resonancia planetaria gracias al hecho de

METAL N.º 4, e002, julio 2018, ISSN 2451-6643
http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

estar potenciado por el universo de las redes sociales: lo arcaico como último grito de la moda. Son esas expansiones, asincronías y promiscuidades de la imagen fotográfica, inherentes a su propia condición híbrida y mestiza, las que constituyen el foco de las reflexiones que siguen.

Un arte paradójico

«En la literatura el gusto es exclusivo [...] en la literatura podemos permitirnos ser eclécticos sólo hasta un cierto punto. En la fotografía el eclecticismo no tiene límites. La fotografía tiene el mundo entero como tema y puede satisfacer cualquier tipo de gusto.»
Susan Sontag en Sougez (1981)

La imagen fotográfica atraviesa hoy todas las esferas de la experiencia humana: desde la investigación criminológica hasta la astronomía, desde la exploración del mundo submarino hasta la pornografía, pasando por el mundo glamoroso de la moda, el periodismo, la blogósfera, las redes sociales, la publicidad o la construcción social y personal de memoria. Ella impregna todas nuestras formas de conocimiento. Nuestro mundo sería impensable sin la presencia de lo fotográfico inserto como chip de comando de todas nuestras formas de relacionarnos y de conocer. Desde antes de nuestro nacimiento, a través de la ecografía, lo fotográfico acompaña nuestras vidas y da testimonio de cada uno de los acontecimientos que marcan el curso de nuestra existencia. Consecuentemente, la diversidad de las prácticas, de los oficios, de los saberes y de los procedimientos en los cuales lo fotográfico está imbricado es inagotable. De ahí ese eclecticismo constitutivo de lo fotográfico del cual nos habla Susan Sontag en el epígrafe, muy próximo a la total promiscuidad. Y de ahí también el amplio abanico de prácticas artísticas que se apropian de ella, que la utilizan.
A finales de los años noventa, la investigadora francesa Dominique Baqué (1998) hizo una aproximación a esa vasta gama de usos de lo fotográfico, designándolos con el nombre de *plásticos*. Pero el término plástico no designa allí solo lo que comúnmente es señalado como fotografía *artística* o *creativa*, sino también a una serie heterogénea de prácticas fotográficas que, realizadas desde los márgenes de la artes *plásticas*, operaron una reestructuración esencial del propio campo del arte. De este modo, la fotografía, que siempre quiso pertenecer a esa región mítica, logró finalmente su objetivo en las últimas décadas de forma paradojal: transformando al mismo tiempo el ámbito artístico.
Contemporáneamente, Rosalind Krauss (2002) evidenció, en la recopilación de textos que componen su libro *Lo Fotográfico*, la forma en que muchas prácticas artísticas a lo largo del siglo estuvieron «profundamente estructuradas por

METAL N.º 4, e002, julio 2018, ISSN 2451-6643
http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

la fotografía» (s/p). Asimismo, realizó una relectura del surrealismo y de la modernidad a través del papel de la fotografía como operadora de un cambio profundo en el paradigma semiótico. En ese sentido, a partir de la clasificación pierciana de los signos, Krauss propuso que, de la lógica del ícono, imperante en el arte occidental, el carácter indexial de la fotografía habría inclinado la balanza hacia el lado del índice, cambiando así los fundamentos de nuestra relación con la imagen y, por lo tanto, la propia lógica de las artes visuales. La irrupción del objeto real en el arte moderno —los *ready-made* duchampnianos serían aquí el ejemplo paradigmático— vendría precisamente de ese cambio operado en la naturaleza del signo. De un modo general, ese giro hacia el signo indexial estaría en la base de las relaciones que las artes visuales mantuvieron, a lo largo del último siglo, con lo real.

El discurso indexial de Krauss tendría que ser leído hoy con pinzas: por una parte, en el nuevo contexto de la fotografía digital numérica, aún si el referente continúa siendo constitutivo de lo fotográfico, él ya no es más ese referente adherido barthesiano.[1] La fotografía digital no se define por esa «huella luminosa» que realiza del objeto la fotografía química, sino por su lectura y su traducción al lenguaje numérico binario.

Por otra parte, incluso en el contexto de la fotografía química, esa interpretación de ella a partir de su naturaleza puramente indexial sería cuestionable: el trabajo de Philipe Dubois (1998) demostró, desde los años ochenta, que el índice, si bien constituye un rasgo definitorio de lo fotográfico, es solo un pequeño fragmento de la cadena de presupuestos que anteceden al *click*. Después de él, la imagen capturada estará sujeta a un número potencialmente infinito de operaciones, de usos y de inserciones en contextos discursivos. Indexial es la fracción de segundo en la cual la huella luminosa de la realidad impacta y se imprime en el interior de la caja negra de la cámara. Pero lo fotográfico, justamente, es un acto que no se define solo allí: una larga cadena de procesos y de decisiones anteceden y dan continuidad a esa mínima fracción de segundo.

Lo que nos importa aquí, sin embargo, es que tanto en el análisis de Krauss como en el de Baqué el problema de filiación de lo fotográfico al campo de las artes no constituye una simple cuestión formal ni taxonómica acerca de las características tipológicas que concederían —o negarían— el estatus de arte a un cierto tipo de imágenes pertenecientes a la rejilla fotográfica. Y eso, justamente, porque esa rejilla no constituiría una simple subespecie más en el conjunto de las imágenes que componen el campo de las artes visuales. Ella sería, más bien, como una especie de comodín, aquella carta que, en algunos juegos, cambia de valor según la combinación que el jugador tenga en las manos:

METAL N.º 4, e002, julio 2018, ISSN 2451-6643
http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

su valor es totalmente relacional. Lo fotográfico es, en las actuales condiciones y en el contexto del arte contemporáneo, un operador que cumple funciones múltiples y transversales. Un lugar de trabajo en el cual, incluso si el resultado es una fotografía, no siempre ella es en sí misma una finalidad, ocupando lugares ambivalentes de soporte, de registro, de testigo, de comentario, etcétera. No por pura casualidad el libro *La fotografía plástica* (1998), de Dominique Baqué, lleva el subtítulo «Un arte paradójico»: porque son absolutamente paradojales los súper poderes constructores y destructores de la fotografía que señalan múltiples autores (Walter Benjamin, André Malraux, Douglas Crimp o José Luis Brea, entre otros). Sería la fotografía la que habría creado, en un primer momento, la propia categoría de «arte», solo para luego desarticularla y destruirla. Tanto Benjamin, en su *Pequeña Historia de la Fotografía* [1931] (2011), como Malraux, en *El Museo Imaginario* (2017), indican que fue la fotografía la que ayudó a constituir las grandes unidades de los períodos históricos del arte, permitiendo edificar conjuntos coherentes en la absoluta dispersión constitutiva de los objetos que componen la vasta, compleja y heterogénea categoría de «arte».

De esta manera, la imagen fotográfica nos entrega un mundo en miniatura, *prêt-à-porter*, que podemos organizar y clasificar según nuestra voluntad. La fotografía del menor detalle de una miniatura carolingia, junto con la del arquitrabe de una alejada catedral románica, permitieron la construcción de unidades estilísticas antes imposibles de apreciar o de concebir. Una serie de fotografías de las más alejadas catedrales góticas, diseminadas por toda Europa, nos permitió percibirlas como un conjunto emparentado por unidades antes insospechadas: categorías a partir de las cuales fueron inferidas, a su vez, otras especies, subespecies, teorías, etcétera. Lo fotográfico nos permitió crear ese museo imaginario que tenemos a nuestra disposición en las páginas de cualquier enciclopedia del arte y que, claramente, debemos volver a pensar hoy en un nivel todavía mucho más amplio: en términos de la web y de su omnívora omnipresencia universal.

Según Douglas Crimp (1995), si lo fotográfico protagonizó esa construcción de la propia unidad categorial llamada «arte», sus taxonomías y sus subespecies, también la fotografía inauguró, a partir del arte conceptual en los años sesenta, la deconstrucción y el cuestionamiento mismo de dicha categoría. Fue ella la que permitió a los artistas huir de los límites del atelier y del museo, y también de la prisión del objeto, impuesto por la pertenencia ancestral del campo de las artes plásticas al universo de la manufactura de objetos. El Land Art y sus intervenciones en paisajes y en espacios físicos reales, las más diversas formas de arte urbano, el situacionismo y sus derivas, el arte relacional, etcétera, todos

tienen en la fotografía un poderoso aliado. En esta versión, lo fotográfico es casi una célula de guerrilla urbana que, liderada por libertadores, como Gordon Matta-Clark, Francys Alÿs o Banksy, iría por el mundo liberando al arte de los límites que le han impuesto los muros del museo, las academias de Bellas Artes y los profesores de Estética. Un arte nómade que, independiente ya de su vieja filiación con la artesanía, podría mezclarse y fundirse con el propio flujo de la vida, sin precisar más de ninguna de esas viejas instituciones caducas. Así, la fotografía habría posibilitado ese encuentro con el flujo de la vida real, es decir, con lo social, lo público, lo colectivo, lo político, lo relacional, etcétera. La versión del teórico español José Luis Brea (2003, 2005, 2010) es aún más radical, o tal vez está aún más anclada a la tradición modernista y al viejo sueño de las vanguardias de fundir arte y vida. En la versión de Brea, es de la propia categoría *arte* de la que vamos a liberarnos. Y esta vez gracias a lo fotográfico unido a los súper poderes igualadores de la red y su ubicuidad global. La *e-image* —subdivisiones como *fotografía* o *vídeo* no tendrían mucho sentido aquí— acabaría desestabilizando totalmente el viejo e inútil estatus de la rejilla simbólica *arte*. Como un órgano en desuso que pierde sus funciones, el *arte* terminará siendo, en el mejor de los casos, un apéndice del universo de lo comunicacional-mediático y de lo lúdico-informativo.

Sin embargo, no es en esa dirección —la de un arte y una institución museográfica engullidos por la *e-image* de la red— que nos conducen los *Soles de Flickr* de la artista norteamericana Penelope Umbrico. *541.795 soles de Flickr* (2006) fue el primer título que la fotógrafa norteamericana le dio a su instalación, compuesta en ese momento (2006) por 541.795 fotos de puestas de sol bajadas de la red social. Fue ese el número de imágenes que apareció en el momento en que ella escribió la palabra *sunset* (crepúsculo) e hizo *click* en el buscador de esa comunidad virtual. En versiones posteriores de la misma obra, el número de fotos y su nombre han ido cambiando en función de la cantidad lanzada por el buscador el día en que se da comienzo al nuevo montaje. Como el número de miembros de esa comunidad virtual que comparte fotos no cesa de aumentar exponencialmente, en la versión de 2008 la obra se llamó *3.221.717 Soles de Flickr (Parcial) 03/31/08* y en el 2009 *5.911.253 Soles de Flickr (Parcial) 08/03/09*. El título, como podemos ver, es parte esencial de la obra no solo porque evidencia la prodigiosa diseminación de la red, sino también porque, en la combinación entre cantidad y fecha, muestra la naturaleza mutante del universo virtual.

¿Cuáles son los términos discursivos que regulan hoy la producción y la circulación de las imágenes en las nuevas condiciones creadas por la web? Los textos de Benjamin fueron publicados en los años treinta. Toda la producción teórica

METAL N.º 4, e002, julio 2018, ISSN 2451-6643
http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

que marcó la época fue publicada antes de la sustitución, hoy universal, de la fotografía análoga por la fotografía digital: *Un Art Moyen* (1965), de Pierre Bourdieu; *Fotografía y Sociedad* (1974), de Gisele Freund; *Sobre lo fotográfico* [1977] (2004), de Susan Sontag; *La cámara clara* [1980] (1993), de Roland Barthes; *El acto fotográfico* (1998), de Philippe Dubois, y *Lo fotográfico* [1990] (2002), de Rosalind Krauss. Incluso las obras más recientes, como es el caso de *La fotografía plástica* (1998), de Dominique Baqué o *Realidades y ficciones en la trama fotográfica* (1999), de Boris Kossoy, a pesar de haber sido publicadas ya en la era digital, fueron producto de investigaciones realizadas a lo largo de los años noventa. Es decir, se desarrollaron en una época en la cual lo digital apenas estaba comenzando a emerger y en la que aún no se había producido la penetración masiva de Internet y la irrupción definitiva de la blogósfera y de las redes sociales.

Si como hemos visto a lo largo de este texto, la experiencia estética y la fotografía rebasan ampliamente el objeto y la imagen, para incluir también las tramas de sentido y de visibilidad social en las cuales se insertan, al hablar de nuevos medios digitales no hacemos referencia solamente a unos soportes físicos para la imagen, sino, sobre todo, a nuevos tipos de presencia, de circulación y de uso. El español José Luis Brea ha hablado del fin de la obra y del museo a lo largo de abundante producción teórica sobre la *e-image* o *e-imagen*. La imagen, según Brea, no necesita ya ser espacializada ni materializada en las paredes o en las salas. Si bien eso puede suceder algún día, el hecho es que, desde la invitación lanzada por los futuristas en 1909 para «meterle candela» al museo, hasta la declaración postmoderna de su ruina hecha por Crimp en los años noventa,[2] el discurso del fin del museo —y del arte— permea las prácticas estéticas del último siglo.

Paradójicamente, sin embargo, un trabajo como las puestas de sol de Flickr solo tiene sentido en el museo. No tanto por el hecho de que museos como el Metropolitano de Nueva York hayan endosado su estatus como «obra de arte» por medio de su adquisición y de su exhibición en el 2008, sino porque la obra no son los 3.221.717 soles que estaban en dicha red social el 31 de marzo de 2008. La obra, propiamente dicha, es el señalamiento de esa especie de *ready-made* cultural por medio de la búsqueda y de la impresión de esas imágenes banales en el papel, y su presentación como conjunto global en las paredes de un espacio X.

La obra no preexistía en Flickr y no era ninguna de los millones de imágenes de crepúsculos disponibles en el *site*. Tampoco fue realizada, como obra, por ninguno de los miembros de esa comunidad virtual. No estoy intentando reivindicar con esto el viejo mito de la originalidad y de la genialidad del artista.

Estoy pensado más bien en autores, como Jacques Rancière (2002), y en su exploración del contenido y de la naturaleza de la categoría *arte*: la misma no estaría constituida por objetos, por prácticas oficios específicos, sino por la forma especial de visibilidad que concedemos a ciertos tipos de objetos y de prácticas. Lo que es realmente importante al decir «eso es arte» sería el pronombre demostrativo «eso», que apunta y señala pidiendo un tipo especial de atención para «ese» objeto o acontecimiento, señalado y diferenciado. Es esto lo que hacen, tal vez, los millones de soles de Umbrico: pedir un tipo de visibilidad diferenciada para un segmento de esa profusión infinita y anónima de imágenes que circula por la pantalla de nuestro computador.

De este modo, hablar de una estética fotográfica, de las relaciones entre fotografía y arte, de una historia de esas relaciones o de los usos creativos, «artísticos» o estéticos de la imagen fotográfica es adentrarse en una constelación compleja, en continua expansión, contracción y conformación. Es aproximarse, por un lado, a las múltiples teorías de lo fotográfico y, por otro, a los diversos discursos y teorías sobre el fenómeno estético y sus paradojas. Significa abordar, también, un complejo *corpus* de obras y un legado histórico de enormes proporciones que actualmente se pregunta por las unidades, los vectores y los campos de fuerza que lo atraviesan y que le permitirían pensar sus modelos históricos más allá de —y al interior de— una historia del arte.

Referencias

Baqué, D. (1998). *La Photographie Plasticienne* [*La fotografía plástica*]. Paris, Francia: Éditions du Regard.

Barthes, R. (1993). *A Câmara Clara* [*La cámara clara*]. Rio de Janeiro, Brasil: Nova Fronteira.

Benjamin, W. [1931] (2011). *Pequeña historia de la fotografía*. Barcelona, España: Casimiro.

Benjamin, W. (1975). *A Obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. San Pablo, Brasil: Abril Cultural.

Benjamin, W. (2005). *Escritos sobre fotografia*. Madrid, España: Akal.

Bourdieu, P. (1965). *Un Art Moyen*. Paris, Francia: Minut.

Brea, J. L. (2003). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia, España: CENDEAC.

Brea, J. L. (2005). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, España: Akal.

Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid, España: Akal.

METAL N.º 4, e002, julio 2018, ISSN 2451-6643
http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

Crimp, D. (1995). *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Inglaterra: MIT Press.
Dubois, P. (1998). *O ato fotográfico e outros ensaios* [*El acto fotográfico y otros ensayos*]. Campinas, San Pablo: Papirus.
Freund, G. (1974). *Fotografía y sociedad*. París, Francia: Gustavo Gilli.
Kossoy, B. (1999). *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica* [*Realidades y ficciones en la trama fotográfica*]. São Paulo, Brasil: Ateliê.
Kossoy, B. (2007). *Os Tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia, Brasil: Ateliê.
Krauss R. [1990] (2002). *O fotográfico*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
Malraux, A. (2017). *El Museo Imaginário*. Madrid, España: Cátedra S.A.
Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible: estética y política*. Salamanca, España: Edit. Salamanca.
Sontag, S. [1997] (2004). *Sobre fotografia* [*Sobre la fotografía*]. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
Sougez, M.-L. (1981). *Historia de la fotografía*. Madrid, España: Cátedra.
Umbrico, P. (2006). *Soles de Flickr* [Fotografía]. Recuperado de http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns

Notas

1 Nos referimos aquí a *La cámara lúcida* (1993), de Roland Barthes y a su aproximación a lo fotográfico como esa arista de tiempo robada a la eternidad: el «eso fue, eso estuvo ahí» innegable que contendría la imagen fotográfica.
2 Al respecto, veamos este fragmento de Douglas Crimp (1995): «La moderna epistemología del arte es resultado de su aislamiento en los museos, donde es presentada como autónoma, alienada, como algo aparte, sometido sólo a su propia historia y dinámicas internas» (p. 13).