

# Fotografiar el pasado

## El dispositivo de las fotos en movimiento<sup>1</sup>

### Photographing the past

#### The moving photo device

### Fotografando o passado

#### O dispositivo das fotos em movimento

DOI: <https://doi.org/10.18861/ic.2024.19.2.3737>

#### ► MARIANO ZELCER

marianozelcer@yahoo.com.ar - Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
- Universidad Nacional de las Artes, Argentina.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7472-0906>

**CÓMO CITAR:** Zelcer, M. (2024). Fotografíar el pasado. El dispositivo de las fotos en movimiento. *InMediaciones de la Comunicación*, 19(2). DOI: <https://doi.org/10.18861/ic.2024.19.2.3737>

Fecha de recepción: 18 de marzo de 2024

Fecha de aceptación: 10 de septiembre de 2024

#### RESUMEN

Las actualizaciones recientes de los sistemas operativos de los teléfonos celulares trajeron como novedad la posibilidad de generar *fotos en movimiento* con sus cámaras digitales. Estas fotos consisten en un video muy breve que termina en una imagen estática, que es

la que corresponde al instante de la toma. La foto en movimiento puede entenderse como un nuevo tipo de imagen que combina de, modo muy preciso, dos materias de la expresión preexistentes (el video digital y la fotografía digital) y que sigue ampliando el universo de lo que socialmente se llama “fotografía” para abarcar, por primera vez, imágenes en movimiento. Empleando la noción semiótica de *dispositivo*, este trabajo analiza la génesis de estas *nuevas fotografías*, así como también ciertas prácticas novedosas que vienen habilitadas con posterioridad a la toma. Entre ellas, el artículo se detiene en la posibilidad, brindada por el dispositivo, de generar nuevas fotografías estáticas de los instantes previos a la captura original, lo que da lugar a la práctica novedosa de tomar una foto de un momento pasado. Esta particularidad del dispositivo, que tiene la capacidad de desvincular, por primera vez, el instante fotografiado del de la toma, tiene implicancias enunciativas relevantes y puede reconfigurar, en un futuro cercano y con la expansión de los saberes de este *arché*, la comprensión social de lo que se entienda por “fotografía”.

**PALABRAS CLAVE:** *fotografía, fotografía digital, foto en movimiento, postfotografía, dispositivo, teléfono móvil.*

<sup>1</sup> Este artículo se encuentra enmarcado en el proyecto “Mediatización algorítmica: dispositivos de reproducción automática en las plataformas de contenidos”, código 34/0792, Proyectos de Investigación en Arte, Ciencia y Tecnología (PIACyT), Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC), Universidad Nacional de las Artes (UNA), Argentina.

---

**ABSTRACT**

Recent updates to mobile phone operating systems brought the possibility of generating *motion photos* using their digital cameras. These photos consist of a very short video that ends in a static image, which corresponds to the instant of the shot. The motion photo can be understood as a new type of image, that combines very precisely two pre-existing substances of expression, and which continues to expand the universe of what is socially called “photography” to encompass, for the first time, images in motion. Using the semiotic notion of *device*, this article analyzes the genesis of these new photographs, as well as certain innovative practices that are enabled after they are taken. Among them, the article focuses on the possibility, provided by the device, of generating new static photographs of the moments prior to the original capture, which gives rise to the novel practice of taking a photo of a past moment. This particularity of the device, which has the ability to unlink, for the first time, the photographed instant from the one of the shot, has relevant implications as regards enunciation, and can reconfigure, in the near future and with the expansion of the knowledge of this *arché*, the social understanding of what is called “photography”.

**KEYWORDS:** *photography, digital photography, motion photo, post-photography, device, mobile phone.*

---

**RESUMO**

Atualizações recentes nos sistemas operacionais dos celulares trouxeram consigo a possibilidade de gerar *fotos em movimento* com suas câmeras digitais. Estas fotos consistem em um vídeo muito curto que termina em uma imagem estática, que corresponde ao momento da captura. *A foto em movimento* pode ser entendida como um novo tipo de imagem, que combina com muita precisão duas substâncias de expressão pré-existentes, e que continua a expandir o universo do que se chama socialmente de “fotografia” para abranger, pela primeira vez, imagens em movimento. Utilizando a noção semiótica de *dispositivo*, este trabalho analisa a gênese dessas novas fotografias, bem como certas práticas inovadoras que são possibilitadas após a captura. Entre elas, o artigo centra-se na possibilidade, proporcionada pelo dispositivo, de gerar novas fotografias estáticas dos momentos anteriores à captura original, o que dá origem à nova prática de tirar uma fotografia de um momento passado. Esta particularidade do dispositivo, que tem a capacidade de dissociar, pela primeira vez, o instante fotografado do momento do disparo, tem implicações enunciativas relevantes, podendo reconfigurar, num futuro próximo e com a ampliação do conhecimento deste *arché*, a compreensão social do que se entende por “fotografia”.

**PALAVRAS-CHAVE:** *fotografia, fotografia digital, foto em movimento, pós-fotografia, dispositivo, telefone celular.*

## 1. INTRODUCCIÓN

Hace por lo menos cuarenta años que se dice que “vivimos en una época de las imágenes”. Así dicho, se trata de una observación tan indiscutible como inespecífica: ¿qué tipo de imágenes serían las características de esta época? ¿Y en qué medios o espacios se encuentran? Veamos sólo un fragmento de uno de los muchos autores que hicieron esta afirmación, Ernst Gombrich (1987):

La nuestra es una época visual. Se nos bombardea con imágenes de la mañana a la noche. Al abrir el periódico en el desayuno vemos la fotografía de hombres y mujeres que son noticia, y al alzar los ojos del periódico encontramos una imagen en la caja de cereales. Llega el correo, y en un sobre tras otro van apareciendo brillantes folletos con imágenes de tentadores paisajes y muchachas que toman el sol incitándonos a irnos de vacaciones en un crucero, o de elegante ropa de caballero que nos tienta a hacernos un traje a la medida. Al salir de casa, vemos junto a la carretera carteles que tratan de captar nuestra mirada y jugar con nuestras ganas de fumar beber o comer. (p. 129)<sup>2</sup>

La cita hace evidente cómo, a lo largo de esta larga “época visual”, han cambiado nuestros hábitos de consumos mediáticos, así como también el tipo de imágenes con las que nos encontramos día a día. Sin embargo, la cita también muestra cómo, hace alrededor de cuatro décadas, la fotografía ya tenía enorme presencia en la vida cotidiana, articulada con múltiples medios, soportes y discursividades<sup>3</sup>.

Nuestro tiempo sigue siendo prolífico en la generación de imágenes, y sigue teniendo gran centralidad la fotografía, un tipo de imagen cuya producción, como ya se ha señalado en otros trabajos, se ha multiplicado desde la expansión de la fotografía digital, particularmente desde que los teléfonos celulares tienen cámaras incorporadas. Además de la fotografía, en cuestión de años hemos visto surgir nuevos *tipos de imágenes* que hoy coexisten con las preexistentes: diversas clases de imágenes de síntesis computacional, imágenes de realidad virtual (tanto filmada como realizada por síntesis), otras clases de imágenes que combinan elementos de registro y de síntesis (como las de tipo CGI empleadas en los *deep fake*) y, más recientemente, diversos tipos de imágenes generadas por inteligencia artificial (IA), que a su vez emulan una multiplicidad de tipos de imágenes preexistentes (fotográfica, de ilustración, pictórica, con variados estilos). La lista, desde luego, no es exhaustiva, y todo parece indicar que no está clausurada, por lo que seguramente veremos nacer nuevos tipos de imágenes en los años venideros.

En este artículo buscamos distinguir los distintos tipos de imágenes, antes que trabajar “la imagen” en forma genérica. Sustentados en una perspectiva

<sup>2</sup> Citado en: Kurażyńska (2022).

<sup>3</sup> En la continuación de su cita, Gombrich (1987) se refiere a otros tipos de imágenes que también abundaban en la cotidianidad de esos años, y menciona las ilustraciones, los bocetos, los gráficos y los mapas.

semiótica, entendemos que el término *imagen* es extremadamente amplio y señala una multiplicidad de materias de la expresión de muy distinta naturaleza, obtenidas a través de distintos dispositivos. Por ello, dentro de este amplio universo de las imágenes contemporáneas, abordaremos un tipo específico de imagen: las *fotos en movimiento*. Lo seleccionamos porque, a partir de una observación preliminar, encontramos que presenta al mismo tiempo un aspecto de continuidad y otro de novedad. Hablamos de continuidad porque estas imágenes siguen siendo fotografías y, en ese sentido, se enlazan con la historia, mucho más extensa, de este tipo de imágenes que han tenido una alta presencia y circulación social desde su creación, exacerbada, como adelantamos, por la expansión de los teléfonos celulares con cámara y conexión a Internet. La novedad, por su parte, se encuentra en el hecho de que por primera vez se trata de imágenes que contienen movimiento y están generadas con un *dispositivo* que, como veremos enseguida, permite revisitar de algún modo el momento de la toma. Nos proponemos como objetivo describir los modos en que este nuevo dispositivo incide sobre las fotografías así generadas, teniendo en el horizonte las posibilidades y restricciones ligadas a la producción discursiva. Nuestra hipótesis es que el dispositivo de la fotografía en movimiento, que amplía tanto los modos posibles de tomar fotografías como aquello que se entiende por imagen fotográfica, podría cambiar nuestra relación tanto con la producción como con el consumo de este tipo de imágenes, una vez que los saberes sobre su funcionamiento –que Schaeffer (1990) denominó el *arché* del dispositivo– se expandan socialmente.

Como se ve, nuestra indagación permanecerá, intencionalmente, en el nivel que Verón (1974) ha denominado *presemiológico*. No indagaremos la retórica, el campo semántico ni la enunciación de un corpus de imágenes específico, sino que caracterizaremos su materialidad significativa y las regulaciones que instaura su dispositivo semiótico. Con el fin de realizar estas observaciones, se ha constituido un corpus con la metodología de la saturación (Verón, 2013; Zelcer, 2021).

En el desarrollo del trabajo, comenzaremos por definir la noción de dispositivo y por señalar la pertinencia de su consideración para la caracterización de la especificidad de cada tipo de imagen. A continuación, nos ocuparemos específicamente de las fotografías y reseñaremos brevemente cómo han cambiado los hábitos para su toma y su distribución en lo que va del siglo XXI. Finalmente, nos centraremos específicamente en el tipo de imagen que nos ocupa –las fotos en movimiento– para finalizar con las conclusiones.

## 2. IMÁGENES Y DISPOSITIVOS

Los distintos tipos de imágenes son generados con la intermediación de diversos dispositivos. Empleamos esta noción en el sentido en el que lo han hecho otros autores, como Schaeffer (1990), Fernández (1994), Carlón (2004, 2006)

o Traversa (2001, 2009), y que sintetizamos hace algunos años en la siguiente definición (Zelcer, 2021):

[Entendemos] por *dispositivo* aquellas instancias pretextuales que determinan y regulan la producción discursiva, y que tienen incidencia fundamentalmente en las materias de la expresión, las presencias y ausencias del cuerpo, las construcciones temporales y espaciales y las estructuras del intercambio, y que incluyen un determinado conjunto de prácticas sociales vinculadas. En estas regulaciones pueden tener distinta incidencia las técnicas empleadas en cada caso, y –cuando se trata de medios computacionales– el *software* o aplicación que esté interviniendo. Como un efecto de la regulación de estos factores, el dispositivo regula la gestión del contacto. (p. 46)

Como se ve, llamamos dispositivo a las instancias que inciden en la producción discursiva y que no son, aún, ellas mismas, discursivas (Zelcer, 2023)<sup>4</sup>. Desde luego, dentro de lo que llamamos dispositivo estamos considerando las técnicas empleadas para la generación discursiva; de hecho, en ciertos usos, el término dispositivo se emplea exclusivamente para designar esas técnicas. Sin embargo, la noción que proponemos aquí incluye también dentro del dispositivo otras instancias que regulan y modelan la discursividad. Entre ellas, se ha vuelto relevante en los últimos años el *software*, como tempranamente lo señaló Lev Manovich (2012).

En efecto, en su funcionamiento articulado con las distintas técnicas, el *software* puede dar lugar a diversas regulaciones y, por tanto, a diferentes dispositivos. Sólo por poner un ejemplo: un teléfono celular puede funcionar como cámara fotográfica o como cámara filmadora. Los registros de imágenes se efectúan, en ambos casos, a través de las mismas cámaras físicas, sin embargo, en un caso el celular *se comporta como* una cámara fotográfica y en el otro como una videocámara: se trata de dos dispositivos diferentes montados sobre las mismas técnicas. Como es evidente, los equipos computacionales contemporáneos, incluyendo los *smartphones*, pueden funcionar como numerosos dispositivos, dependiendo del *software* o aplicación que se emplee en cada caso. Por ello, la aparición de una aplicación puede dar lugar a nuevas regulaciones, y así, a nuevos dispositivos, incluso sin que haya necesariamente innovaciones en la técnica. Desde luego, las innovaciones en la técnica habilitan también el funcionamiento de los celulares como nuevos dispositivos. Lo hemos señalado ya hace años en relación con el empleo de estos teléfonos como pantallas de realidad virtual (Zelcer, 2021): sólo pueden funcionar como tales por poseer, además de una pantalla, otras técnicas integradas, como el acelerómetro o el giroscopio. En rigor, en muchas ocasiones el *software* pone en juego distintas técnicas que se encuentran, todas ellas, dentro del equipo informático. En el

<sup>4</sup> Realizamos esta aclaración, porque sostenemos, en línea con lo propuesto por Verón (1987), que producciones discursivas anteriores también pueden condicionar de diversos modos la generación de nuevos discursos.

ejemplo que habíamos dado, en su funcionamiento como cámara fotográfica –dispositivo–, el celular activa la cámara –técnica– del teléfono, pero en su funcionamiento como videocámara –dispositivo–, el *software* o aplicación activa no sólo la cámara del teléfono, sino también su micrófono para registrar el sonido ambiente.

Cada dispositivo de producción discursiva habilita entonces la generación de textos de unas determinadas materias de la expresión (Metz, 1974)<sup>5</sup>, y no otras. En el caso de la fotografía, las cámaras tradicionales generan imágenes fotográficas y las digitales –o los teléfonos celulares, cuando funcionan como cámaras– fotografías digitales. Como se ve, desde el surgimiento de la fotografía digital, el término fotografía no designa ya una única materia de la expresión, sino al menos dos: las generadas con el dispositivo fotográfico tradicional y las de naturaleza digital. Si bien se diferencian en varios aspectos, ambas son imágenes de registro que pueden funcionar como prueba de existencia de lo que estuvo delante de la cámara y que conllevan, a su vez, una promesa de *similaridad*, es decir, se proponen como semejantes a lo fotografiado. En ese sentido, las fotografías digitales siguen siendo *íconos indiciales*, como tempranamente lo señaló Peirce (1986) para la fotografía tradicional, y lo desarrolló también Schaeffer en estudios posteriores (1990): ambos tipos de fotografía siguen sosteniendo, en su uso canónico, el noema barthesiano del “haber estado allí” (Barthes, 1989)<sup>6</sup>.

La identificación, en una cierta superficie discursiva, de una determinada materia de la expresión, puede permitir, en ocasiones, reconocer el dispositivo que intervino en su generación. Los saberes acerca de este dispositivo, que –como adelantamos– Schaeffer (1990) describió como el *arché*, funcionan así, en las lecturas, como *interpretantes*: si identificamos que una imagen es una fotografía, y en ella se ve una cierta entidad (una persona, un animal, una edificación, etc.) podemos saber que esa entidad existe (o existió), y además podemos conocer algunas de sus cualidades, puesto que el dispositivo interviniente garantiza que la imagen que estamos observando se parece en algunos aspectos a lo fotografiado. En ese sentido, la intervención de un cierto dispositivo en la generación discursiva determina ya algunas cuestiones referentes a la promesa, el contrato o la propuesta de contacto de los discursos generados, que podemos conceptualizar, siguiendo las proposiciones de Oscar Traversa (2009), como del orden de la enunciación.

Este proceso, desde luego, no está exento de equivocaciones o errores. De hecho, en la contemporaneidad, ciertos recursos discursivos y algunas nuevas materias de la expresión juegan con los límites de lo humanamente perceptible.

<sup>5</sup> Metz (1974) define la materia de la expresión como la *naturaleza física del significante*. La noción había sido originalmente formulada por Louis Hjelmslev (1972).

<sup>6</sup> Dice Barthes (1989): “Nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía” (p. 23).

Por ejemplo, existen imágenes generadas por IA que no se distinguen perceptualmente de una fotografía. Si se tomaran por fotografías, podrían considerarse documentos que prueban que un cierto hecho tuvo lugar o que una cierta entidad existió, mientras que no ha sido así. Este riesgo existe desde hace muchos años (los buenos fotomontajes tradicionales ya lograban que una fotografía engañe), pero en los años recientes se evidenció un proceso al mismo tiempo de sofisticación y de democratización de los dispositivos de alteración y de generación de imágenes que de algún modo ha puesto en duda la naturaleza de muchas de las imágenes con las que nos encontramos. Como dice Carlón (2016b), hoy “frente a cualquier discurso que contiene imágenes (...) todos nos preguntamos si el régimen de creencia indicial está aún vigente, es decir, si debemos creer en el resultado de ese lenguaje o dispositivo como *medio de registro*” (p. 162). Si bien nos hemos dedicado a algunos de estos fenómenos de duda sobre el estatuto semiótico de las imágenes en un trabajo anterior (Zelcer, 2021), vale señalar aquí dos cuestiones al respecto:

- No se trata solamente de fenómenos que tienen lugar en la recepción, sino que también puede haber recursos o niveles discursivos que jueguen sobre esa duda (incluyendo el del dispositivo, como se evidencia en las imágenes de síntesis conocidas como de *deep fake*).
- La proliferación de imágenes que se confunden perceptualmente con las fotografías no cambia el estatuto de lo fotográfico: el hecho de que una imagen creada por IA que *se ve como* una fotografía muestre una entidad que no guarda relación indicial con ningún existente no hace que el estatuto de lo fotográfico esté en duda. Eventualmente, lo que se pone en duda en esos casos es si una determinada imagen es o no una fotografía.

Al respecto, siempre vale la pena recordar la permanencia del estatuto icónico indicial en toda imagen fotográfica, que es el que construye, desde un punto de vista enunciativo, el “*esto ha sido*” (*Ça-a-été*) o el “haber estado allí” de la cosa fotografiada señalado por Barthes (1989). Algunos autores lo han puesto en duda, en el marco de discusiones acerca del estatuto de lo fotográfico. A mediados de los años '90, Verón (1997) revisa las proposiciones barthesianas y concluye que “la eventual afirmación sobre el ‘haber estado allí’ es una operación que realiza quien observa la fotografía (‘nunca puedo negar que la cosa estuvo allí’) y no una operación que esté contenida en la fotografía misma” (p. 57). Esta afirmación es cuestionable: el “haber estado allí” proviene de su estatuto indicial, y este, a su vez, está determinado por el hecho de haber sido generada con un dispositivo fotográfico. Dicho de otro modo, si volvemos a nuestra preocupación inicial por caracterizar la especificidad de cada tipo de

imagen, no podemos dejar de lado el hecho de que las fotografías *se toman* con cámaras. Al ser imágenes que se generan por impresión (en la fotografía tradicional) o por escaneo (en la digital), guardan una *relación existencial* con lo fotografiado. Los signos que comparten una experiencia de este tipo con su objeto son definidos por Peirce (1986) justamente como índices genuinos<sup>7</sup>; por ello, la indicialidad no es cuestión de la recepción, sino que es constitutiva de toda imagen fotográfica. En un trabajo posterior, Mario Carlón (2016a) comenta el texto de Verón y argumenta:

Contrariamente a lo señalado por Verón sobre el dispositivo fotográfico, se observa que sin la indicialidad no hay diferencias sustanciales entre pintura y fotografía. Barthes se propuso establecer esta especificidad y lo hizo, como siempre, de forma magistral. La indicialidad es la gran novedad que la fotografía trajo como experiencia compartida. (p. 37)

Más recientemente, Joan Fontcuberta (2022) publicó *Contra Barthes. Ensayo visual sobre el índice* en el que, nuevamente, puso en cuestión la universalidad del noema fotográfico propuesta por el semiólogo francés. Fontcuberta trabaja allí con una selección de fotografías de la revista mexicana sensacionalista *Alerta* de las décadas de 1960-1970. En ellas se observan situaciones posadas que muestran un indicio de que “algo ha sido” o “algo ha ocurrido”. Sin embargo, en esas fotos no hay un registro de la situación o del hecho ocurrido, sino sólo un supuesto índice. En todas las fotos de la selección realizada por Fontcuberta, un dedo índice humano señala una entidad que supuestamente tuvo algún tipo de participación en uno de los eventos macabros tematizados por la publicación; por ejemplo, el agresor, la víctima, el lugar de los hechos, un objeto empleado en la agresión. Dicho de otro modo, *Alerta* trabaja sobre fotografías de entidades, pero sus textos acompañantes comentan estados de hechos que nunca se ven: con respecto al momento de la toma, se presentan como un pasado. Estas imágenes, dice Fontcuberta, son una suerte de teatralización: no muestran (no hacen visibles) los hechos narrados en los artículos escritos, ocurridos en un tiempo anterior al de la captura fotográfica, sino sólo una puesta en escena que pretende ilustrarlos y que difícilmente permite adivinar esos hechos contando sólo con la fotografía, que abre múltiples sentidos posibles y, por lo tanto, el “esto ha sido” queda cuestionado. Creemos que esta puesta en duda del noema de Barthes está apalancada sobre tres movimientos argumentativos que merecen revisión.

El primero es la puesta en duda de la indicialidad, cuestión que se resuelve si se atiende a la *indicialidad con respecto a qué* garantiza una imagen fotográfica. Si en una fotografía se ve un árbol señalado con un dedo índice, el dispositivo garantiza que ese árbol existe (o existió); desde luego, no garantiza que haya sido

<sup>7</sup> En palabras de Peirce (1986), “un Índice o sema es un Representamen cuyo carácter Representativo consiste en ser un segundo individual. Si la Segundidad es una relación existencial, el índice es genuino” (p. 49).

escenario del hecho violento descrito en el artículo acompañante, tal como se afirma en él. Pero Barthes no dice que el noema garantice lo que el texto predica sobre ese árbol, sino solamente que la generación de la imagen guardó relación existencial y de semejanza con ese árbol. En ese sentido, el noema allí es más un “esto ha existido” que un “esto ha sido”. La foto puede estar posada o teatralizada, por ello, no puede garantizar el “esto ha ocurrido” (por esa razón, aun no siendo trucadas, las fotografías pueden emplearse para mentir, en ciertas articulaciones discursivas). Sin embargo, una foto siempre es garantía de que “eso [que se ve] ha existido”.

El segundo movimiento tiene que ver con una posible confusión acerca de a qué llamamos una fotografía. Hay que distinguir la fotografía de lo fotográfico, e incluso de otras imágenes que guardan relaciones muy débiles con lo fotográfico. Perceptualmente hoy muchas veces no se distinguen fotografías de fotografías retocadas o trucadas, de imágenes del tipo *deep fake*, que combinan más de una imagen preexistente o de imágenes de IA generadas por síntesis. Si llamáramos a todo eso “fotografía” entonces sí una fotografía no necesariamente mostraría algo que ha sido o existido. Sin embargo, si preservamos el término “fotografía” para designar un tipo de imagen específico –cuya génesis implica la realización de una captura mediante una cámara– entonces, si es una fotografía, muestra un existente.

Finalmente, en tercer lugar, la fotografía articulada en textos más complejos, como los de los medios gráficos, termina por tener sus sentidos sobre-determinados, como lo explicó el mismo Verón (1997); por lo tanto, es esperable que al aislarlas de esos emplazamientos, que las construyen como ilustración de ciertos relatos, dejen el juego abierto a una multiplicidad de lecturas posibles, más amplias y variadas que cuando se encuentran articuladas con esos textos verbales<sup>8</sup>.

### 3. ¿CÓMO TOMAMOS FOTOGRAFÍAS?

Como adelantamos, el fenómeno que analizaremos consiste en una clase de fotografías por demás singular: las fotografías en movimiento. Antes de adentrarnos en estas particulares fotografías, en este apartado proponemos repasar, a través de un brevísimo ejercicio de reconstrucción histórica, algunos de los modos en que tomamos y gestionamos fotografías. No iremos demasiado atrás en el tiempo: sólo revisaremos ciertos cambios ocurridos dentro del aún joven siglo XXI.

Hasta fines del siglo XX, en la fotografía doméstica permanecía extendido el empleo de las cámaras de película sensible tradicional; las cámaras digitales apenas se estaban expandiendo y aún eran pocos quienes las poseían. Con el inicio

<sup>8</sup> Sobre el citado trabajo de Fontcuberta (2022), recomendamos las discusiones de Sciana (2023) y Foschi (2023).

del siglo XXI llegó la expansión de la fotografía digital a los usos cotidianos<sup>9</sup>. Se comercializaron entonces masivamente cámaras digitales, aparatos que, a diferencia de trabajar con película sensible, operaban con sensores que generaban archivos informáticos de imagen por medio de un procedimiento de escaneo. Estas cámaras contaban con algún dispositivo de almacenamiento (habitualmente una tarjeta de memoria), donde se conservaban estos archivos. Como novedad, las cámaras contaban con una pantalla en la parte posterior, que podía emplearse como reemplazo de la mirilla y para conocer la imagen de la fotografía recién tomada. Por aquel entonces, los teléfonos celulares (hoy conocidos como *feature phones*) comenzaban a tener también cámaras incorporadas<sup>10</sup>, aunque muy rudimentarias, que generaban imágenes de baja calidad. En relación con las instancias temporales durativas, estos nuevos dispositivos abolían la correspondiente al revelado. Esto permitía, como señalamos, que el fotógrafo conociera el resultado de su toma apenas presionado el botón disparador. La distribución de la fotografía, sin embargo, requería de algún procedimiento físico de descarga: o bien debía extraerse la tarjeta de memoria del teléfono, o bien se debía conectar un cable para copiar las imágenes en el disco rígido de una computadora. Desde allí, las fotos se podían compartir de distintas maneras: por ejemplo, se podían mostrar en el monitor de la computadora o se podían enviar por e-mail.

Este modo de tomar y distribuir fotografías digitales duró unos pocos años. Como es sabido, hace ya tiempo que los teléfonos celulares inteligentes (*smartphones*) desplazaron a las cámaras en la toma cotidiana de fotografías<sup>11</sup>. Estos aparatos que todos llevamos con nosotros en el día a día tienen, como ya hemos señalado, la capacidad –a través de componentes de *hardware* y mediante la intervención de *software*– de emular el funcionamiento de múltiples dispositivos técnicos preexistentes, entre ellos, las cámaras fotográficas. Al mismo tiempo que los teléfonos iban ganando terreno, se producía una evolución muy significativa en el mundo de Internet: aparecía la Web 2.0, que, entre sus principales novedades, facilitaba el proceso de publicación de contenidos por parte de los usuarios, tanto en espacios editoriales, como los blogs, como en las redes sociales. Como un tercer movimiento simultáneo, Internet comenzó a emplearse cada vez más en los teléfonos celulares; entre los principales usos, se deben contar las aplicaciones de chat o mensajería (como fue Microsoft Messenger en su momento y posteriormente WhatsApp) y las redes sociales digitales, inicialmente con Facebook como emblema.

9 Si bien las primeras cámaras digitales fueron creadas en la década de 1970, recién en 1996 aparecieron cámaras con tarjeta de memoria, aún a un precio elevado, y en 1997 se ofrecieron las primeras cámaras fotográficas para consumidores de un megapixel. Entre fines del siglo XX y comienzos del XXI empezó a comercializarse cámaras de precios más accesibles, y su uso comenzó a extenderse.

10 Según señala Scolari (2023), la primera vez que se tomó una fotografía digital con un teléfono móvil fue en 1997. Pocos años después esta función fue adoptada masivamente, por ello eso ubicamos su expansión, en forma estimada, a comienzos del siglo XXI.

11 Scolari (2023) señala que en la actualidad el 92,5% de las fotos se toman con teléfonos celulares y sólo el 7% con cámaras.

Es el conjunto de todos estos cambios, y no sólo la llegada de la fotografía digital, el que terminó por minimizar otra instancia temporal asociada a los modos habituales de *agenciamiento de la fotografía*: la de la distribución. Dicho de otro modo: es recién cuando las fotografías digitales comienzan a tomarse con los teléfonos, los teléfonos están conectados a Internet, y los usuarios se comunican a través de chats o redes sociales, que se abre la posibilidad de compartir las imágenes fotográficas en tiempo real. Como hemos señalado en otros trabajos (Zelcer, 2017, 2021), esta articulación de dispositivos permitió ampliar también la temporalidad de lo tematizado en las fotografías, que desde entonces pueden hablar no sólo del pasado (el “esto ha sido” señalado por Barthes), sino también de un “apenas recién” que tiene un efecto de presente (“esto está siendo”), en un desplazamiento que asimismo es del orden de la enunciación<sup>12</sup>. Siguiendo a Fontcuberta (2017), puede decirse que la articulación de la fotografía digital con las redes sociales es la que dio inicio a la *postfotografía*. El autor denomina de este modo a una multiplicidad de fenómenos que se observan a partir de “la fotografía que fluye en el espacio híbrido de la sociabilidad digital y que es consecuencia de la superabundancia visual” (p. 7). Podemos pensar que las fotos en movimiento, de las que nos ocuparemos en seguida, constituyen una novedad que se inscribe en el fenómeno mayor de la postfotografía.

#### 4. LAS FOTOS EN MOVIMIENTO

Hecha esta breve reseña, centrémonos ahora en el tipo de imagen que nos ocupa. Algunas actualizaciones de los sistemas operativos de Android en los teléfonos celulares de los últimos años trajeron una novedad, que preexistía en los teléfonos iOS: la posibilidad de ver las “fotos en movimiento”. El fenómeno consiste en lo siguiente: después de que el usuario/fotógrafo ha realizado una toma, cuando vuelve a mirarla en el programa nativo de la galería de imágenes de su celular (habitualmente llamado, simplemente, “Imágenes”), cada foto viene acompañada de un pequeño botón que invita a “Ver la foto en movimiento”. En algunas versiones, la foto en movimiento es mostrada automáticamente cuando se recorre esa “galería”. En términos de su materialidad, la “foto en movimiento” consiste en un video muy breve (habitualmente de dos o tres segundos) que termina en una imagen estática. Esa imagen estática final es

<sup>12</sup> Todos estos cambios, unidos a la desaparición de los altos costos ligados a las películas y el revelado, fueron acompañados además de modificaciones en las prácticas cotidianas vinculadas con la fotografía. En comparación con lo que se hacía hace pocos años, hoy se toman fotos en muchas más ocasiones y con muchas más finalidades; la fotografía ya no está destinada únicamente a lo notable, sino que se usa también de un modo que hemos llamado “protésico”, para “extender la mirada”, muchas veces con un propósito de registro. Se fotografía, por ejemplo, un objeto cuya compra se está evaluando o un repuesto doméstico que se desea comprar en una ferretería, tan sólo para “mostrar cómo es” a otra persona una única vez; son imágenes que no están destinadas a conservarse. Al mismo tiempo, ciertas prácticas sociales se han vuelto mucho menos habituales y algunas hasta tienden a desaparecer. Pensamos, por ejemplo, en las reuniones sociales que se realizaban, con posterioridad a un viaje de importancia, para mostrar las fotografías tomadas en él: estas imágenes se comparten ahora de múltiples maneras a través de los medios digitales, en muchas ocasiones, incluso cuando el viaje aún está transcurriendo. Sobre estos cambios en los agenciamientos de las fotografías, véase: Carlón (2016a).

la captura del momento en que fue presionado el botón disparador, es decir, corresponde al instante de la toma; sin embargo, ese conjunto (esos pocos segundos previos en movimiento y la imagen final que se detiene) constituye la foto en movimiento<sup>13</sup>. Hablar de fotografías en movimiento representa, en términos de la historia de los dispositivos de captura y registro de imágenes, toda una novedad, porque, si bien –como reseñamos– ya habíamos vivido una expansión de la acepción del término “fotografía”, una de las propiedades que perduraba y que caracterizaba a todas las imágenes así llamadas era la ausencia de movimiento: si se mueve, no es una fotografía. O *no era* una fotografía, puesto que ahora sí hay una clase de fotografías que pueden moverse: las fotos en movimiento.

Podría pensarse que, de algún modo, las fotos en movimiento son similares a un breve video capturado con una videocámara, o a una película de unos pocos fotogramas, que posteriormente se detiene. Sin embargo, esas comparaciones no son del todo adecuadas: video y fotografía, o cine y fotografía, en el mundo de los medios tradicionales, están asentados sobre distintos soportes y materialidades, algo que no ocurre en el video y la fotografía digital, que lo comparten. Además, la toma de las fotos en movimiento sigue siendo instantánea, como lo fue en toda la historia de la fotografía canónica: el botón disparador se pulsa una única vez en el momento exacto que se desea capturar; en ese sentido, se trata de un acto radicalmente distinto al de registrar un video, que implica pulsarlo dos veces, una para iniciar y otra para finalizar la grabación. El usuario tampoco decide cuántos segundos previos se conservarán en la foto en movimiento, sólo dispara en el momento que desea capturar y el dispositivo los añade automáticamente.

¿Cómo se genera este tipo de fotos? Lo que el fotógrafo encuentra a posteriori lo hemos descrito: es un breve video que culmina en una imagen estática, que tiene la apariencia de una fotografía digital. En el proceso de generación, lo que ha ocurrido es que, en el momento de la toma, la cámara está permanentemente grabando y guardando temporariamente lo que se está viendo a través de ella. Cuando la foto es tomada, se conservan, junto con la imagen estática, sólo los segundos previos al momento del disparo, y el resto se desecha. De ese modo, cada foto puede ser vista canónicamente (sin movimiento alguno), o en movimiento con el fragmento de video que lo antecede. Desde el punto de vista de nuestra concepción de los dispositivos, este modo de funcionamiento de las cámaras integradas a los teléfonos celulares, que viene regulado fundamentalmente por cambios en el *software*, constituye un nuevo *dispositivo*: no es ya una “simple” cámara que toma fotografías digitales, sino una que registra

<sup>13</sup> Según reseña Caballero (2023), las fotos en movimiento aparecieron por primera vez en los teléfonos tipo iPhone 6s, con el nombre de *live photo*, en septiembre de 2015. La empresa Samsung comenzó a incluirlos al año siguiente en algunos modelos de alta gama, como el Galaxy S7 y Galaxy S7 Edge en 2016, bajo el nombre de *motion photo* –en español, foto en movimiento–. Con el tiempo, muchos otros modelos comenzaron a incluir esta funcionalidad, hoy extendida en buena parte de los teléfonos celulares.

fotos en movimiento. Del mismo modo, podemos conceptualizar la foto en movimiento como un nuevo tipo de imagen que combina, a su vez, dos tipos de imágenes preexistentes (el video digital y la fotografía digital) de un modo altamente específico.

Las fotos en movimiento no serían más que una curiosidad si no fuera por una funcionalidad novedosa que también poseen los *smartphones*, que puede tener implicancias en los efectos enunciativos que socialmente suelen adjudicarse al dispositivo fotográfico. Mientras se reproducen los segundos animados de este tipo de fotos, aparece en la pantalla la opción de volver a generar una captura, es decir, podemos “volver a tomar una foto” de esos instantes inmediatamente anteriores al disparo que están registrados en los segundos iniciales de la foto en movimiento. Así, por ejemplo, si la persona fotografiada salió con los ojos cerrados porque justo pestañeó en el momento del disparo, se puede “volver a disparar” sobre alguno de los segundos previos, y capturarla ahora con los ojos abiertos. O si se está fotografiando a una persona que está soplando las velas de su torta de cumpleaños, y la fotografía es tomada cuando éstas ya están apagadas, se puede volver a tomar una foto dentro de los segundos previos de la foto en movimiento y capturarla cuando está comenzando a soplar, aún con las velas encendidas. De igual modo, si en un grupo fotografiado una persona justo hace algún gesto extraño en el momento del disparo, se puede volver a tomar la fotografía del instante previo, antes de que cambiara la expresión de su rostro. En todos estos casos aparece la práctica novedosa de *tomar una foto de un momento pasado*. Esto significa que los segundos de movimiento de la foto en movimiento encierran potencialmente muchas otras tomas de ese momento que ya pasó, y que, con el funcionamiento tradicional de una cámara, no se podrían recuperar. Esta nueva oportunidad de realizar una toma diluye lo que Cartier-Bresson (2003)<sup>14</sup> denominó *el instante decisivo*.

De todos los medios de expresión, la fotografía es el único que fija para siempre el instante preciso y fugitivo (...). El escritor tiene tiempo para la reflexión, puede aceptar, rechazar y aceptar de nuevo (...). Pero para los fotógrafos lo que pasó, pasó para siempre. (p. 20)

En otras palabras, la toma fotográfica estuvo siempre asociada a la captura de ese instante que, de otro modo, estaría irremediamente perdido. Lo capturado, por ello, hablaba de una cierta habilidad de ese fotógrafo, y construía una figura de un enunciadador que capturaba y eternizaba un instante, una suerte de cazador que obtenía una imagen que mostraba un momento que fue y ya no se repetirá<sup>15</sup>.

14 La primera versión de este texto es de 1952.

15 La metáfora de “la fotografía como caza” la hemos abordado en otro trabajo (Zelcer, 2021); citamos allí a Susan Sontag (2016), quien señala un conjunto de vinculaciones metafóricas entre las cámaras y las armas: “Por brumosa que sea nuestra conciencia de esta fantasía, se la nombra sin sutilezas cada vez que hablamos de ‘cargar’ y ‘apuntar’ una cámara, de ‘apretar el disparador” (p. 23).

Este efecto, desde luego, se modela de distintos modos en los diversos géneros y regímenes discursivos: no tiene el mismo valor la captura de un instante en una foto posada en estudio, donde es simple realizar una nueva toma, que en una de fotoperiodismo, que apunta a capturar un momento único (y que son las que tenía como objeto de su reflexión Cartier-Bresson). Sin embargo, tanto en uno como en otro caso, las fotos en movimiento, con su posibilidad de recaptura, desdibujan la figura de ese fotógrafo hábil: el botón disparador pudo haber sido presionado poco después del instante visible en la imagen y recapturado a posteriori. En ese sentido, la generación de estas fotos se da en dos momentos, a su vez con dos temporalidades distintas. El primero es el del registro; en términos de la toma, es un instante, pero da como resultado un producto durativo. El segundo tiene esas temporalidades invertidas: el examen de la foto en movimiento es durativo y el resultado de esa nueva captura es una imagen estática que, esta vez sí, sólo muestra un instante. El cazador de imágenes del que hablamos se recicla y ahora no dispara desde un inicio: lanza primero una red que atrapa la presa en movimiento, recién después la examina, y entonces sí, dispara para dejarla inmóvil en la posición que desea. Esta nueva foto tiene además la particularidad de no poseer marcas del momento de su producción, algo que caracterizó históricamente al dispositivo fotográfico<sup>16</sup>, sino eventualmente del momento de producción de la foto en movimiento que le dio origen.

La foto en movimiento sólo existe para el usuario del celular, es decir, para el fotógrafo, que tiene la opción de realizar sobre ella nuevas capturas, o simplemente conservarla tal como fue generada en el momento de la toma original. Como es sabido, es muy habitual compartir o publicar en los chats o las redes sociales las fotografías tomadas cotidianamente. Cuando una foto en movimiento se comparte de este modo, sólo se envía la imagen estática, es decir, su instante final: vuelve a ser una foto sin movimiento. Esto quiere decir que la foto en movimiento es una suerte de producto intermedio del dispositivo de toma fotográfica, seguramente aún desconocido por varios usuarios de teléfonos con cámara, que simplemente toman las fotografías y las contemplan o comparten sin siquiera saber que cuentan con la posibilidad de visitar ese breve momento registrado y realizar nuevas capturas.

Aun así, la funcionalidad de las fotos en movimiento se sigue expandiendo en los teléfonos celulares, y probablemente termine por ser el modo más extendido de fotografiar. Dicho de otro modo, es probable que la mayor parte de tomas cotidianas de fotografías termine siendo, en poco tiempo, de fotos en movimiento, lo que de algún modo tendrá incidencia en lo que socialmente es considerado una fotografía, que pasará de ser una imagen capturada en el momento de la toma, a ser una imagen estática tomada con una cámara que puede

<sup>16</sup> Dice Verón (2013): "Con la fotografía, y por primera vez en la historia de la mediatización, el discurso producido por el dispositivo es portador inequívoco de las marcas del momento de su producción, y esas marcas forman parte inseparable del sentido final del discurso" (p. 247).

corresponder o bien al momento de la toma, o bien a una recaptura posterior, de un instante inmediatamente anterior. En ese sentido, puede pensarse, de algún modo, que los dos o tres segundos de imagen animada que se añaden a las fotos en movimiento constituyen el tiempo de gracia que se le otorga al fotógrafo para demorarse en disparar la toma cuando, ya con la cámara prendida y orientada hacia el objetivo, ve una escena que quiere capturar: si no tarda más que eso, podrá recuperarla luego en la foto en movimiento.

## 5. CONCLUSIONES

El fenómeno que acabamos de analizar se inscribe indudablemente dentro de lo fotográfico –está basado en ese “gesto inicial de capturar con una cámara” (Zelcer, 2021, p. 356)–, pero al mismo tiempo se aparta de la práctica fotográfica tradicional: es en ese sentido que lo hemos inscripto dentro de la postfotografía: manteniendo su esencia (su noema, diría Barthes), la imagen fotográfica tiene nuevos modos de producción, distribución y consumo con respecto a las tradicionales, previas al surgimiento y la expansión de la fotografía digital.

Regresando a nuestra hipótesis inicial, se puede pensar que como ocurrió con el surgimiento y las innovaciones que se produjeron en otros dispositivos, la incidencia de las fotos en movimiento sobre lo que socialmente se considera la enunciación del dispositivo fotográfico dependerá de la expansión del conocimiento de este nuevo *arché* de la toma fotográfica, que funcionará, tal como lo señaló Schaeffer (1990) para la fotografía tradicional, como un interpretante para esas imágenes. Del mismo modo, a medida que se extiendan también los conocimientos acerca de las posibilidades de volver a capturar fotografías de momentos concomitantes al de la toma original, las prácticas vinculadas a la toma fotográfica también podrán modificarse o diversificarse.

¿A qué nos referimos? Por ejemplo, a que si estamos por capturar una escena en una fotografía y justo esa escena se modifica (por ejemplo, porque alguien se mueve o cambia su expresión), dispararemos la cámara de todos modos, sabiendo que la escena recién perdida podrá probablemente recuperarse en la foto en movimiento. En este sentido, se hace evidente la diferencia con la fotografía de tipo “ráfaga”, que toma varias imágenes sucesivas en un corto lapso de tiempo. La primera imagen de la ráfaga se genera en el momento en que el botón para tomar la foto es presionado, y no antes. Si bien se parece en el hecho de generar varias opciones de imágenes fotográficas similares en poco tiempo, se distingue de las fotos en movimiento en que no conserva registro de lo ocurrido antes del disparo; en cambio, las fotos en movimiento, a diferencia de la “ráfaga”, no conservan lo que ocurrió después de disparar. En forma complementaria, al observar una fotografía tomada por otra persona en la que se haya logrado capturar un momento específico (una acción, una expresión) no atribuiremos ya, en forma directa, ese registro a una cierta habilidad del fotógrafo para capturar

un “instante decisivo”, puesto que podría ser perfectamente el resultado de una nueva toma realizada sobre la foto en movimiento.

En cierto aspecto, la aparición de las fotos en movimiento representa un cambio mucho más novedoso que el paso de la fotografía analógica a la digital: de hecho, por muchos años, el dispositivo de la fotografía digital buscó emular tanto como fuera posible, en la generación de imágenes, al de la fotografía tradicional. En cambio, las fotos en movimiento –que no podrían haber sido creadas con las técnicas de la fotografía de película y papel– traen una novedad que atañe a la temporalidad, y es opuesta a las implicancias que históricamente tenía la naturaleza analógica de la fotografía frente a la digital. Hasta ahora, la naturaleza digital había permitido *volver no durativas instancias que eran durativas*: primero, desaparecieron los tiempos de revelado. Con la articulación con las redes sociales, desaparecieron también los tiempos de distribución. Con la foto en movimiento, una instancia que en la fotografía tradicional no era durativa, pasa a serlo: la captura, que en la fotografía siempre fue un instante, un disparo, un golpe, ahora tiene una duración: se guardan unos segundos, se propone la instancia final como la de la fotografía, y el dispositivo deja abierta la posibilidad de recapturar otras vistas en forma de imagen estática sobre cualquier instante de esos segundos. Unos segundos que se reservan con exclusividad para el fotógrafo: será sólo él quien pueda ver la foto en movimiento.

## REFERENCIAS

- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Caballero, D. (2023). Toma fotos que cobran vida con la cámara de tu Samsung Galaxy. *Móvil zona*. Recuperado de: <https://www.movilzona.es/tutoriales/camaras/funcion-motion-photo-samsung-galaxy/>
- Carlón, M. (2004). *Sobre lo televisivo. Dispositivos, discursos y sujetos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Crujía.
- Carlón, M. (2006). *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Crujía.
- Carlón, M. (2016a). Registrar, subir, comentar, compartir: prácticas fotográficas en la era contemporánea. En Corro, P. & Robles, C. (editores) (2016), *Estética, medios y subjetividades* (pp. 31-54). Santiago de Chile: Universidad Pontificia Católica de Chile. Recuperado de: [http://estetica.uc.cl/images/stories/librovsimposio/02\\_mario%20carlon.pdf](http://estetica.uc.cl/images/stories/librovsimposio/02_mario%20carlon.pdf)
- Carlón, M. (2016b). *Después del fin. Una perspectiva no antropocéntrica sobre la post-tv, el post-cine y youtube*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Crujía.
- Cartier-Bresson, H. (2003). El instante decisivo. *El malpensante*, 43, pp. 14-27.

- Fernández, J. L. (1994). *Los lenguajes de la radio*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Atuel.
- Fontcuberta, J. (2017). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Fontcuberta, J. (2022). *Ça-a-été? Contra Barthes*. Madrid: Joaquín Gallego Editor.
- Foschi, G. (2023). Fontcuberta contra Barthes. *Doppiozero*. Recuperado de: <https://www.doppiozero.com/fontcuberta-contro-barthes>
- Gombrich, E. H. (1987). *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza.
- Hjelmslev, L. (1972). *Ensayos lingüísticos*. Madrid: Gredos.
- Kurażyńska, D. M. (2022). *Dime para qué sirve y te diré qué es una imagen. Los usos de las imágenes y su incidencia en el conocimiento de las imágenes*. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, España. Recuperado de: <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/81982/75074.pdf?sequence=4&isAllowed=y>
- Manovich, L. (2012). *El software toma el mando*. Recuperado de: [https://www.academia.edu/7425153/2014\\_-\\_El\\_software\\_toma\\_el\\_mando\\_traducci%C3%B3n\\_a\\_Lev\\_Manovich\\_](https://www.academia.edu/7425153/2014_-_El_software_toma_el_mando_traducci%C3%B3n_a_Lev_Manovich_)
- Metz, C. (1974). El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico. *Lenguajes, 1(2)*. Recuperado de: <https://semioticaderedes-carlon.com/wp-content/uploads/2018/04/Metz-El-estudio-semiol%C3%B3gico-del-lenguaje-cinematogr%C3%A1fico.pdf>
- Peirce, C. S. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Nueva Visión.
- Schaeffer, J-M. (1990). *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- Scianna, F. (2023). Fontcuberta punta l'indice sulla verità. *Il Sole 24 ore*. Recuperado de: <https://www.mimesisedizioni.it/download/14659/ed5dc9e2ee9a/ferdinando-scianna-il-sole-24-ore-14-maggio-2023-fontcuberta-punta-lindice-sulla-verita-su-contro-barthes-di-fontcuberta.pdf>
- Scolari, C. (2023) El nuevo canon fotográfico. *Hipermediaciones*. Recuperado de: <https://hipermediaciones.com/2023/07/15/el-nuevo-canon-fotografico/>
- Sontag, S. (2016). *Sobre la fotografía*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Debolsillo.
- Traversa, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Signo y Señal, 12*, pp. 233-247.
- Traversa, O. (2009). Dispositivo-enunciación: en torno a sus modos de articularse. *Figuraciones, 6*. Recuperado de: <https://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/1086>
- Verón, E. (1974). Para una semiología de las operaciones translingüísticas. *Lenguajes, 1(2)*, pp. 11-36.

Verón, E. (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gedisa.

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

Verón, E. (2009). El fin de la historia de un mueble. En Carlón, M. & Scolari, C. (eds.), *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate* (pp. 229-248). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Crujía.

Verón, E. (2013). *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.

Zelcer, M. (2017). Las imágenes fotográficas en tiempo real: una aproximación. *L.I.S. Letra, Imagen y Sonido*, 18, pp. 135-154.

Zelcer, M. (2021). *Devenires de lo fotográfico. Imágenes digitales en los dispositivos contemporáneos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Teseo.

Zelcer, M. (2023). Traversa: el lugar del dispositivo. En Cingolani, G. & Bitonte, M. E. (2023), *Relés a partir de la obra de Oscar Traversa* (pp. 85-98). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Libros de Crítica UNA - Prometeo.

\* Contribución de autoría: la conceptualización y el desarrollo integral del artículo fue realizado por el autor.

\* Nota: el Comité Académico de la revista aprobó la publicación del artículo.

\* El conjunto de datos que apoya los resultados de este estudio no se encuentran disponibles para su uso público. Los datos de la investigación estarán disponibles para los revisores, si así lo requieren.



Artículo publicado en acceso abierto bajo la Licencia Creative Commons - Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

#### IDENTIFICACIÓN DEL AUTOR

**Mariano Zelcer.** Doctor en Comunicación, Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires (Argentina). Profesor Asociado, Área Transdepartamental de Crítica de Artes, Universidad Nacional de las Artes (Argentina). Ha participado en diversos proyectos de investigación financiados por la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de las Artes. Ha publicado numerosos artículos en revistas académicas nacionales e internacionales, así como también capítulos de libros en los que abordó distintos fenómenos de la comunicación digital desde una perspectiva semiótica. Publicó el libro *Devenires de lo fotográfico* (2021, Teseo). Desde 2020 dirige proyectos de investigación en el Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica, Universidad Nacional de las Artes, dedicados a indagar la incidencia de los algoritmos en las propuestas curatoriales de las plataformas de contenidos.