



El cosmonauta Ivan Istochnikov en la era de la postfotografía

Mario F. Benito¹

Recibido: 4 de junio de 2018 / Aceptado: 21 de marzo de 2019

Resumen. La fotografía está sufriendo una transformación radical debido a tres factores del desarrollo tecnológico: la digitalización, el nacimiento y el acelerado desarrollo de Internet y, por último, la revolución de los dispositivos móviles. Este proceso en curso está dando como resultado lo que se ha venido en llamar postfotografía. Conceptos clave en la fotografía se están “desmaterializando” en el medio “líquido” digital de la Red de redes, donde la autoría individual de las imágenes está dejando paso a formas visuales de expresión en las que se crea nuevo sentido, y conceptos como verdad y memoria entran en crisis. Este trabajo cuestiona si en la actual era postfotográfica tendría sentido el proyecto *Sputnik*, realizado por Joan Fontcuberta en 1997 con el propósito de reflexionar sobre los usos de la fotografía en aquel momento. Tras detallar la aventura del cosmonauta Ivan Istochnikov y lo que sucedió en los medios de comunicación, se estudia las características de la postfotografía, para concluir que una obra así no tendría sentido después de la mencionada transformación del hecho fotográfico.

Palabras clave: Postfotografía; Internet; comunicación visual; verdad; memoria.

[en] The Cosmonaut Ivan Istochnikov in the Post-Photographic Era

Abstract. Photography is undergoing a radical transformation due to three factors of technological development: digitalization, the beginning and accelerated development of the Internet and, finally, the revolution of mobile devices. This ongoing process resulting in what has been called Post-Photography. Key concepts in Photography are being “dematerialized” in the digital “liquid” environment of the World Wide Web, where the individual authorship of images is giving way to forms of visual expression in which a new meaning is created and concepts such as truth and memory enter a crisis. This work questions whether the project *Sputnik*, made by Joan Fontcuberta in 1997 with the purpose of reflecting on the uses of Photography at that time, would make sense in the current Post-Photographic Era. After detailing the adventure of the cosmonaut Ivan Istochnikov and what happened in the media, the characteristics of Post-Photography are studied, to conclude that such a work would have no meaning after the aforementioned transformation of the photographic act.

Keywords: Post-Photography; Internet; visual communication; truth; memory.

Sumario: 1. Introducción. 2. La fotografía antes de la postfotografía. 2.1. Un comienzo: la misión del cosmonauta Istochnikov como cuestionamiento de la fotografía. 2.2. Fotografía y verdad. Usos de las imágenes. 3. Qué es la postfotografía. Análisis teórico y principales ¿autores? 3.1. La obra ensayística de Joan Fontcuberta en relación a la postfotografía. 3.2. Autores que han dejado de serlo (Penelope Umbrico, Joachim Schmid... millones de *selfies*). 4. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Benito, M.F. (2019) El cosmonauta Ivan Istochnikov en la era de la postfotografía. *Arte, Individuo y Sociedad* 31(3), 453-469.

¹ Universidad Rey Juan Carlos (España)
E-mail: mario.benito@urjc.es

1. Introducción

Las estrategias artísticas e intelectuales desplegadas para cuestionar los usos de la fotografía como garantía de la verdad y registro de la memoria, fundamentalmente en el ámbito público, se han visto trastocadas por lo que podríamos denominar una transformación ontológica de la propia fotografía. Los objetivos del presente artículo son poner de manifiesto cómo los usos actuales de las imágenes fotográficas impiden precisamente que se puedan seguir poniendo en práctica esas estrategias críticas, porque las fotografías son ahora postfotografías en las que entran en crisis verdad, memoria y hasta el concepto de autoría, sin necesidad de cuestionarlo abiertamente.

Apoyándonos en un marco teórico que aborda las mencionadas cuestiones esenciales del hecho fotográfico (verdad, memoria, autoría), proponemos una metodología que se apoya en tres aspectos complementarios: un riguroso estudio bibliográfico que nos permita delimitar qué es la postfotografía, los autores más significativos para la cuestión que se plantea y la obra ensayística del teórico y fotógrafo Joan Fontcuberta, cuyo proyecto *Sputnik* de 1997 es analizado como segundo aspecto metodológico. El tercer elemento de la metodología se basa en la experiencia participante del autor del artículo como diseñador periodístico en medios de comunicación que formaron parte involuntariamente de aquel proyecto, divulgando la exposición fotográfica de Fontcuberta que cuestionaba tanto los usos de las imágenes como garantes de la verdad, como los criterios de autoridad de los organismos de la cultura oficial —especialmente museos y galerías de arte— y de los propios medios de comunicación previos a la irrupción de Internet.

Se parte de la hipótesis de trabajo de que esas transformaciones radicales de la fotografía —debidas a la digitalización, al acelerado desarrollo de Internet y los dispositivos móviles; a la transformación de la propia sociedad estudiada por autores como Bauman (2000) y su “modernidad líquida”; así como al nuevo ecosistema de medios de comunicación surgido también por las mismas causas que han transformado a la fotografía—, hacen imposible que se puedan llevar a cabo ahora esas estrategias críticas mencionadas al comienzo, como se detallará en las conclusiones.

2. La fotografía antes de la postfotografía

2.1. Un comienzo: la misión del cosmonauta Istochnikov como cuestionamiento de la fotografía

El diario *El Mundo del siglo XXI* publicó el jueves 22 de mayo de 1997 una noticia cuyos título y subtítulo eran *Viaje a nunca jamás. Moscú ocultó la desaparición de un cosmonauta y una perra en el espacio*. El texto de aquel reportaje narraba una increíble historia que la Fundación rusa Sputnik había podido hacer pública gracias a la nueva política del Kremlin: la denominada *glásnost* (apertura, transparencia) impulsada desde una década antes por el

entonces líder soviético Mijaíl Gorbachov. Al parecer, en octubre de 1968 se había producido un accidente en una de las misiones espaciales soviéticas. En plena carrera con los Estados Unidos por llegar antes a la Luna, Moscú lanzó dos naves espaciales tripuladas para intentar un acoplamiento en el espacio como parte de su programa. En la primera de ellas, la *Soyuz 2*, la tripulación estaba formada por el coronel Ivan Istochnikov y la perrita Kloka. Tras la decimocuarta órbita alrededor de la Tierra de la nave *Soyuz 2*, despegó la *Soyuz 3*, tripulada por el cosmonauta Beregovoi, para intentar el acoplamiento de ambas naves a 200 kilómetros de altura, pero durante la maniobra algo falló y la nave de Istochnikov se perdió en el espacio durante unas doce horas. Cuando finalmente hallaron la cápsula espacial, Istochnikov y la perrita Kloka habían desaparecido y la *Soyuz 2* estaba dañada por lo que parecía ser el impacto de un meteorito.

Lograron traer vacía de regreso la nave a la Tierra, pero ante el temor a tener que reconocer un fracaso así, las autoridades soviéticas optaron no sólo por ocultar lo que había sucedido, sino por cambiar la historia. Los diarios moscovitas publicaron que la *Soyuz 2* era una nave robotizada sin tripulación y el coronel Ivan Istochnikov se convirtió desde ese momento en alguien que nunca había existido. Amenazaron a sus amigos y a todos aquellos que habían tenido contacto con él para que nunca mencionaran su nombre, confinaron a su familia en Siberia y los mejores técnicos en fotografía hicieron desaparecer su figura de todos los documentos gráficos que pudieron encontrar con su imagen. Se manipularon también documentos escritos, su partida de nacimiento desapareció, sus notas en las escuelas, en la academia militar...

Esta operación *orwelliana* se mantuvo oculta hasta que en 1993, el periodista Mike Arena compró en una subasta un lote de viejas reliquias espaciales soviéticas. Entre ellas encontró una fotografía que le recordó a otra imagen oficial en la que no aparecía un personaje que sí estaba en esta que había adquirido. ¿Quién había borrado aquel hombre de la foto oficial? Y, sobre todo, ¿por qué? El periodista comenzó una investigación que gracias a la apertura de las nuevas autoridades rusas había concluido con el sensacional descubrimiento. Era una historia fabulosa, tan buena que parecía imposible que fuese real. Tanto, que de hecho no lo era.

Viaje a nunca jamás

Moscú ocultó la desaparición de un cosmonauta y una pena en el espacio

DAVID JIMÉNEZ

Los amigos reunidos en la oficina de un cosmonauta en Moscú, en familia, en libertad y sin censura en fotografías. Noticias de la desaparición de un cosmonauta de la Unión Soviética...



El perro «Boris»... junto a su traje espacial antes del lanzamiento.

La familia de Boris... se aglutina en la oficina de un cosmonauta de la Unión Soviética...

Los amigos reunidos en la oficina de un cosmonauta de la Unión Soviética...

señala datos duros de una película sobre el KGB. La decisión de realizar un vuelo...

El cosmonauta... se aglutina en la oficina de un cosmonauta de la Unión Soviética...



El cosmonauta ruso se despierta en el interior de su nave enviada a la Tierra.

¿Un meteorito?

El cosmonauta de Francia... se aglutina en la oficina de un cosmonauta de la Unión Soviética...

Grandes Circuitos Europeos
8 DIAS/7 NOCHES - HOTELES 3*** / 4**** EN AVION DESDE MADRID

FRANCIA - BENELUX Visita París, Bruselas y Londres. Precio por persona: 91.900	Ciudades Imperiales Visita Moscú, Estambul, París y Atenas. Precio por persona: 96.900	LONDRES Y ESCOCIA Visita Londres, Edimburgo y Glasgow. Precio por persona: 114.000
BENELUX Visita Bruselas, Amberes y Londres. Precio por persona: 113.000	PRAGA - BUDAPEST Visita Praga y Budapest. Precio por persona: 89.000	ISLANDIA Visita Islandia y Groenlandia. Precio por persona: 138.000
ITALIA ROMANTICA Visita Roma, Florencia y Venecia. Precio por persona: 97.900	PRAGA - VIENA Visita Praga y Viena. Precio por persona: 89.900	
ITALIA FANTASTICA Visita Roma, Nápoles y Capri. Precio por persona: 99.900	AUSTRIA ESCANDINAVIA Y NORUEGA Visita Viena, Estocolmo y Oslo. Precio por persona: 108.000	

EXCLUSIVO PARA NUESTROS CLIENTES
Página pagada en 3 meses sin intereses.

Figura 1. Página del diario *El Mundo del siglo XXI* con la noticia del *Sputnik*, publicada el 22 de mayo de 1997. (Fuente: hemeroteca digital del diario).

Fue uno de los mayores ridículos profesionales en los que he tomado parte. Aquel día 22 de mayo de 1997, el diario *El País* que, evidentemente, conocía la obra anterior de Joan Fontcuberta, publicaba un artículo irónico para seguir el juego del fotógrafo, titulado precisamente *La ironía participa de la odisea del Soyuz 2*. Haciéndose eco de la noticia como si fuese real, recogía declaraciones en las que Fontcuberta definía la instalación montada en la Fundación Telefónica de Madrid: “Es un ensayo poético entre lo científico y lo imaginativo, entre lo verdadero y lo falso, entre lo natural y lo artificial, pero a partir de aspectos rigurosamente ciertos” (Samaniego, *El País*, 22/05/1997, p. 36). El autor del artículo periodístico hablaba también de que se trataba de que “la obra de un artista conceptual con sentido del humor” y hacía mención a su anterior trabajo, *Fauna*, en el que había presentado como reales animales imaginarios, inventados con técnicas fotográficas y apoyados también en una historia fantástica. “Ahora —concluía el artículo—, su rostro tiene los mismos rasgos de Ivan Istochnikov.” Y es que, en el colmo de lo inverosímil convertido en verosímil, era el mismo Fontcuberta el que prestaba su rostro en las fotografías *trucadas* por los soviéticos para dar vida a un supuesto cosmonauta cuyo nombre ruso traducido literalmente al español pueden imaginarse cómo resultaba... Si, efectivamente, Ivan Istochnikov.



Figura 2. Páginas de la sección de Cultura de los diarios *El País* y *ABC* sobre esta exposición, publicadas el 22 de mayo de 1997. (Fuente: fotografía del autor).

Más sangrante aún para nosotros fue el titular de *ABC*: *La Fundación Telefónica expone la última “travesura” de Joan Fontcuberta*. Y es que aquella noticia estaba firmada en *El Mundo* como si de un acontecimiento real se tratara por David Jiménez, entonces joven periodista sin experiencia, y la persona que diseñó la página fui yo mismo. Tuve a mi disposición bastantes fotografías, el libro catálogo de la exposición² y junto a la responsable de la sección de Sociedad en la que apareció aquella página 26, decidimos las imágenes que se publicarían y el espacio dedicado a la crónica. Un día después, el director entró en cólera tras recibir aquella mañana la llamada de la embajada rusa, ante cuyos interlocutores tuvo que pedir reiteradas disculpas; bronca que cayó en cascada sobre la redactora jefe, claro está. El redactor de la noticia *desapareció* de la redacción durante unos días aunque milagrosamente conservó su puesto de trabajo e incluso llegó a ser director del periódico más de veinte años después. En mi caso, no hubo reproches (tampoco llegué a director), sólo los que me hice yo mismo porque, aunque resulte difícil de creer, también yo resulté engañado... a pesar de que era el único de quienes participamos en la confección de aquella página que conocía la anterior obra de Fontcuberta. Como bien señala John Berger (2016, p. 8) “lo que sabemos o lo que creemos afecta a cómo vemos las cosas”, y yo estaba viendo aquellas imágenes creyendo que eran algo distinto a lo que en realidad eran. Creyendo en este caso estar ante documentos, ante una investigación periodística, ante la verdad en suma, en vez de ante recreaciones que

² Una excelente edición bilingüe con los textos editados en ruso y en español, incluida la portada, diseñada con fotografías en blanco y negro. El lomo está encuadernado en tela roja al más puro estilo *soviético*.

como continúa explicando Berger llevan incorporado el modo en el que hay que verlas:

Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o un conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el tiempo en que apareció por primera vez y que se ha preservado durante unos momentos o unos siglos. Toda imagen incorpora un modo de ver. Incluso una fotografía, pues las fotografías no son, como se supone a menudo, un registro mecánico (Berger, 2016, pp. 9-10).

El proyecto *Sputnik* de Fontcuberta se inscribía en una trayectoria personal iniciada en trabajos suyos anteriores —como *Herbarium* (1984), donde creaba plantas a partir de supuestos desechos industriales y las presentaba como reales gracias a la *veracidad* de la fotografía; o el mencionado *Fauna* (1989)—. Se trataba de algo más que fotografía, puesto que la exposición era una instalación que incluía también toda clase de objetos: documentos oficiales (supuestos documentos, claro está) junto a toda clase de (supuestos) efectos personales mostrados en vitrinas de cristal al modo en el que los museos exponen sus hallazgos y aquello que conservan. Objetos y fotografías de toda una vida recreada. Copias fotográficas “de la época” como objetos tangibles que pueden exponerse y tocarse. Fragmentos de memoria en papel fotográfico. Testigos de la verdad.

2.2. Fotografía y verdad. Usos de las imágenes

El mismo año de aquella exposición, Fontcuberta publicó una selección de textos con el título de *El beso de Judas. Fotografía y verdad* (1997), en donde reflexiona sobre este uso tradicional de la fotografía:

Tradicionalmente hoy, tanto en los dominios de la cotidianidad como en el contexto estricto de la creación artística, la fotografía aparece como una tecnología al servicio de la verdad. La cámara testimonia aquello que ha sucedido; la película fotosensible está destinada a ser un soporte de evidencias. Pero esto es sólo apariencia; es una convención que a fuerza de ser aceptada sin paliativos termina por fijarse en nuestra conciencia (Fontcuberta, 1997, p. 17).

Susan Sontag (1996) habla de esta capacidad para ser portadora de la verdad, de ser pues un documento, como una de las características de la fotografía sobre la que ha existido un consenso durante décadas. “Las fotografías —escribe la intelectual norteamericana—, parecen más auténticas que una extensa narración literaria porque se toman como fragmentos de la realidad” (1996, p. 84). También Roland Barthes, en esa otra referencia ya clásica en la bibliografía sobre esta disciplina que es *La cámara lúcida* (1990, edición original publicada por *Cahiers du Cinéma* en 1980), en la que desde el estructuralismo de la semiología al que anuda la sociología, la filosofía de Nietzsche, o el psicoanálisis de Lacan, asimila la fotografía a “lo Real en su expresión infatigable” (Barthes, 1990, p. 31). Y esto es así para Barthes porque “la fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento: están pegados el uno al otro” (1990, p. 33).

No percibimos visualmente nunca una fotografía, “una foto siempre es invisible: no es a ella a quien vemos” (1990, p. 34), sino lo que está fotografiado en ella, su referente, y tal vez por eso no pongamos nunca en duda su verdad. O no lo hacíamos.

Un uso de la fotografía, el ser “registro visual fidedigno”, que para el crítico e historiador del arte Ernst Gombrich se produce por una “demanda” de la sociedad, en un proceso que, según algunos historiadores, en realidad se retroalimenta: la creación de imágenes por parte de grandes artistas “transforma” la demanda para que se produzcan más imágenes de ese tipo. Nos explica Gombrich en una de sus últimas obras, donde reúne escritos sobre *El uso de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, que:

Estos desplazamientos de la demanda, están sujetos a las innovaciones técnicas. En lo que a la demanda de imágenes se refiere, la invención y difusión de la fotografía nos ofrece el ejemplo más dramático. La exigencia de contar con un registro visual fidedigno, que solían abordar los especialistas en retratismo, topografía o pintura de animales, se veía satisfecha de forma más barata y eficaz por la cámara (...) Este ejemplo subraya un elemento que nunca debe dejar de tenerse en cuenta: la función que se espera que desempeñe una imagen (Gombrich, 2003, p. 7).

Hemos pedido a las imágenes tradicionalmente que sean mucho más que significantes y significado, hemos dado por hecho que más que significar, sean la propia realidad, aunque Guy Gauthier (2008) insiste en que las imágenes son siempre una “representación o acto sémico —generador de sentido— que sólo puede funcionar mediante un código establecido gracias a relaciones sociales” (p. 95). Una representación del espacio y del tiempo, e incluso del movimiento, que además “reduce” la realidad. O que para Stuart Hall la “construye”, estructurándola en “mapas conceptuales” (1976, pp. 5-9).

¿Documentos que dan fe de la verdad, entonces? ¿La realidad dibujándose a sí misma con ese “lápiz de luz” del que habló Henri Fox Talbot nada menos que en 1846³ en su celebrada metáfora y, por consiguiente, depósito de la memoria? Que es otra de las virtudes clásicas asociadas a la fotografía, tal y como señala Walter Benjamin ya en 1940 cuando escribe que “los procedimientos basados en la cámara y en otros aparatos similares posteriores amplían el radio de la *mémoire volontaire*; hacen posible fijar mediante el aparato y siempre que se quiera, un suceso en su imagen” (Benjamin, 2015, p. 145). O como cuando Susan Sontag indica que “una vez concluido cualquier acontecimiento, la fotografía aún existirá, confiriéndole una especie de inmortalidad de la que jamás habría gozado de otra manera” (1996, p. 21). Es lo que denomina esta autora con ingenio “la fotografía como inventario de la mortalidad” (1996, p. 80). En el mismo sentido, John Berger se pregunta qué era aquello que se encargaba de hacer lo que ahora hace la fotografía antes de que se inventara la fotografía, y su respuesta es que “uno espera que sea el grabado, el dibujo, la pintura... Pero la respuesta más reveladora sería: la memoria. Lo que hacen las fotografías allí fuera en el espacio exterior a nosotros, se realizaba anteriormente en la interioridad del pensamiento” (Berger, 2017, p. 56).

³ *El lápiz de la naturaleza* (1846), Henry Fox Talbot. Recopilado por Joan Fontcuberta en *Estética fotográfica* (2003). Barcelona: Gustavo Gili.

Y son estos elementos, verdad y memoria, los que Fontcuberta quiere poner en cuestión, aunque ya Berger, o la propia Sontag, los están sometiendo a crítica unos años antes. El escritor británico —además de pintor y crítico del arte— establece además una necesaria distinción entre los usos “privado” o “público” de las fotografías, para concluir que “la fotografía pública, al contrario que la privada, ha sido separada de su contexto y se convierte en un objeto muerto que, precisamente porque está muerto, se presta a cualquier uso arbitrario” (Berger, 2017, p. 61). Y es que el contexto es un elemento fundamental en la creación de sentido por parte de las imágenes. El cosmonauta Ivan Istochnikov viaja al espacio y no vuelve a la Tierra precisamente para poner en evidencia la verdad y la memoria de la fotografía, el uso arbitrario de las imágenes públicas del que habla Berger. Porque todas las fotografías de la vida del militar soviético son, desde su accidentado viaje, otras fotografías distintas que “demuestran” que su vida no ha existido.

¿Qué habría sucedido hoy en las páginas de un diario impreso si nos llegara de nuevo la historia del cosmonauta soviético, esas imágenes copiadas en papel? ¿Hubiéramos dejado engañarnos igual?, ¿habríamos caído en la trampa después de haber atravesado el umbral de la postfotografía?

3. Qué es la postfotografía. Análisis teórico y principales ¿autores?

Existen tres elementos que han modificado esencialmente lo que entendíamos desde un punto de vista tradicional como fotografía: la digitalización, Internet (en especial la denominada Web 2.0⁴ y las redes sociales), y la revolución de los dispositivos móviles (teléfonos inteligentes y tabletas). El primero de estos grandes cambios supuso el paso del mundo químico y los soportes físicos en película y papel a la tecnología digital, ámbito en el que las fotografías se transforman en secuencias de números que pueden modificarse en un ordenador y almacenarse como datos informáticos en dispositivos electrónicos de los que decimos que tienen “memoria”. A este cambio trascendental le siguieron otros dos no menos importantes relacionados con el espectacular y acelerado desarrollo de Internet y de los dispositivos móviles que multiplicaron la difusión de imágenes pero que también han reconfigurado la autoría de las mismas, su manipulación y re-creación, la desaparición de sus soportes en un entorno “líquido” propio de la “modernidad líquida” (Bauman, 2000) sobre la que ha teorizado con clarividencia el sociólogo Zygmunt Bauman:

Uso el término “modernidad líquida” para la forma actual de la condición moderna, que otros autores denominan “posmodernidad”, “modernidad tardía”, “segunda” o “híper” modernidad. Esta modernidad se vuelve “líquida” en el transcurso de una “modernización” obsesiva y compulsiva que se propulsa e intensifica a sí misma, como resultado de la cual, a la manera del líquido —de ahí la elección del término—, ninguna de las etapas consecutivas de la vida social puede mantener su forma durante un tiempo prolongado. La “disolución de todo lo sólido” ha sido la característica innata y definitoria de la forma moderna de

⁴ Término hecho popular por Tim O’Reilly en torno al año 2004 (aunque se cita por primera vez en el artículo *Fragmented future*, publicado en 1999 por Darci DiNucci) y que se refiere al desarrollo experimentado entonces por Internet, en el que los usuarios pasaron de ser meros espectadores a participar activamente creando contenidos (se vive el auge de los blogs), formando comunidades (entre 2003 y 2007 se produce la creación y el rápido desarrollo de Facebook, por ejemplo) o generando un conocimiento colectivo (Wikipedia se crea en 2001), como factores más destacados. Es también denominado por ello Web social.

vida desde el comienzo, pero hoy, a diferencia de ayer, las formas disueltas no han de ser reemplazadas —ni son reemplazadas— por otras sólidas a las que se juzgue “mejoradas”, en el sentido de ser más sólidas y “permanentes” que las anteriores, y en consecuencia aún más resistentes a la disolución (Bauman, 2013: 17).

Un mundo “líquido” en el que las anteriores realidades “sólidas” se desvanecen —Bauman estudia el trabajo, la comunidad, la individualidad, el poder, lo que él llama “el espacio/tiempo”, o incluso “el amor” en otra de sus obras⁵—, dando paso a un escenario social e incluso a una individualidad precaria, provisional, en perpetua búsqueda de novedades y en continua pérdida de certezas. Una sociedad “líquida” que “navega” por Internet, un medio “líquido” a su vez que necesita de “navegadores” (*browsers*) para surcar la Red de redes, que es la metáfora utilizada para denominar al software con el que accedemos a Internet y a sus contenidos. “Navegador” que se encarga de hacernos visibles e interpretar los lenguajes en los que están codificadas las páginas web. A grandes rasgos, las páginas web están creadas utilizando un lenguaje de “marcado” denominado HTML a las que se aplican después unos “estilos” para su visualización con el lenguaje CSS (Eguíluz, 2012; Duckett, 2011). Estos lenguajes de programación web funcionan según el principio de tratar cada elemento “marcado” por los comandos correspondientes como si fuese un bloque o una caja que contiene el texto, los enlaces o las imágenes que dispongamos en su interior (entre los comandos de *apertura* y el de *cierre* de cada bloque).

El modelo de cajas o *box model* es seguramente la característica más importante del lenguaje de hojas de estilo CSS, ya que condiciona el diseño de todas las páginas web. El *box model* es el comportamiento de CSS que hace que todos los elementos incluidos en una página HTML se representen mediante cajas rectangulares. CSS permite controlar el aspecto de todas las cajas (Eguíluz, 2012, p. 42).

Pues bien, como si se tratara realmente de bloques que flotarán sobre un líquido, empujándose unos a otros, desplazándose hacia un lado o al contrario, arriba o abajo, la disposición de estos elementos se controla con la propiedad “float” (flotar) del lenguaje CSS, ya que “la mayoría de estructuras de las páginas web complejas están diseñadas con el posicionamiento flotante” (Eguíluz, 2012, p. 84). Lo que permite, además, crear lo que se denomina *liquid layouts* (maquetaciones líquidas) que se adaptan a los distintos anchos de pantallas y dispositivos: “Liquid layout designs stretch and contract as the user increases or decreases the size of their browser window”⁶ (Duckett, 2011, p. 382). Un medio “líquido” en el que los usuarios determinan también en parte las estructuras, las “ventanas”, y en el que navegan todos esos contenidos “desmaterializados” por obra y gracia de la digitalización. Como las postfotografías.

El término postfotografía tiene como primera acreditación —“en base a los datos disponibles”, según Fontcuberta, que es quien lo reseña en el último de sus trabajos publicados, *La Furia de sus imágenes. Notas sobre la postfotografía* (2016)— el ensayo del profesor y fotógrafo canadiense David Thomas *From the Photograph to Postphotographic Practice: Toward a Postoptical Ecology of the Eye*, publicado nada menos que en 1988. A comienzos de los años noventa estos estudios académicos

⁵ Bauman, Z. (2005). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

⁶ “Los diseños de maquetación líquida se extienden y contraen a medida que el usuario aumenta o disminuye el tamaño de la ventana de su navegador” (traducción del autor).

relacionan lo que se empieza a llamar postfotografía con la postmodernidad, aunque el rápido desarrollo de la tecnología, las cámaras digitales, escáneres, el software de retoque digital (con Photoshop como referente indiscutible) y posteriormente la aparición de Internet, llevan a una serie de reflexiones que se centran en la aparición de una nueva etapa en la fotografía. “Ahora se trataba de algo más profundo y sustancial —escribe Fontcuberta (2016)—, que trastocaba la ontología de la imagen y la metafísica de la experiencia visual, como si con el salto de la plata al silicio todas las ecuaciones alquímicas se resquebrajasen” (2016, p. 30). Y que puede vincularse, sin duda, con las reflexiones de Benjamin a mediados del siglo XX, en relación a lo que había supuesto para el mundo de las imágenes la aparición de la fotografía cuando afirma que “la crisis de la reproducción artística se perfila así como parte integrante de una crisis de la percepción misma” (Benjamin, 2015, p. 147).

En un amplio estudio sobre la postfotografía realizado por el profesor Óscar Colorado Nantes, de la Universidad Panamericana de la ciudad de México, titulado: *Postfotografía. Informe Especial*, se cita como “estudiosos del momento fotográfico actual” a autores como Fred Ritchin, Clément Cheroux, José Luis Brea, Charlotte Cotton, Erik Kessels, Geoff Dyer o Martin Parr. “Pero quizá el más destacado de todos —concluye el profesor Colorado—, es el fotógrafo, curador, editor, comisario y teórico Joan Fontcuberta”. Así que cerramos el círculo, porque lo cierto es que la evolución del que posiblemente es el fotógrafo y teórico español sobre la fotografía más reconocido internacional y académicamente, le ha llevado desde su forma “analógica” de cuestionar los fundamentos de la fotografía de la mano de nuestro entrañable cosmonauta Istochnikov, hasta una obra ensayística reciente en la que está profundizando en todo lo relativo a la postfotografía.

3.1. La obra ensayística de Joan Fontcuberta en relación a la postfotografía

En los Encuentros Fotográficos de Arles del año 2011, Fontcuberta, junto al también prestigioso fotógrafo Martin Parr, el director de la agencia creativa KesselsKramer, Erik Kessels, el conservador del Centro Pompidou Clément Chéroux, y el artista y teórico Joachim Schmid, comisariaron una exposición titulada *From Here On* en la que participaron treinta y seis artistas representativos de los cambios radicales que estaba sufriendo la fotografía, en una época caracterizada sobre todo por “la saturación de las imágenes”. Se trataba, en su mayor parte, de artistas amateurs que “robaban” el material fotográfico de las redes sociales y de los buscadores de imágenes de Internet para construir con ellos, a través de un distanciamiento crítico, una obra dotada de un nuevo significado. Además de su labor como comisarios de esta muestra, lanzaron un *Manifiesto postfotográfico* en forma de ensayo ilustrado en el que proclamaban que “hoy todos editamos imágenes” y que más que de fotógrafos la nueva realidad implicaba tener que buscar otros términos, ya que el fotógrafo “se convierte en prescriptor de sentidos, en alguien que asigna valor a las cosas y apunta qué quieren decir. El creador de hoy ya no mira el mundo. Mira lo que han mirado los demás. No se trata de producir obras, sino de prescribir sentidos”. En relación a otro de los usos tradicionales de las imágenes, el de registro de la memoria, los autores del manifiesto ponen de relieve la preponderancia de las imágenes ahora como un acto de comunicación: “Las fotos ya no recogen recuerdos para guardar, sino mensajes para enviar e intercambiar”. Ese mismo año, Fontcuberta publicó después en el diario *La*

Vanguardia (11/05/2011) un artículo titulado *Por un manifiesto postfotográfico* en el que profundizaba en estas cuestiones y adelantaba un *Decálogo postfotográfico* recogido posteriormente en el último de sus libros, como veremos a continuación.

Hay que destacar tres textos del fotógrafo catalán en relación a la postfotografía. El primero es *¿Soñarán los androides con cámaras fotográficas?*, libro en edición bilingüe que recoge las ponencias efectuadas por distintos autores (los mencionados Cheroux, o Joachim Schmid, entre otros) en los Encuentros *PhotoEspaña 2008*. El segundo texto es *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*, una serie de ensayos breves escritos entre 2010 y 2015 y reunidos en un volumen a la manera en la que había publicado en 1996 *El beso de Judás. Fotografía y verdad*. En ellos, reflexiona sobre todo acerca de la pérdida que está sufriendo la fotografía, más que sobre las nuevas características de la postfotografía. “En el siglo XX, la memoria ha sido un concepto muy importante”, declaraba Fontcuberta en una entrevista con motivo de la publicación de esta obra, realizada en diciembre de 2012 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid⁷, “pero la tendencia hacia lo virtual nos aboca más bien a la desmemoria y a la amnesia. Lo que está sucediendo es que hay una obsesión por el presente inmediato, ya ni siquiera el futuro, que se ve como algo situado en una lejanía utópica, y el pasado es un lastre que por eso se olvida (...) Primero hemos vivido una transformación de la imagen en píxeles y luego viene una segunda oleada que es Internet, las redes sociales... los usos y materiales de las imágenes transmitidos por lo que antes llamábamos autopistas de la información. Y todo ello erosiona los fundamentos ontológicos de la imagen fotográfica, que para mí son la verdad y la memoria”.

El tercero de los textos mencionados ha sido citado ya: *La Furia de sus imágenes. Notas sobre la postfotografía*. En esta última aproximación teórica, Fontcuberta actualiza sus reflexiones sobre la postfotografía, dejando quizá atrás las *pérdidas* para mirar hacia adelante e indagar en cómo afecta aquello en lo que se ha transformado la fotografía a la cultura, al arte, a la comunicación... o a la misma condición humana. A la creación de sentido, a la función de representación o incluso en la creación de identidad y la autoafirmación que millones de *selfies* intentan segundo a segundo en Internet y que él denomina “identidades a la carta” (Fontcuberta, 2016, p. 48). En su esfuerzo por sistematizar todo aquello que concierne a su objeto de estudio, Fontcuberta reproduce en éste su último trabajo el mencionado *Decálogo postfotográfico* cuyas conclusiones enumeran además de una “desmaterialización” de los contenidos, una dilución del mismo concepto de autoría, “una pérdida de soberanía” sobre las imágenes, en un sentido que puede relacionarse con la “muerte del autor” de la que ya teorizó Roland Barthes en la década de los sesenta del siglo pasado:

Es el lenguaje, no el autor el que habla ya que el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura (...) Un texto [una fotografía en nuestro caso] está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector (...); la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino (Barthes, 1994, pp. 66, 69, 71).

⁷ Entrevista realizada el 12/12/2011 para el sitio web aaaaarte.com y que puede consultarse en: <https://vimeo.com/34226838> (extraído el 16/03/2018).

3.2. Autores que han dejado de serlo (Penelope Umbrico, Joachim Schmid... millones de *selfies*)

Como muestra elocuente de esta transformación del concepto de autoría, se puede mencionar la obra de la norteamericana Penelope Umbrico *Suns from Sunsets from Flickr*; iniciada el año 2006. Consiste en un *work in progress* en el que recopila fotografías de puestas de sol de la red social Flickr para elaborar con ellas grandes paneles a modos de mosaicos de luz y color. Fotografías que no ha tomado ella, claro. Según cuenta en su página web⁸, inició el proyecto cuando la curiosidad la llevó a buscar en este sitio web para compartir imágenes (Flickr) cuál era el tema más etiquetado. Descubrió entonces que no era otro que “sunsets” (puestas de sol), casi evidente por un lado, aunque también “algo extraño” para Umbrico por el hecho de que el Sol “is now subsumed on the Internet” (está ahora incorporado a Internet).

El 23 de enero de 2006 Penelope Umbrico encontró 541.795 imágenes de puestas de sol en Flickr, cifra que aparece en la primera de sus instalaciones (el título incluye siempre el número de imágenes de puestas de sol encontradas en Flickr, la palabra “partial”, porque es imposible que muestre todas, y la fecha de la muestra). Un año después, encontró 2.303.057, cantidad que sigue aumentando según va realizando nuevas muestras hasta los más de ¡30 millones! de su última instalación: *30,240,577 Suns (from Sunsets) from Flickr (Partial) 03/04/16*.



Figura 3. *541,795 Suns from Sunsets from Flickr (Partial) 1/23/06* (2006). (Detalle, 2000 copias ‘c-print’, cada una de ellas de 4 x 6 pulgadas).

⁸ Recuperado el 19/04/2018 desde <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns/>.



Figura 4. *2,303,057 Suns from Sunsets from Flickr (Partial) 09/25/07 (2007)*. (Vista de la instalación en la Galería de Arte Moderno de Brisbane, Australia).



Figura 5. *3,221,717 Suns from Sunsets from Flickr (Partial) 03/31/08 (2010)*. (Vista de la instalación del New York Photo Festival, Nueva York, 2008).

(Fuente de las figuras 3, 4 y 5: página web de Penelope Umbrico <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns/>).

La obra de Penelope Umbrico se asienta en la desaparición del autor y en la denominada “ecología visual”, conceptos interrelacionados. Ante la ingente cantidad de imágenes que circulan por la Red, a las que se suman un descomunal y creciente número de fotos que se suben cada día, cada momento, una serie de autores, como Umbrico, Joachim Schmid o el propio Fontcuberta, se preguntan si en realidad es necesario “crear” más imágenes o lo que se impone es una labor de prescripción y búsqueda entre todas las que hay ya en la Red para construir con ellas nuevos discursos y generar nuevos sentidos. Para reflexionar sobre las propias imágenes, labor del posmodernismo y, por supuesto de la postfotografía. Penelope Umbrico habla de “práctica colectiva”, de que “reclamar una autoría individual” supondría desvincularse del “poder de millones de vistas sinópticas”, que son las que están generando precisamente ese nuevo sentido:

Perhaps part of the beauty of taking a picture of a sunset is that while you are doing it it's likely that a million other people are doing it as well – at exactly the same time (...) To claim individual authorship while photographing a sunset is to disengage from this collective practice and therefor negate a large part of why capturing a sunset is so irresistible in the first place (Umbrico, web)⁹.

Uno de los elementos más destacados de su obra es sin duda el carácter formal de mosaico elaborado a partir de miles de imágenes para crear algo nuevo, una condición narrativa de lo postfotográfico utilizando la tecnología de una manera que José Luis Brea ha denominado “un segundo obturador”:

La segunda [práctica artística contemporánea] es el desarrollo de un campo post-fotográfico en la multiplicación exponencial de los potenciales de collage —de fotocomposición, si se prefiere— que la asistencia por ordenador permite. Gracias básicamente a ese desarrollo técnico —que actúa como una especie de segundo obturador, expandiendo el tiempo interno de procesamiento, de postproducción— la fotografía se ha vuelto narrativa, toda vez que su tiempo de exposición se ha expandido más allá del instante abstracto de captura” (Brea, 2002, p. 19).

En lo relativo a la postfotografía, además de Umbrico o Schmid, hay que mencionar la obra de Corinne Vionnet, *Photo Opportunities*, en la que crea imágenes de monumentos famosos superponiendo fotografías de esos lugares emblemáticos y archiconocidos realizadas por usuarios de Internet y publicadas en la Red. Obra que en este caso a partir de lo colectivo genera una sola imagen —¿por qué todos fotografiamos lo mismo y de la misma forma cuando hacemos turismo?— que además de cuestionar los usos de la fotografía obtiene sorprendentes e inquietantes resultados de gran fuerza estética. El *Islamic Project* del colectivo AES+F, proyecto realizado entre 1996 y 2013 que intenta “visualizar el miedo de occidente hacia el mundo islámico” mediante fotomontajes (también incluye performances e instalaciones) en los que lugares simbólicos de occidente aparecen “colonizados” por el Islam. O los millones de *selfies* —“reflectogramas” muchos de ellos, según Fontcuberta, al utilizar

⁹ Quizás parte de la belleza de fotografiar una puesta de sol es que mientras lo haces, es probable que un millón de personas lo estén haciendo también, exactamente al mismo tiempo (...) Reclamar la autoría individual al fotografiar una puesta de sol es retirarse de esta práctica colectiva y, por lo tanto, anular una gran parte de por qué capturar una puesta de sol es tan irresistible en primer lugar. (Traducción del autor. Texto original recuperado el 19/04/2018 desde <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns/>).

espejos para conseguirlos— que a la manera de “marcas biográficas” más que reflejar un acontecimiento quieren sobre todo dejar constancia de que nosotros estuvimos allí:

Es en el ámbito de lo epistemológico donde el *selfie* introduce un cambio más sustancial, ya que trastoca el manido noema de la fotografía: “esto-ha-sido”, por un “yo-estaba-allí”. El *selfie* tiene más que ver con el estado que con la esencia. Desplaza la certificación de un hecho por la certificación de nuestra presencia en ese hecho, por nuestra condición de testigos (Fontcuberta, 2016, p. 87).

El autorretrato lanzado a la esfera pública como forma de construir una identidad no con lo que somos o lo que hacemos sino con todos aquellos lugares y situaciones en las que estamos; como parte también de una comunicación basada en mensajes instantáneos por la Red, fluctuando entre la contradicción de que la fotografía nos sirve para construir máscaras (avatares) y a la vez para quitárnoslas, despojándonos de toda privacidad.

Además de las nuevas formas de crear sentido, la desmaterialización de formatos y contenidos en ese mundo líquido en el que navegamos, el desalojo de la memoria en favor de la comunicación, la transformación del autor en prescriptor o curador, destaca también el profesor Brea un elemento destacado surgido de la “convergencia de las tecnologías de postproducción computerizada y la telecomunicación en la red Internet” al que denomina *postmedial*: “Un panorama abierto de distribución de formas y prácticas artísticas, desjerarquizado y descentralizado en el que las actuaciones difícilmente podrán ser organizadas conforme a los objetivos de organización de consenso reguladores de la esfera medial actual” (Brea, 2002, p. 21). En este escenario *postmedial* podríamos intentar encontrar al cosmonauta perdido Ivan Istochnikov entre los millones de fotografías del espacio interestelar que aloja Internet, buscar su silueta recortada al contraluz en las imágenes del Sol recopiladas por Umbrico... Y no estará allí, porque ¿tiene ahora sentido una historia como la suya, inventada para cuestionar los usos de la fotografía?

4. Conclusiones

Y la respuesta no puede ser otra que no, como conclusión fundamental del presente análisis. La fabulosa historia del cosmonauta Ivan Istochnikov se concibió para cuestionar los usos de la fotografía, efectivamente, pero es que desde hace tiempo la postfotografía cuestiona a la propia fotografía; son imágenes hablando críticamente sobre imágenes, entre otras muchas cosas más.

Ahora, cuando una imagen parece sorprendente, lo primero que hacemos es preguntarnos si no habrá sido retocada o re-creada, o directamente creada, con Photoshop. La fotografía ha dejado pues de ser testigo de la verdad, documento que preserva la memoria para diluirse en redes digitales en las que se está construyendo el sentido y en las que además de difundirse mentiras en forma de *fake news*, también se fiscaliza cualquier cosa con cierta relevancia que se publica en ellas, convirtiéndose en *virales* aquellos trofeos que se consiguen desenmascarar. Puede que las cámaras de fotos hayan dejado de “registrar la realidad” —aunque vivamos cada vez más rodeados de ellas, vigilándonos, y aunque todos seamos ahora fotógrafos provistos de cámaras incorporadas en los teléfonos móviles sin los que no podemos vivir en sociedad—, pero existen innumerables ojos buceando en el fluido digital.

Mi experiencia participante en lo relativo a la difusión de contenidos culturales y a su diseño en la prensa impresa, me lleva también a la conclusión de que tras los cambios analizados en relación a lo que supone la postfotografía, resultaría imposible incluir hoy esa misma propuesta de Fontcuberta en la sección de Sociedad como fue publicada en 1997 —una sección definida por algunos autores (Fagoaga, 1995; Quesada, 2012; Gallego y Luengo, 2014) como “cajón de sastre” donde se publican todas aquellas noticias que no tienen cabida en el resto de secciones de un diario— como una noticia que cuenta un hecho real y de interés público, y que sólo tendría cabida en una sección de Cultura que diera cuenta de ella como el hecho cultural, y ficticio, que efectivamente es.

Fontcuberta nos presentaba en un museo —en una galería de exposiciones para ser más preciso (Fundación Telefónica)— objetos físicos, sólidos, como prueba de verdad, y utilizaba después a los medios de comunicación convencionales —prensa escrita, radio, televisión— no sólo como canales de difusión sino como un segundo nivel de autoridad (los medios publican la verdad). Pero vivimos en un mundo líquido en el que su propuesta, hecha hoy, se hubiera desmenuzado empapada en la Red. Y no sólo por la desmaterialización de los sólidos, sino por la del propio espacio en el primer nivel de autoridad, ya que el museo/galería como marco social legitimador de lo que es verdad, lo que es cultura, que también pretendía cuestionar la historia de Istochnikov, sufre una crisis en el marco *postmedial* sobre el que teorizaba José Luis Brea hace más de diez años —casi una era en términos del mundo digital— en el que se está diluyendo su hegemonía y exclusividad:

A tenor de las transformaciones en curso, el dispositivo actualmente dominante de organización de la distribución y recepción artística —el dispositivo especializado de distribución pública, el museo/galería— carece de la versatilidad que realmente necesitaría para mantener mucho más allá su indiscutida hegemonía —sí es que no exclusividad— en el contexto de tales transformaciones (Brea, 2002, p. 17).

Tal vez el regreso del cosmonauta Istochnikov se produzca cuando, en un futuro estadio, la postfotografía cuestione no a la fotografía sino a la propia postfotografía, si es que resultara oportuno y tuviera sentido que llegue a suceder. Lo relevante sería entonces el cuándo y cómo de ese regreso desde el hiperespacio hasta el ciberespacio —o más allá, o fuera de él tal vez en el escenario postinternet— de un *Sputnik 4.0* tripulado y diseñado por la inteligencia artificial, algo que, honestamente, no se puede aventurar. Sí merece la pena, al menos, reafirmar el compromiso de seguir atentos, entre la sobreabundancia de la información líquida que amenaza con ahogarnos, para advertir su llegada a la Tierra si llegara a producirse, tomar nota de ella, analizarla, y contarla.

Referencias

- Barthes, R. (1994). “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Más allá de las palabras y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1999). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Z. (2004). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- Benjamin, W. (2015). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- Berger, J. (2017). *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Brea, J.L. (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos 'neomediales'*. Salamanca: CASA.
- Colorado, O. (2014). *Postfotografía: Informe especial*. Extraído el 2/02/2018 desde <https://oscarenfotos.com/2014/08/23/postfotografia/>.
- Duckett, J. (2011). *HTML&CSS. Design and Build Websites*. Indianapolis: John Wiley & Sons, Inc.
- Eguíluz, J. (2008). *Diseño y desarrollo de aplicaciones web. XHTML y CSS*. Madrid: UNED.
- Fagoaga, C. (1995). "Texto y contexto de la noticia: el discurso puntuado en la sección de Sociedad". *Estudios sobre el mensaje periodístico*, n° 2, pp. 113-126.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (ed.) (2003). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2011). "Por un manifiesto postfotográfico". *La Vanguardia* (11-05-2011).
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Fontcuberta, J. (2017). *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gallego, J. y Luengo, M. (2014). *Periodismo social*. Madrid: Síntesis.
- Gauthier, G. (2008). *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra.
- Gombrich, E.H. (2003). *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Barcelona: Debate.
- Hall, S. (ed.) (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications, cap. 1, pp. 13-74. (Traducido por Elías Sevilla Casas.)
- Quesada, M. (2012). *Curso de periodismo especializado*. Madrid: Síntesis.
- Samaniego, F. (22 de mayo de 1997). La ironía participa de la odisea del 'Soyuz 2'. *El País*, p. 36.
- Sontag, S. (1996). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Umbrico, P. (2006). *Suns from Sunsets from Flickr*. Extraído el 19/04/2018 desde <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns/>.