

Postfotografía: de la imagen del mundo al mundo de las imágenes

Kevin A. Toro-Peralta¹; Adolfo L. Grisales-Vargas²

Recibido: 7 de septiembre de 2020 / Aceptado: 11 de enero de 2021

Resumen. Este trabajo analiza la postfotografía como un fenómeno que permite reflexionar sobre un momento de la civilización en el cual la imagen constituye un recurso fundamental para la sociedad contemporánea. A partir de un abordaje histórico-hermenéutico se señalan algunos de los principales cambios en los usos y valores de la fotografía como muestra de importantes transformaciones en los modos de ver, y se examina la forma en que la actual era postfotográfica estaría relacionada con la culminación del devenir imagen del mundo. De igual manera, se indaga en cómo las dinámicas propias de la imagen digital han suscitado prácticas artísticas que, aunque no constituyen formas inéditas de creación, resultan útiles para hacernos pensar en nuestra relación con las imágenes. Así, se observa cómo lo postfotográfico, además de configurar una etapa clave del régimen escópico de nuestro tiempo, comprende también un medio, no tanto para representar como para experimentar con lo real, con la imagen de lo real y con la realidad de la imagen.

Palabras clave: Postfotografía; imagen digital; redes sociales; prácticas artísticas contemporáneas; devenir imagen; régimen escópico.

[en] Post-photography: from the image of the world to the world of images

Abstract. This work analyzes post-photography as a phenomenon that allows us to reflect on a moment in civilization in which the image constitutes a fundamental resource for contemporary society. A critical view is proposed to examine the way in which the current post-photographic era would be related to the culmination of the becoming image of the world. This proposal is based on a historical-hermeneutical approach supported by bibliographic documentation, examples of works of art and events that help locate some of the main changes in the uses and values of photography. In the same way, it is analyzed how this new reality of the image has impacted the notions of authorship and originality. These notions stimulate artistic practices based on appropriation and recycling strategies that, although they are not unknown forms of creation, are useful for navigating the current iconic ocean. Thus, it is evident that the post-photographic comprises a means not so much to represent as to experiment with the real, with the image of the real, and with the reality of the image.

Keywords: Post-Photography; digital image; contemporary artistic practices; social media; scopic regime; becoming image.

Sumario: 1. Introducción. 2. Método. 3. Postfotografía. 3.1. De lo químico a lo digital. 3.2. Del exceso de imágenes. 4. De la imagen del mundo al mundo de las imágenes. 5. ¿La creación postfotográfica? 5.1. Apropiación y reciclaje icónico: hacia una “economía” de las imágenes. 6. Conclusiones. Referencias.

¹ Universidad Católica Luis Amigó (Colombia)
E-mail: kevin.torope@amigo.edu.co
<https://orcid.org/0000-0002-0103-5462>

² Universidad de Caldas (Colombia)
E-mail: adolfo.grisales@ucaldas.edu.co
<https://orcid.org/0000-0002-4385-858X>

Cómo citar: Toro-Peralta, K.A.; Grisales-Vargas, A.L. (2021) Postfotografía: de la imagen del mundo al mundo de las imágenes. *Arte, Individuo y Sociedad* 33(3), 899-916.

1. Introducción

A lo largo de su historia, la fotografía ha habitado en nosotros y nosotros en ella. Pero nunca hubo un momento en el que, como ahora, la imagen atravesara todos los ámbitos de lo humano. De gruesas placas de cobre a delgados papeles, de los libros a las pantallas, de cámaras artesanales a teléfonos con cámara, el universo de lo fotográfico se ha establecido como parte integral de nuestros modos de vida hasta haber encontrado en el entorno digital –que también habitamos y también nos habita– un escenario ideal para su extraordinario despliegue.

En este contexto, ha sido posible observar cómo la fotografía se ha liberado de viejas ataduras para dar paso a la exploración de nuevos caminos. Así, con la invención y el desarrollo paulatino de las tecnologías digitales, las fronteras del medio se hicieron borrosas hasta dar cabida a nuevas posibilidades que llevaron a cuestionar los discursos más arraigados alrededor de su ontología (Robins, 1997). Pero, tal vez, lo más determinante se encuentre en el hecho de que la producción y el consumo de imágenes ha llegado a afectar nuestra experiencia cotidiana de lo visual. Y esto a causa de factores como la desmaterialización de la imagen, su maleabilidad y circulación acelerada, y una superabundancia icónica que ha terminado por dar forma a lo que algunos autores han dado en llamar postfotografía. Una fotografía que se inserta en la sociabilidad digital para dar paso a nuevas formas de relacionarnos con las imágenes y con la realidad a través de ellas. En ese sentido, para Mitchell, quien fue uno de los primeros autores en acuñar el término con su obra *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic*: “La posfotografía es la fotografía de la era electrónica que ya no intenta reflejar el mundo sino que se encierra en sí misma para explorar las posibilidades de un medio liberado de señalar la realidad” (Mitchell, 1992 citado en Mirzoeff, 2003, p.122). Y para Fontcuberta, artista y ensayista que ha dedicado buena parte de su obra al tema, la postfotografía “no es más que la fotografía adaptada a nuestra vida on line. Un contexto en el que, como en el *ancien régime* de la imagen, caben nuevos usos vernaculares y funcionales frente a otros artísticos y críticos” (2016, p.39).

Desde inicios de la década de los noventa, el alemán Gottfried Boehm y el norteamericano W.J.Thomas Mitchell diagnosticaron en la cultura un giro hacia la imagen. El primero lo denominó “giro icónico” y el segundo “giro pictorial”. Desde entonces, tales expresiones constituyen el origen de los “Estudios Visuales” para el ámbito anglosajón y de la “Ciencia de la imagen” en el contexto académico alemán. Ambas perspectivas identifican un cambio de paradigma visual que, aunado a cambios sociales y tecnológicos, no solo hace referencia a la proliferación de imágenes sino que también conlleva una transformación en el estudio de la cultura al hacer posible una mirada que se acerca a la realidad a través de su cristalización en imágenes (Varas, 2011). Más de dos décadas después de publicados los primeros escritos sobre el tema, nos parece claro que vivimos en un orden visual en donde dicha propuesta adquiere aún mayor valor.

Por tal motivo, buscaremos ahondar en el concepto de postfotografía e indagaremos en el papel que juegan las imágenes tanto en la vida cotidiana, vinculada a la sociabilidad digital, como en prácticas artísticas contemporáneas que plantan cara al exceso icónico para resignificarlo. En suma, nos interesa reflexionar sobre cómo las imágenes fluyen y (des)aparecen en el espacio digital mientras constituyen uno de los más importantes recursos para la construcción de sentido en la sociedad contemporánea.

2. Método

Este trabajo corresponde al resultado de un proceso de investigación de carácter teórico que combina la indagación documental, centrada en el estudio de fuentes primarias, con la interpretación de obras de arte para reflexionar en torno a las implicaciones del actual exceso de imágenes tanto en la creación artística como en la relación que establecemos con ellas y a través de ellas en la vida cotidiana. En ese sentido, la lectura hermenéutica de textos escritos y audiovisuales nos permitió realizar una reconstrucción histórica de la fotografía y de prácticas artísticas contemporáneas, como la apropiación y el reciclaje, para identificar antecedentes y reconocer otras intenciones y fines en los artistas que hoy hacen uso de estas estrategias. El estudio visual de las imágenes se cruzó así con el análisis de las fuentes escritas para suscitar la reflexión personal y la conversación entre autores y perspectivas teóricas surgidas alrededor de la imagen en la contemporaneidad.

De este modo, se presentan los resultados de una investigación documental de corte cualitativo que, sustentada en la tradición del modelo histórico-hermenéutico, profundiza en la interpretación de la postfotografía desde dos enfoques posibles sugeridos por Cannock (2017): como paradigma y como estilo. Como paradigma pues, como veremos, la postfotografía representa un momento de la civilización humana en el que la imagen mediatiza y determina nuestras experiencias del mundo. Lo que estaría en consonancia con un cambio de régimen escópico que para Brea (2007) se inicia con la desmaterialización de la imagen y produce una redistribución de lo visible en la esfera pública. Y como estilo, pues dentro del ámbito del arte, como quedará demostrado, puede entenderse como una forma de hacer fotografía que cuenta con unos procedimientos específicos y aspectos formales determinados que se alejan de los tradicionalmente ligados a la imagen fotográfica, mientras controvirten algunos de los factores supuestamente constitutivos de la creación artística como lo son la autoría y la originalidad.

3. Postfotografía

En algunas ocasiones el prefijo post suele ser tomado con desdén; sin embargo, si abandonamos los prejuicios veremos que como estructura lingüística resulta clave para un primer asomo de comprensión sobre lo que sería la postfotografía. Post puede usarse como “después de” y “detrás de”. En nuestro caso sería esta última la forma más adecuada pues al no encontrarse una palabra que se ajuste mejor para describir todas las formas en que hoy producimos, consumimos y en general vivimos la imagen, el post estaría indicando que nos encontramos en una era posterior pero

no totalmente más allá de la fotografía (Batchen, 2004). Por eso, para Fontcuberta (2016): “la postfotografía se agazapa detrás de la fotografía, la cual deviene entonces la simple fachada de un edificio cuya estructura interior se ha remodelado a fondo. Esa estructura interior es conceptual e ideológica” (p.29).

3.1. De lo químico a lo digital

El término postfotografía comenzó a ser utilizado a inicios de la década de los noventa³ en el ámbito académico para señalar las transformaciones experimentadas por la imagen fotográfica en su digitalización. El debate inicial se centró en analizar el impacto y las consecuencias que acarrearía para la ontología del medio el paso de lo químico a lo digital, más exactamente de los haluros de plata y emulsiones fotosensibles al sensor y los píxeles (Mitchell, 1992; Manovich, 1995; Robins, 1997). Al advertir los efectos de esta nueva tecnología, los expertos señalaron cambios sustanciales que cuestionaban el paradigma del “esto ha sido” barthesiano (Barthes, 1989) y con ello una amplia e importante tradición fundada en la teoría indicial (Bazin, 1945; Krauss, 1990; Dubois, 1986).

Recordemos que, según dicho corpus teórico, para que una fotografía pueda producirse debe existir una relación directa entre el objeto y su representación, entre la *cosa* que proyecta los rayos de luz y la superficie fotosensible donde se imprimen. En definitiva, para que haya imagen fotográfica, resulta ineludible la presencia física de lo fotografiado que garantice una relación de causalidad, contigüidad y continuidad entre representación y realidad (Cannock, 2017). Pero aquello que hasta entonces se consideraba la esencia del medio se vio trastocado con las posibilidades concedidas por la digitalización. En la imagen digital la “huella lumínica” deja de permanecer latente, a la espera de su revelado, y pasa a configurarse en un mosaico de millones de píxeles fácilmente intercambiables. Tal maleabilidad produjo que la fotografía pudiera romper con esa condición fundamental que le fue atribuida desde su nacimiento, con esa facultad “inmanente” de ser reflejo, garantía y referente de lo real. En suma, la postfotografía significó un giro ontológico con consecuencias epistemológicas que impugnó lo que hasta entonces se entendía como un rasgo fundamental de la naturaleza del medio: su condición como huella de lo real (Batchen, 2004; Mirzoeff, 2003; Ritchin, 2010).

Desde entonces, con la popularización de las imágenes digitales y las técnicas de manipulación a través de aparatos y programas cada vez más asequibles y fáciles de operar, lo que nos habían inculcado sobre la imagen fotográfica comenzó a resquebrajarse irreparablemente. Lo clave en lo que sería la primera etapa de la postfotografía estaría en el escepticismo generalizado, en esa nueva “conciencia crítica” que, producto de la familiarización por parte del público con estas nuevas tecnologías (Fontcuberta, 2016), llegó a ser determinante para las relaciones que establecemos con la realidad a través de la imagen y con la imagen misma. En resumen, la tecnología digital transformó a la fotografía y la desmaterializó convirtiéndola “en datos visuales en estado puro, en contenido sin materia física, en imagen sin cuerpo” (Fontcuberta, 2010, pp. 63-64).

³ Se tiene registro de que fue el artista y profesor canadiense David Tomas (1988) quien lo usó por primera vez en su ensayo «*From the Photograph to Postphotographic Practice: Toward a Postoptical Ecology of the Eye*». Tomas habla de postfotografía como una práctica crítica que buscaría combatir la razón de ser de la fotografía.

Despojada de su condición de objeto, cristalizó un cambio sustancial en la forma de comprender, producir y compartir imágenes. Algunos incluso llegaron a hablar de la muerte de la fotografía (Robins, 1997), pero la historia nos ha demostrado que anunciar defunciones cuando la novedad irrumpe resulta ser, en muchos casos, más un poderoso recurso retórico que una inevitable y fatídica realidad. Se ha tratado más bien de cambios, de finales de época, de cierres; y al mismo tiempo, de aperturas, de nuevos comienzos. Por eso, más allá de lo atractiva que resulta para los titulares de prensa tal afirmación, no podríamos aceptarla sino solo para señalar un cambio importante en la naturaleza del medio y sus valores. Porque hasta el más desprevenido observador puede confirmar lo contrario. La fotografía está más viva que nunca, solo que no bajo las mismas condiciones y circunstancias que cuando se trataba necesariamente de un proceso basado en los principios de la óptica y la química.

3.2. Del exceso de imágenes

Con el cambio de siglo, y en consonancia con la invención de tecnologías que facilitaron formas inéditas de interacción social, se inició la segunda etapa de la postfotografía. De hecho, es con la consolidación del entorno digital, las redes sociales, y los dispositivos móviles que facilitan el acceso y promueven el exceso de imágenes, cuando se funda lo que podría denominarse la era postfotográfica. Y es que haber abandonado el papel de receptores pasivos para devenir productores de información cambió las reglas del juego. La posibilidad de generar contenido a través de dispositivos portables ha llevado a que la producción de imágenes adquiera dimensiones históricas y a que en su aparente democratización, la fotografía se instaure como un componente clave de las relaciones que establecemos con lo que nos rodea y con nosotros mismos.

En el año 2011 el artista holandés Erik Kessels inauguró *Photography in abundance*, una instalación que consistió en inundar con cerca de un millón quinientos mil fotos impresas las salas de exhibición del museo FOAM de Ámsterdam. Las fotografías, correspondientes a todos los archivos subidos al portal *Flickr* en un periodo de 24 horas, formaban montañas de imágenes que evidenciaban la sobreproducción icónica. La obra materializaba apenas una parte del universo inabarcable que constituyen las imágenes en red. Una pequeñísima muestra de lo que se comparte en el espacio digital para invitarnos a pensar en los usos sociales de la fotografía enmarcados, desde luego, por el contexto postfotográfico. Es decir, por factores como la ubicuidad de las cámaras, la familiarización con los software de edición, la fácil accesibilidad y transmisión de información que, como bien muestra la instalación, han incidido en que la producción simbólica no sea solo un privilegio de especialistas sino que pase a ser también parte potencial de la cotidianidad de los usuarios.



Figura 1. Erik Kessels, *Photography in abundance*, 2011.

(Fuente de la imagen: <https://www.kesselskramer.com/project/24-hrs-in-photos/>).

Sin embargo, cabe resaltar que el exceso de imágenes no es solo producto del usuario común. Desde sistemas de vigilancia con reconocimiento facial, dispositivos satelitales y otros aparatos de captación gráfica, las cámaras nos rodean y lo captan todo a todas horas como en una suerte de evolución del panóptico que ya no nos mira desde un solo punto sino desde todos los puntos posibles (Han, 2014). Sumergidos en las pantallas vivimos el mundo y el mundo nos vive a través de ellas. Tanto el mercado como el poder se rigen por las imágenes que se producen. Pero no solo las instituciones y el capital dependen de esta nueva economía de lo visual, sino que todas las facetas sociales son atravesadas por la imagen y se sostienen en ella.

En consecuencia, hemos terminado por dar forma a un tsunami de imágenes que nos golpea con fuerza incontenible. Para entender estas prácticas de consumo y producción algunos autores ahora hablan de *Homo Photographicus* (Fontcuberta, 2016) o de *Homo Screen* (Márquez, 2018), de sujetos cada vez más sujetos a las pantallas, a los aparatos y a lo que consumimos a través de ellos. Por lo tanto, vale la pena subrayar que lo trascendental ya no se encuentra en que la fotografía se haya desmaterializado y convertido en *bits* de información maleable y fácilmente transferible. Lo fundamental está en que el universo fotográfico se ha integrado a nuestros modos de vida, hasta dar forma a un mundo mediatizado por imágenes que reflejan cambios sustanciales en la manera en que nos relacionamos con ellas y a través de las ellas. De ahí que hablar de postfotografía nos exija advertir esta transformación para evitar reducir el fenómeno a un asunto meramente técnico. En este sentido, vemos que el concepto resulta útil para trazar un camino de reflexión sobre algunas prácticas que se dan al interior de nuestra cultura visual, y asimismo para observar desde una perspectiva crítica un momento de la civilización.

De la misma forma que desde el primer tercio del siglo pasado la fotografía representó la piedra angular de la cultura visual de la modernidad, una cultura “óptica”, basada en el predominio de la observación empírica, la postfotografía ocupa una posición paralela en la nueva cultura de lo virtual y de lo especulativo. (Fontcuberta, 2010, p.61)

Hasta hace unas décadas, la fotografía se consideraba un medio infalible para los propósitos de preservar la memoria y representar la realidad. Y esto porque desde su nacimiento estuvo ligada a valores asociados con la verdad, la objetividad y el archivo. De hecho, se sabe que los primeros intentos por establecer una ontología de la fotografía fueron contemporáneos al positivismo de Auguste Comte y su *Curso de filosofía positiva* (Robins, 1997), lo cual podría explicar en buena medida las razones que llevaron a vincular a la imagen fotográfica con dichos valores. Ignorar este contexto equivaldría a ignorar las razones que influyeron directamente en nuestras creencias sobre el medio. Y es por esto que, como afirma Ritchin (2010), la fotografía es un reflejo de la sociedad que la ha generado y adoptado. De ahí que también para Fontcuberta (2010):

(...) lo que conocemos comúnmente como fotografía sólo cristaliza a principios del siglo XIX porque es justamente en ese momento cuando la cultura tecnocientífica del positivismo requerirá un procedimiento que certifique la observación empírica de la naturaleza. (...) La cámara devendrá un instrumento al servicio de la industrialización, al servicio del colonialismo, al servicio de las incipientes disciplinas de control y vigilancia. (pp.61-62)

De este modo, si convenimos en que tales circunstancias fueron las que vieron nacer a la fotografía y le imprimieron unos ciertos valores, es de esperar que, en un contexto globalizado, postindustrial y de capitalismo avanzado como el nuestro, las imágenes respondan a otro tipo de necesidades y se usen para otros fines. Por muchos años, la fotografía fue un acto casi solemne reservado para aquellos eventos dignos de recordación, aquellos que por convención general se consideraban importantes y merecedores de ser atesorados en imagen. De hecho, Belting (2007) señala cómo, en sus inicios, la fotografía sirvió para reemplazar a las figuras de cera que las clases privilegiadas utilizaban para rendir culto a sus muertos. En definitiva, fotografiar constituía una suerte de acto ritual ligado a la memoria que completaba el significado de los demás actos sociales. Pero la emergencia de las tecnologías de la información y su incorporación a la vida cotidiana ha dado paso a otras prácticas fotográficas, donde las imágenes se asocian más con los ámbitos de la comunicación, la conectividad y la inmediatez al estar insertar en amplios circuitos de distribución facilitados por internet.

De esta manera, podemos decir que aunque algunos de los usos más tradicionales no han desaparecido, ahora estos cohabitan con otros que representan nuevas formas de vivir y entender la imagen. Hoy, hacer fotografía se ha vuelto un gesto trivial, un acto común que se ha incorporado a nuestra vida cotidiana pero bajo otros principios. Si antes se relacionaba con lo cerimonioso y por lo general era utilizada para salvaguardar recuerdos, ahora es fácil advertir que la fotografía ya no se limita solo a aquellas funciones notariales. Tanto su presencia como su uso se ha expandido hasta llegar a convertirse en un acto inmediato, masificado y banal. Características que se alinean perfectamente con las dinámicas de la globalización, con un mundo postfordista que privilegia la velocidad y estimula el exhibicionismo. De ahí que podamos pensar que en la postfotografía prevalecen valores correspondientes a un contexto que premia, entre otras cosas, la instantaneidad, la inmediatez, la comunicación y la transparencia. Rasgos propios de una época a la que algunos autores han denominado hipermodernidad (Lipovetsky, 2006), continuación de la posmodernidad, y caracterizada por el *hiperconsumo* y el *hipernarcisismo*. Y donde,

agregaríamos, tiene lugar una *hiperabundancia* icónica sin precedentes que puede ser leída como el reflejo de importantes transformaciones en los modos de ver (Berger, 2016), en los modos de vida y, por lo tanto, en las formas de experimentar la realidad.

4. De la imagen del mundo al mundo de las imágenes

En este escenario, la fotografía adaptada a la vida hipermoderna deviene en una postfotografía capaz de envolvernos en una vorágine visual que llega no solo a contener imágenes del mundo sino a conformar el mundo de las imágenes. Un mundo cartografiado con fotografías que constituyen una réplica de lo otro, replica desbordada del universo que nos rodea. Como en el relato de Borges (1960) donde los cartógrafos “levantaron un mapa del imperio, que tenía el tamaño del imperio y coincidía puntualmente con él” (p.103), hemos edificado un inconmensurable mapa de nuestro territorio con imágenes que ya no solo coinciden con este, sino que lo exceden y tienen el potencial de llegar a configurar simulacros de lo real.

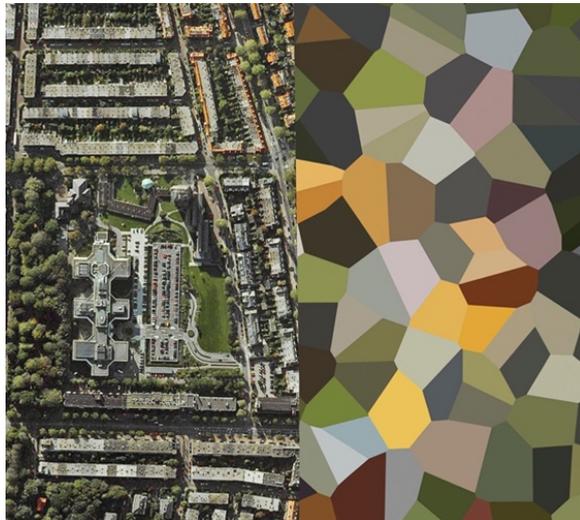


Figura 2. Mishka Henner, Paisajes holandeses, 2011. La obra consiste en una serie de paisajes censurados por el gobierno holandés y captados a través de *Google Earth*. Una interfaz que permite visualizar imágenes reales de la superficie de la tierra tomadas por satélites. (Fuente de la imagen: <https://mishkahenner.com/Dutch-Landscapes>).

Porque muchas veces, como prisioneros de la caverna, convencidos de estar mirando al mundo, olvidamos que tan solo estamos viendo su imagen en las pantallas de los dispositivos. Y ya ni siquiera su imagen entendida necesariamente como representación, pues al darse en “condiciones de flotación, bajo la prefiguración del puro fantasma” (Brea, 2007, p.153), la imagen alcanza a abandonar su naturaleza vinculante, es decir, el requisito de conexión física con el ente. Para Heidegger (2010): “La imagen del mundo no pasa de ser medieval a ser moderna, sino que es

el propio hecho de que el mundo pueda convertirse en imagen lo que caracteriza la esencia de la Edad Moderna” (p.74). Pero con la invención de la imagen digital, la época de la imagen del mundo parece haber concluido. Byung-Chul Han (2013) afirma que para el filósofo alemán la imagen: “(...) es el medio a través del cual nos apoderamos del ente y lo tenemos a disposición” (p.78). En tal sentido:

Esta teoría de la imagen no explica las imágenes mediáticas de hoy, pues estas son simulacros que ya no representan a ningún “ente”. En su fondo no está la intención de poner el ente ante sí y de tenerlo constantemente ante sí como así puesto. Como simulacros sin referencia ellas llevan, por así decirlo, una vida propia. Pululan también más allá del poder y del dominio. Son en cierto modo más entitativas y vivas que el “ente”. (Han, 2103, p.78)

Y en vista de tal vitalidad algunos autores han afirmado que nuestra realidad se ha vuelto la realidad de las imágenes. En palabras de Belting (2007): “Nos hemos vuelto cautivos de las imágenes de las que nos rodeamos” (p.137). En Fontcuberta (2016): “(...) vivimos en la imagen y la imagen nos vive y nos hace vivir” (p.37). O nos transformamos y nos volvemos imágenes en potencia (Ritchin, 2010). Y así, sometidos a estas, el problema de la masificación llega a transformarse, para Han (2013), en el de la *coacción icónica* que nos induce a ser imágenes de nosotros mismos.

La absolutización del valor de exposición se manifiesta como tiranía de la visibilidad. Lo problemático no es el aumento de imágenes sino, la *coacción icónica* de convertirse en imagen. El imperativo de la transparencia hace sospechoso todo lo que no se somete a la visibilidad. En eso consiste su violencia. (Han, 2013, p.31)

Y entonces vemos que cobra especial relevancia el filósofo Guy Debord (2007) quien predijo con agudeza una *sociedad del espectáculo* a la cual definía no como un conjunto de imágenes, sino como “una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (p.25). El espectáculo:

No dice más que “lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece”. La actitud que exige por principio es esta aceptación pasiva que de hecho ya ha obtenido por su forma de aparecer sin réplica, por su monopolio de la apariencia”. (Debord, 2007, p.27)

En este escenario, decíamos, la fotografía deviene postfotografía. Y en ese movimiento (epocal, técnico, cultural), tiene lugar la culminación del devenir imagen del mundo, la ejecución ya no solo posible sino efectiva de la reproducción del mundo en imágenes (Cannock, 2017), señal inequívoca de un cambio fundamental en el *régimen escópico* de nuestro tiempo que se inicia con el asentamiento de la *e-image* y conlleva nuevas lógicas de distribución social con efectos directos en la producción simbólica (Brea, 2010). Y es en este contexto donde la postfotográfica, como agente activo puesto en circulación en el nuevo régimen de las “1.000 pantallas” (Brea, 2010), se erige como una imagen que ya no se entiende como copia de lo real, documento confiable, ni mucho menos fuente o vehículo de verdad. Las imágenes postfotográficas no son necesariamente representaciones que funcionan bajo la lógica del archivo y la memoria, sino que constituyen superficies con las cuales es posible (de) construir y (re) construir la realidad (Cannock, 2017). Posibilidades que, al afectar el orden de lo simbólico, conservan un importante potencial político.

5. ¿La creación postfotográfica?

Ahora bien, tras la descripción del actual orden visual, cabe preguntarse qué tipo de implicaciones tiene para la creación artística la incesante producción de imágenes y cómo los artistas se enfrentan a ella. Es decir, en este contexto de sobresaturación icónica: ¿se podría hablar de creación postfotográfica?, ¿en qué consistiría?, ¿dónde estaría el mérito?, ¿afecta de alguna manera a la figura del autor el hecho de que hoy todos podamos hacer fotografías o tomarlas de internet para compartirlas?

En el año 2011, en el Festival de Fotografía de Arlés, se presentó por primera vez la exposición *From Here On. A partir de ahora. La postfotografía en la era de internet y la telefonía móvil*. Bajo la supervisión de cinco artistas de renombre, entre quienes se encontraban Joan Fontcuberta, Martin Parr y Erik Kessels, la muestra quiso evidenciar las transformaciones que se han dado en nuestra relación con las imágenes y las posibilidades que de allí se desprenden para la fotografía contemporánea. Ese mismo año, y como sustento conceptual del encuentro, Fontcuberta publicó en el suplemento cultural del diario español *La Vanguardia* un artículo titulado “Por un manifiesto postfotográfico”. Un documento donde el autor expuso con claridad lo que para él sería la nueva realidad de la imagen, y donde además, consignaba a manera de decálogo, una serie de principios para la creación artística posfotográfica. Para el autor, el mérito de un artista de la postfotografía se encuentra:

(...) en la capacidad de dotar a la imagen de intención y de sentido, en hacer que la imagen sea significativa. (...) en que seamos capaces de expresar un concepto, en que tengamos algo interesante que decir y sepamos vehicularlo a través de la fotografía. Por lo tanto, de lo primero que tenemos que darnos cuenta es de que ya no podemos establecer un baremo de calidad según simples categorías de fotos “buenas” y fotos “malas”. No hay ni buenas ni malas fotos, hay buenos o malos usos de las fotos. (p.53)



Figura 3. Jon Rafman, *9-eyes*. El canadiense recoge una serie de escenas de *Google Street View* para resignificarlas al seleccionar y componer con ellas un cuerpo de obra. Son imágenes tomadas por los vehículos de Google que adquieren sentido en el acto de elección del artista. (Fuente de la imagen: <https://9-eyes.com/>).

Por lo tanto, lo que prevalece en la postfotografía no son los aspectos formales sino los significados que surgen dentro del entramado de relaciones donde es puesta una imagen. Bajo esta lógica, el autor no opera como hacedor, sino como “prescriptor de sentido” pues ya no es quien necesariamente fabrica las imágenes, sino quien les otorga su valor al resignificarlas, al sacarlas de su contexto original para ponerlas a habitar otros espacios de relación, al apartarlas de su función primera y reubicarlas en otra red semántica posible.

El valor de creación más determinante no consiste en fabricar imágenes nuevas, sino en saber gestionar su función, sean nuevas o viejas. Por ello, la autoría -la artisticidad- ya no radica en el acto físico de la producción, sino en el acto intelectual de la prescripción de los valores que puedan contener o acoger las imágenes: valores que subyacen o que les han sido inyectados (Fontcuberta, 2016, p.54).

Una actitud ante la imagen equiparable al desinterés del arte hacia las categorías de lo bello y lo sublime que comenzó a darse a principios del siglo XX y se afianzó sobre todo con la entrada del movimiento conceptual, cuando se estableció una “des-estitización” y “des-definición” de la obra, como herencia del dadaísmo y las estrategias revolucionaras de Duchamp que llevaron a controvertir las nociones de autoría, creación y originalidad (Michaud, 2007). Por lo tanto, y cabe resaltar: ninguna de estas actitudes o formas de proceder frente a la imagen se inician exclusivamente con la postfotografía. Es la excesiva producción de imágenes y el fácil acceso a estas lo que tal vez impulsa la implementación de este tipo de prácticas y las convierte en un modus operandi generalizado y casi ineludible para el propósito de navegar en el actual océano icónico.

También es justo recordar que el valor conceptual de la fotografía ya había sido abordado por los llamados fotoconceptualistas y fotógrafos posmodernos de finales de los setentas y principios de los ochentas (Wall, 2013), quienes, además, le habían restado importancia a la búsqueda de la perfección técnica de valores formales para sacar provecho a la fotografía vernácula y hacer de esta un estilo artístico. Por lo tanto, tales estrategias de producción postfotográfica basadas en la resignificación que confiere la apropiación y el reciclaje, evidentemente no surgen como formas inéditas de creación pero sí se potencian en un contexto sociocultural en donde se facilita la implementación de tales prácticas. Prácticas que merecen ser abordadas pues, aunque no son necesariamente nuevas, reviven las discusiones en torno a conceptos como originalidad, autoría y creación en el campo de la fotografía y a la luz de las tecnologías digitales y los nuevos modos de interacción social.

5.1. Apropiación y reciclaje icónico: hacia una “economía” de las imágenes

La accesibilidad sin precedentes a recursos visuales inaugura lo que Fontcuberta (2016) llama *estética del acceso*. Una estética fundada sobre la posibilidad que tenemos, a través de los medios digitales, de acceder, recopilar y re-utilizar gran parte de la información gráfica y audiovisual depositada en la web. En resumen, una puerta de acceso al exceso de imágenes. Una ruptura fundamental a la que asistimos y que se manifiesta en la medida en que el caudal extraordinario de imágenes se encuentra accesible a todo el mundo (Fontcuberta, 2011).

Por lo tanto, es posible reparar en que quizás, tras el papel del artista como prescriptor de sentidos, las prácticas de apropiación y reciclaje constituyen estrategias

para contrarrestar la contaminación visual producto de la hiperabundancia icónica y al mismo tiempo, se establecen como formas de creación que en este contexto conllevan un intento por resistir y combatir la “acometida de las imágenes”. Así pues, siguiendo la lógica de una conciencia que apelaría por una “economía de la imagen”, diríamos que el reciclaje icónico se erige como precepto y la apropiación se instaura como modelo para la creación postfotográfica, donde muchas de las obras parten de la re-utilización de material gráfico existente para evitar contribuir de manera innecesaria a la saturación visual. En esa línea el crítico Clément Chéroux (2011) argumenta:

Más que añadir imágenes a las imágenes (los artistas) prefieren reciclar las que ya existen. Reivindican una forma de principio ecológico aplicado a las imágenes. Ello otorga al proceso creativo un carácter mucho más lúdico que favorece el hallazgo, la serendipia y la poesía involuntaria. También comparten el deseo de hacer aún un poco más caducos los criterios de evaluación que antes permitían determinar qué es arte y qué no lo es. (p.103)

Lo anterior trae a la memoria aquellas prácticas que Nicolás Bourriaud (2007) enmarcó dentro del concepto de Postproducción. Pero es preciso aclarar que el prefijo post, contrario al de postfotografía, “no indica en este caso ninguna negación ni superación, sino que designa una zona de actividades, una actitud” (p.14). Actitud que de algún modo es compartida en la creación postfotográfica. Utilizado en el mundo audiovisual, el término postproducción designa un conjunto de procesos que son aplicados sobre un material que ya ha sido grabado. Bourriaud resignifica este concepto al trasladarlo al ámbito del arte con el fin de explicar unos comportamientos o gestos artísticos que se basan en la apropiación y que en consecuencia buscan generar nuevas relaciones semánticas a partir de re-interpretar, re-producir, re-exponer, y en general re-utilizar obras, dispositivos y artefactos ya existentes. En este contexto, lo nuevo o lo original ya no depende de aquello nunca antes imaginado, sino que más bien se obtiene de la exploración de las posibilidades que ofrece lo que ya existe. Como si se tratara de un juego en el que los signos pueden ser integrados en nuevos códigos y cadenas de significados. De acuerdo con Bourriaud (2007):

La pregunta artística ya no es: “¿qué es lo nuevo que se puede hacer?”, sino más bien: “¿qué se puede hacer con...?”. Vale decir: ¿cómo producir la singularidad, cómo elaborar el sentido a partir de esa masa caótica de objetos, nombres propios y referencias que constituye nuestro ámbito cotidiano? De modo que los artistas actuales programan formas antes que componerlas; más que transfigurar un elemento en bruto (la tela blanca, la arcilla, etc.), utilizan lo dado. (p.13)

Y lo dado, evidentemente, cuando hablamos de creación en la postfotografía no es otra cosa que la superabundancia de imágenes que se presta para ser resignificada a partir de ese movimiento semántico que suponen el reciclaje y la apropiación. En ese sentido, las obras postfotográficas se inscriben en prácticas artísticas que buscan sacar provecho a una era de “imágenes furiosas” (Fontcuberta, 2016). De ahí que la figura del amateur y la imagen vernácula tan propia de la experiencia cotidiana se revalorice, tal y como lo demostró la artista suiza Corinne Vionnet con su trabajo *Photo Opportunities* (2008). Una serie de imágenes compuestas por cientos de otras imágenes realizadas por turistas en algunos de los lugares más emblemáticos del

mundo: la Estatua de la libertad, el Big Ben, la Torre Eiffel, las pirámides de Egipto, la torre de Pisa, el Golden Gate, etcétera. Cada fotografía es una metaimagen con tintes impresionistas, continente de incontables redundancias vernáculas realizadas por viajeros.



Figura 4. Corinne Vionnet, *Photo Opportunities*, 2008.
(Fuente de la imagen: <http://www.corinnevionnet.com/photoopportunities.html>).

La obra nace a partir de la experiencia que tuvo la artista en su paso por Italia donde observó cómo los visitantes tomaban fotografías a temas similares y desde puntos de vista casi idénticos. Así, decidió recopilar miles de fotos que retrataran lugares icónicos para tejerlas en una sola imagen y con ello lograr interpelarnos sobre la representación y el cliché, sobre nuestra memoria colectiva, el viaje y la influencia de los medios en la construcción de imaginarios que luego buscan ser repetidos hasta la saciedad por los turistas. De esta manera Vionnet nos enfrenta a la ubucuidad, producción y consumo masivo de imágenes que parecerían estar sobrando pero que continúan haciéndose por miles como un gesto de reconocimiento de los lugares que visitamos.

Del mismo modo, Fontcuberta también se ha interesado por las técnicas del reciclaje y la apropiación para crear algunos de sus proyectos. Aunque para él en vez de apropiación, debería usarse el término adopción⁴. Su obra *Googlegramas* consiste en la construcción de fottomosaicos a partir de cientos de imágenes localizadas a través de Google, con base en determinadas palabras clave. La distancia frente a la obra determina la visualización de su contenido: cuando se aprecia el resultado desde lejos es posible ver la imagen modelo mientras que solo al estar cerca se logran

⁴ Explica Fontcuberta (2016) que el término apropiación quiere decir “captar” mientras que adoptar quiere decir “declarar haber escogido”. En el primer caso hay una connotación violenta, próxima al robo y a una radicalidad crítica o intención transgresora. Pero en vista de que la apropiación se ha implantado por completo y su práctica resulta algo natural, el término adopción es para el autor mucho más preciso pues en este prevalece el acto de elegir y no de desposeer.

apreciar cada una de las imágenes que conforman el fotomosaico. Así se devela el sentido que se establece en esa relación dialéctica entre contenido y continente.

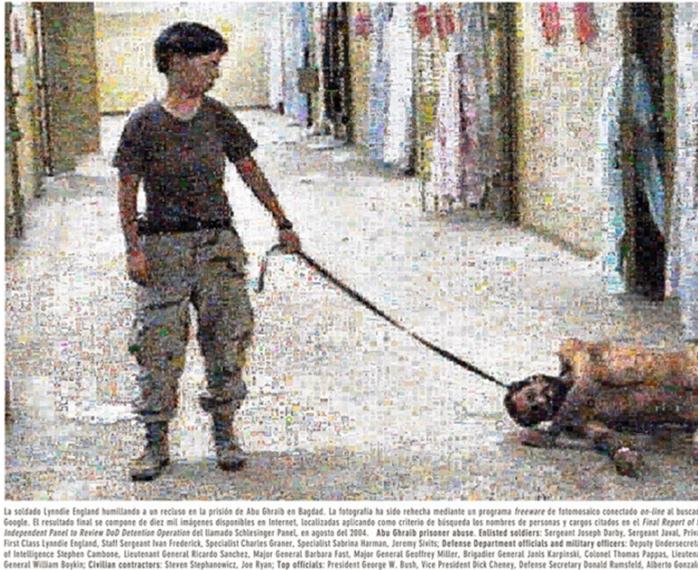


Figura 5. Joan Fontcuberta, Abu Ghraib, 2005. Googlegrama compuesto por 10.000 imágenes arrojadas al usar como criterio de búsqueda los nombres de personas y cargos citados en el *Final Report of the Independent Panel to Review DoD Detention Operation* del llamado Schlesinger Panel, en agosto del 2004. (Fuente de la imagen: <http://espaivisor.com/exposicion/googlegramas/>).

Pero como ya se ha insistido, estas prácticas no son nuevas y de hecho cuentan con importantes precedentes. No se inauguran con la postfotografía, aunque sí adquieren aquí una dimensión mayor a causa de la hiperproducción y el acceso a las imágenes que han facilitado su popularización. Al respecto, Chéroux (2008) afirma:

Ahora recurrimos a la técnica de la apropiación como un artista del *quattrocento* utilizaría la cámara oscura o como un pintor de domingo usaría la acuarela. (...) ahora todo el mundo la practica: el artista que es el centro de todas las miradas, el estudiante de bellas artes, mi vecina o mi primo, e incluso los directores artísticos de las grandes empresas del automóvil. (p.102)

Vale la pena recordar que el concepto de apropiación se hizo famoso en los años ochentas de la mano de artistas y teóricos posmodernistas. No obstante, sus raíces habría que rastrearlas hasta la época de las vanguardias con el dadaísmo y la figura de Duchamp quien con sus *ready-made* generó una ruptura fundamental en las nociones de creación artística y obra de arte. Para Michaud (2007):

El genio de Marcel Duchamp fue el que introdujo conjuntamente con los *ready made* —estos objetos ya hechos, listos para ser usados—, estrategias de producción que operan sobre todos los factores constitutivos del arte (el autor, el modo de exposición, el público,

el objeto) hasta transformar por medio de una serie de acciones y de acontecimientos una cosa cualquiera, y sin embargo perfectamente seleccionada, en una obra que es al mismo tiempo una no-obra. (pp.43-44)

Al resignificar un objeto, al sacarlo de un contexto determinado para ubicarlo en otro e inscribirlo así al interior de una nueva red de significados posibles, los *ready-made* constituyeron una auténtica práctica transgresora de la tradición artística. Desde entonces, el arte comenzó a entenderse en términos de procedimientos y no de esencias. También el *collage* de los dadaístas y los fotomontajes del constructivismo cuestionaron las clasificaciones formales del arte e introdujeron una dimensión crítica en contra del academicismo de la época. Pero sin duda la influencia del espíritu dadaísta fue la principal responsable del surgimiento de unas actitudes artísticas que ampliaron la dimensión de las obras más allá de una concepción estética sustentada en valores formales. Podríamos decir que aquello fue el germen del arte conceptual y de las prácticas popularizadas por Andy Warhol y Robert Rauschenberg a partir de los cincuenta.

Con relación al reciclaje como práctica artística, Yves Michaud (2007) señala que el primer caso de reciclaje artístico sistemático lo ofrece el arte pop cuando utiliza imágenes de la publicidad, de la televisión, el cine y la sociedad mercantil y de consumo. Imágenes de la cultura popular que se mezclan con las del Gran Arte y pasan a habitar los mismos espacios. Se trata, según el autor, del fin de la separación entre alta y baja cultura que ya había sido prefigurado en las vanguardias.

A partir de los años cincuenta, el reciclaje de la cultura popular, de sus imágenes y procedimientos en la cultura de élite se acelera. Esta cultura de élite se representa a su vez en las imágenes de la vida cotidiana y así sucesivamente. (Michaud, 2007, p.74)

Un propósito que conecta con la ya mencionada exposición *From Here On*, donde se reivindican los usos populares de la fotografía para dejar constancia de la aparición de lo vernáculo digital como nueva categoría de imágenes que por sí solas no reemplazan “obras” sino que constituyen “materiales de trabajo” (Fontcuberta, 2013).

En resumen, la postfotografía como estilo artístico se caracteriza por una legitimación de las prácticas apropiacionistas que buscan sacar provecho de la producción masiva de imágenes, su circulación y disponibilidad en internet. Aquí la factura artística se desacraliza para favorecer la imagen vernácula, la elección del artista y la conceptualización, al tiempo que se otorga valor a la figura del amateur y se le resta importancia a la del autor. De tal modo, en la postfotografía operaría algo parecido a una arqueología de imágenes que incluso iría más allá del discurso de la apropiación, pues:

(...) se aprovecha de una información disponible y práctica en el amplio universo de la red que sobreviene en estrategias que cuestionan y replantean el acceso a esa información, y lo que es más importante el aprovechamiento que se hace de ella desde una intencionalidad múltiple y abierta (Sedano, 2015, p.130).



Figura 6. Kurt Caviezel, *American Selfie*, 2018. Caviezel ha tomado imágenes a través de más de 15 mil *webcams* de acceso público ubicadas en diferentes lugares del mundo.

Cuenta con un archivo de más cuatro millones de imágenes. En *American Selfie*, un ejercicio que bordea las fronteras con el *hacktivismo*, se ven anuncios monitoreados desde cámaras sujetadas a postes de hierro que recuerdan a los palos de *selfie*. Como él mismo afirma, se trata de un informe sobre los Estados Unidos hecho desde su lugar de trabajo en Zurich. (Fuente de la imagen: <https://www.kurtcaviezel.ch/index.html>).

De tal manera, podemos decir que la postfotografía constituye ese momento en el que la imagen fotográfica ha alcanzado su mayor nivel de autoconciencia al saberse liberada definitivamente del mandato de la representación para así poder re-pensarse en su propia historia, sus viejas funciones y nuevos valores. Proceso que ya había sido iniciado por los fotoconceptualistas y la fotografía postmoderna pero que encuentra en la revolución digital su máximo potencial al designar lo postfotográfico como un medio no tanto para representar como para experimentar con lo real, con la imagen de lo real y con la realidad de la imagen, mientras al mismo tiempo nos ofrece un diagnóstico de la experiencia visual contemporánea.

6. Conclusiones

Hemos visto que la era postfotográfica se inicia con la desmaterialización de la imagen, la cual genera una ruptura ontológica y además suscita importantes cambios en los valores y funciones de la fotografía. También que internet, las redes sociales y en general todo el sistema de medios digitales que se ha venido desarrollando desde finales del siglo XX, ha favorecido la producción excesiva de imágenes caracterizada por su disponibilidad y circulación en la red. Esto ha significado para el arte tener que reavivar cuestiones en torno a las nociones de creación y autoría, y legitimar prácticas apropiacionistas que desplazan la necesidad de fabricación hacia el gesto artístico de prescripción de sentido. De este modo, la imagen postfotográfica, liberada de la carga de la representación, va más allá de los límites impuestos por la tradición para

explorar sus posibilidades y favorecer la reflexión en torno a nuestra relación con las imágenes y a la imagen misma. Así, es posible observar cómo la postfotografía, en sentido paradigmático, coincide con el asentamiento de un nuevo régimen escópico que supone una redistribución de lo visible en donde se pone en juego el orden de lo simbólico; lo cual conlleva otros modos de relacionamiento y vinculación con las imágenes y con el mundo a través de ellas. Y en términos de estilo, implica poder resignificar el exceso, rescatar y otorgar nuevos sentidos, redescubrir prácticas que eviten el naufragio y reencontrar formas de hacer arte que estimulen el pensamiento y promuevan la reflexión.

De tal forma, consideramos que la fotografía, además de poder ser entendida como una práctica social, una técnica y un medio, es un dispositivo desde el que es posible pensar, entre otras cosas, el mundo y sus realidades, los modos en que nos relacionamos y construimos comunidad, la forma en que las imágenes influyen en la configuración de subjetividades, y las formas cómo el arte logra abrirse paso y reflejar cambios sociales y culturales. En definitiva, vemos que la fotografía, y en este caso la postfotografía, al igual que el arte, o precisamente por serlo, permite abrir la mente a poder mirar el mundo de manera distinta.

Referencias

- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Batchen, G. (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Gustavo Gili, S.A.
- Bazín, A. (1990). *¿Qué es el cine?*. RIALP, S.A.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz Editores.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Borges, J. (1960). *El hacedor*. Emecé.
- Bourriaud, N. (2007). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Adriana Hidalgo editora S.A.
- Brea, J. L. (2007). Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image. *En Revista de Estudio visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (4), pp. 145-163
- Brea, J.L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Akal, S.A.
- Cannock, A. L. (2017). Apuntes sobre la postfotografía. *El arte y el diván*. Recuperado de <http://www.elarteyeldivan.com/apuntes-la-postfotografia/>
- Cheróux, C. (2011). El oro del tiempo. En Fontcuberta, J. (Ed.) *From Here On. A partir de ahora. La postfotografía en la era de internet y la telefonía móvil*. RM Verlag.
- Debord, G. (2007). *La sociedad del espectáculo*. Último Recurso.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós.
- Fontcuberta, J. (11 de mayo de 2005). Por un manifiesto postfotográfico. *La Vanguardia*. Recuperado de <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>
- Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Gustavo Gili SL.
- Fontcuberta, J. (2013). Apuntes introductorios. En Fontcuberta, J. (Ed.) *From Here On. A partir de ahora. La postfotografía en la era de internet y la telefonía móvil*. RM Verlag.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre las postfotografía*. Galaxia Gutenberg.

- Han, B.C. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Herder.
- Han, B.C. (2014). *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Herder.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Gustavo Gili, S.A.
- Lipovetsky, G. y Charles, S. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Anagrama.
- Márquez, I. (2018). "Homo Screen": el humano pantallizado. La pantalla como principal interfaz cognitiva y de comunicación. *Telos*. Recuperado de <https://telos.fundaciontelefonica.com/homo-screen-humano-pantallizado/>
- Manovich, L. (1995). "The Paradoxes of Digital Photography", En *Photography After Photography. Exhibition catalog*, Germany.
- Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. México Fondo de cultura económica.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Paidós.
- Mitchell, W.J. (1992). *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. MIT Press.
- Ritchin, F. (2010). *Después de la fotografía*. VE.
- Robins, K. (1997). ¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía? En M. Lister (Comp.), *La imagen fotográfica en la cultura digital* (pp. 49-75). Paidós.
- Sedano, M. (2015). *Una revisión del concepto de postfotografía. Imágenes contra el poder desde la red*. *Liño*, 0(21), pp.125-132. doi: 10.17811/li.21.2015.125-132
- Varas, A.G. (Ed). (2011) *Filosofía de la imagen*. Universidad de Salamanca.
- Wall, J. (2003). "Señales de indiferencia". Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual. En G. Picazo y J. Ribalta (Eds.), *Indiferencia y singularidad* (pp.275-312). Gustavo Gili, SA.