

Imagen desde la postfotografía: Una revisión conceptual

Alejandra Olivio¹; Jesús Lau²; Edith Herrera³.

Recibido: 21 de junio de 2022 / Aceptado: 18 de noviembre de 2022.

Resumen. La fotografía y la postfotografía han sido objeto de debate y crítica históricamente. El surgimiento de la postfotografía modificó la concepción de la imagen fotográfica a partir de su relación intrínseca con los avances tecnológicos digitales, de lo cual da cuenta la literatura reciente. En una sociedad mediatizada, con abundancia de información y sumergida en contenidos visuales, analizar el concepto de postfotografía ayuda a comprender los procesos de representación y comunicación por los que transita una nueva generación. Los conceptos suelen condicionar la manera en la que los sujetos se relacionan con su realidad, por lo que la definición de postfotografía se aborda en este documento a partir una revisión bibliográfica conceptual cronológica, desde su surgimiento en 1988 con los principales autores que contribuyeron al desarrollo del concepto, hasta sus apropiaciones en el panorama mediático contemporáneo. Como resultado, se puede observar que el devenir de la postfotografía ha estado marcado por diversas posturas en más de tres décadas de discusión, en las que el carácter ontológico de la fotografía se desdibuja en el entramado de los medios digitales. La imagen postfotográfica encuentra nuevos nichos de representación, comunicación y socialización, que trascienden los alcances alguna vez conferidos a la fotografía.

Palabras clave: Postfotografía; fotografía digital; definición conceptual; función de la imagen; circulación de la imagen.

[en] Image from post-photography: A conceptual review

Abstract: Photography and post-photography have historically been the subject of debate and criticism. The emergence of post-photography modified the conception of the photographic image based on its intrinsic relationship with digital technological advances, as recent literature has shown. In a mediatized society, with an abundance of information and immersed in visual content, analyzing the concept of post-photography helps to understand the processes of representation and communication through which a new generation. Concepts often condition the way in which subjects relate to their reality, so, in this document, the definition of post-photography is approached based on a chronological conceptual bibliographic review, from its emergence in 1988 with the main authors who contributed to the development of the concept, to its appropriations in the context of the contemporary media landscape. As a result, it can be observed that the evolution of post-photography has been marked by diverse positions throughout more than three decades of discussion, in which the ontological character

- ¹ Universidad Veracruzana (UV)
Email: golivio@uv.mx
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2259-4658>
- ² Universidad Veracruzana (UV)
Email: jlau@uv.mx
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7952-2204>
- ³ Universidad Veracruzana (UV)
Email: luherrera@uv.mx
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0410-4328>

of photography is blurred within the framework of digital media. The post-photographic image finds new niches of representation, communication and socialization, which transcend the scope once conferred to photography.

Keywords: Postphotography; digital photography; conceptual definition; function of the image; image circulation.

Sumario: 1. Introducción. 2. El index fotográfico y la veracidad de la imagen. 3. Metodología. 4. Postfotografía a partir de sus referentes. 4.1 La naturaleza del medio fotográfico digital y la imagen intermedial (1988 - 2007) 4.2 La imagen en red (2008 - 2021) 5. Discusión. 6. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Olivio, A.; Lau, J. & Herrera, E. (2023). Imagen desde la postfotografía: Una revisión conceptual. *Arte, Individuo y Sociedad* 35(1), 267-282. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.82647>

1. Introducción

La fotografía, históricamente vista como un espejo de la realidad, se convierte en un caleidoscopio, al ser un instrumento mediático disruptivo que se ha manifestado dentro de la cultura digital con tal fuerza que hoy podemos observar diversos fenómenos sociales, trastocados y modificados por su presencia en la escena mediática e informacional (Lister, 2013). Es por eso que los debates sobre esta postfotografía, que trasciende a la fotografía tradicional, han cambiado el escenario iconográfico y social porque se han diversificado, encontrando similitudes y divergencias (Ritchin, 1990).

Esta discusión teórica sobre la postfotografía, de más de siete lustros, ha sido dispersa, persistiendo la falta de una definición general de la postfotografía. Por ello, este trabajo tiene como objetivo desarrollar un análisis conceptual del término y elaborar una definición propia del mismo, por medio de una revisión de literatura de los autores que han construido la argumentación alrededor de él a lo largo de estos años.

La discusión en torno a la postfotografía se torna relevante, a casi 35 años de su surgimiento, en un contexto social contemporáneo en el que las imágenes han cambiado su lógica de funcionamiento, convirtiéndose en elementos cotidianos de los entornos sociales y personales de los individuos. Es por esto que estamos en presencia de un cambio de paradigma visual, que va de la mano de cambios culturales y tecnológicos, como lo atestiguó Fontcuberta (2020), ya que en la década de los noventa se le consultó, en su carácter de experto, si sería una buena idea integrar una cámara fotográfica a los teléfonos móviles, cuestión que en ese momento tachó de ridícula. Sin embargo, tres décadas después, el teléfono móvil es el dispositivo digital más usado en la vida cotidiana, al cual ya no se le puede concebir separado de la función fotográfica.

La fotografía, que ya dominaba los terrenos artístico e informativo, ha incidido de manera insospechada en los espacios de la sociabilidad digital, de la comunicación y de la información (Carlón, 2016; Toro-Peralta y Grisales-Vargas, 2021), así como en las maneras de expresión individuales o colectivas (García, 2015). Esto ha generado una proliferación masiva de imágenes y un cambio radical hacia una cultura altamente visual, que implica también una transformación en la concepción de la esencia de la fotografía.

De esta forma, el concepto postfotografía, desde su aparición a finales de los 80 en el artículo *From the Photograph to Postphotographic Practice Toward a Postoptical Ecology of the Eye* de David Tomas (1988), fue vinculado a los discursos sobre la muerte de la fotografía (Mitchell, 1992; Robins, 1992; Batchen, 1994; Mirzoeff, 2003), lo que generó una revisión ontológica de la imagen fotográfica análoga, en oposición a las posibilidades transgresoras de su contraparte digital. En las siguientes tres este debate es el centro de las discusiones de diversos teóricos de la imagen, en un intento por comprender y explicar el fenómeno visual.

2. El índice fotográfico y la veracidad de la imagen

Hablar de los antecedentes teóricos que fundamentan la discusión en torno a la postfotografía implica reconocer una tradición fotográfica ligada al índice y a la naturaleza física de la formación de la imagen, partiendo de los trabajos semióticos de Peirce (1998) de finales del siglo XIX. En ellos, se establece una relación física natural con el referente, por encima de la semejanza icónica con lo fotografiado. Es esto lo que Dubois señala al reflexionar sobre las teorizaciones acerca del índice, en las que se “implica que la imagen indicial está dotada de un valor absolutamente singular, o particular, puesto que está determinada únicamente por su referente, y solo por este: huella de una realidad” (1986, p. 43).

Es por eso que, en su búsqueda de la esencia de la fotografía, Barthes (1989) llega a la conclusión de que la fotografía representa el ‘esto ha sido’, lo cual enmarca de manera general el pensamiento moderno sobre la fotografía, cuyo propósito era registrar hechos o momentos. El *noema* de la imagen, por tanto, define a la fotografía a partir de su carácter icónico-indicial, evidenciando la existencia y registro de un referente, mediante el fenómeno lumínico que permite generar imágenes idénticas a lo fotografiado por la incidencia de los haces de luz. La fotografía, en este sentido, es un dispositivo capaz de capturar fragmentos de la realidad en una temporalidad concreta; en esa relación de mimesis con la realidad es donde se fundamenta su premisa. Su carácter de testigo, de índice, de registro, es lo que hace de la fotografía un dispositivo de representación atado a la naturaleza de la realidad, cuyo valor recae en la veracidad de la imagen.

En oposición a la perspectiva de la fotografía como dispositivo se encuentra la fotografía como medio (Carlón, 2016). Desde esta postura, lo importante no es la fotografía como un instrumento que replica miméticamente la realidad, sino su rol mediático a partir de la producción de copias y lo que socialmente esto conlleva, ya que “el soporte fotográfico permite, por primera vez, representar aquello de comunitario que tiene lo privado” (Verón, 1997, p. 59), haciendo accesible a muchos lo que antes estaba reservado para unos pocos.

Ya Sontag señalaba que, “las fotografías amplían y alteran las nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar” (2006, p. 3), en una alusión crítica a la abundancia de la reproducción fotográfica y a los cambios sociales y mediáticos que trajo consigo. Esto porque, antes de las cámaras de bolsillo, tomar fotografías estaba reservado para ricos o curiosos y la imagen fotográfica no tenía un uso social claro. Las posibilidades reproductoras de la imagen y la accesibilidad al dispositivo fotográfico provocaron un cambio radical, reafirmando la inquietud por captar la realidad y desarrollando un nuevo tipo de consumismo estético (Sontag, 2006), que se mantiene hasta hoy.

En este sentido, la fotografía como medio señala rigurosamente la relación de la imagen con su contexto, provocando la mediatización de la fotografía y su entrada en entornos discursivos más amplios, que están determinados por el funcionamiento de la imagen en la esfera de lo social. La oposición entre la fotografía como dispositivo o la fotografía como medio termina aterrizando en el terreno de la función y los usos de la imagen fotográfica. La naturaleza técnica de index, inherente al proceso fotográfico, queda superada por la construcción de nuevas enunciaciones sobre la imagen, a partir de su apropiación social. Sumado a esto, la objetividad y veracidad de la imagen, enraizadas en las definiciones sobre la fotografía, llegaron a un punto de inflexión en un nuevo debate entre lo análogo y lo digital, trayendo consigo nuevas formas de informar con imágenes y cambios en la práctica de la fotografía personal (Manovich, 1995). Es así como la postfotografía inauguró una nueva era en la concepción de la imagen y en la búsqueda de la definición de un concepto que también encuentra diversas perspectivas y aproximaciones al fenómeno visual, tecnológico y social.

3. Metodología

Los conceptos que se emplean en el lenguaje delimitan, de muchas maneras, la forma en la que los individuos se relacionan, experimentan y cuestionan su realidad (Ander-Egg, 1987). De igual manera, comprender a una sociedad y su estructura se logra en gran parte por los conceptos que se usan para describirla e interpretarla (García, 2001), sin olvidar la importancia de estos para el establecimiento del entramado que fundamenta el desarrollo teórico. Es por eso que analizar la postfotografía implica seguir un proceso sistemático en el que se parte de un término que designa un fenómeno, para construir un concepto por medio de la caracterización y finalmente expresarlo en una definición.

El propósito de este trabajo es desarrollar un análisis conceptual del término postfotografía y elaborar una definición del mismo. Para ello, se adoptó un sistema conceptual en el que es fundamental que exista un acuerdo general sobre lo que se está designando y definirlo de manera precisa. Sin embargo, como sucede muchas veces con el surgimiento de conceptos ligados a transiciones históricas y tecnológicas, no es fácil llegar a acuerdos claros, por lo que se vuelve necesario precisar el alcance e identificar el contexto teórico y semántico al que pertenece y que le da relevancia teórica (Ander-Egg, 1987).

Por medio de una revisión de literatura de fuentes primarias y secundarias, que comprendieron ensayos teóricos, libros y artículos académicos, se desarrolló una investigación histórico-documental, en el que se analizaron los trabajos de los principales autores que han articulado la naturaleza y los límites de la postfotografía, desde su aparición. Esta exploración partió de la indagación de los textos y teóricos mencionados reiteradamente en las argumentaciones sobre el término, construyendo un proceso de búsqueda documental cruzada, en el que un texto permitía la aproximación a otros. Esto permitió su sistematización cronológica a partir del año de publicación original, las aportaciones concretas a la definición del término y las relaciones y diálogos que se establecen entre los diversos autores.

Mediante esta etapa de búsqueda y selección de textos (Budgen et al., 2008), se identificaron las definiciones conceptuales y descriptivas de quienes a lo largo

de más de tres décadas han argumentado sobre la postfotografía. Por consiguiente, se desarrolló un análisis interpretativo, en el que se plantean las etapas discursivas por las que ha atravesado el término, desde una perspectiva hermenéutica (Guevara, 2016) que permite la discusión con los autores. Igualmente, se identificaron las principales contribuciones hechas por los teóricos para establecer las propiedades del concepto, teniendo en cuenta el contexto de sus temporalidades y lo que esto significó para su abordaje. De esta manera, se llega a un consenso general sobre los aspectos esenciales que configuran a la postfotografía como concepto, así como a definiciones que parten de las formas de apropiarse de él.

4. Postfotografía a partir de sus referentes

A partir de las definiciones o descripciones sobre la postfotografía fue posible identificar de manera concreta el devenir del concepto postfotografía, determinando los elementos esenciales que lo constituyen y el desplazamiento histórico de las posturas tomadas acerca del fenómeno mediático por los autores que hoy son los referentes teóricos de este tema. El entrecruzamiento de ideas permitió llegar a algunos resultados del análisis sobre la postfotografía, situándolo como un término derivado de la fotografía, al cual se le han atribuido diferencias y añadido características que enfatizan el cambio en los procesos técnicos de representación, propios de la sociedad contemporánea, que tienen efecto en lo simbólico. Es por eso que, al analizar a los autores más representativos que han contribuido con la construcción del concepto y su definición, se extrajeron partes de sus pensamientos y se contrastaron entre sí, encontrando similitudes y divergencias al momento de entender el fenómeno visual.

Para sistematizar cronológicamente los planteamientos de los teóricos, se estableció una división entre aquellos pioneros de la discusión sobre el término, a partir de la emergencia del medio digital, y aquellos que desarrollaron sus argumentaciones posteriormente, en el contexto del acceso a Internet y la subsiguiente masificación de los dispositivos móviles y las redes sociales.

4.1. La naturaleza del medio fotográfico digital y la imagen intermedial (1988 – 2007)

Desde David Tomas (1988), quien acuñó el término postfotografía, se inicia la discusión en torno a los cambios en la práctica fotográfica. Ya no se entiende a la postfotografía desde la tradición de la imagen que por más de un siglo sostuvo la teoría fotográfica, sino por la relación que ahora las imágenes fotográficas tienen con su contexto y con la sociedad en la que suelen ser empleadas. Sin embargo, estas y otras conclusiones atravesaron una serie de procesos reflexivos, que comenzaron con Tomas y que proliferaron a partir del análisis del avance tecnológico de los medios digitales.

Para Tomas (1988), la fotografía parte de una dicotomía jerárquica entre el producto fotográfico y el proceso fotográfico, siendo el primero el que acaparó teóricamente las discusiones y definiciones en torno a la práctica fotográfica. En este sentido, la postfotografía necesariamente implica un giro en esa relación, enfatizando el proceso para entender la actividad de creación de imágenes como parte de un

entorno cultural determinado, en el que el resultado está vinculado con el ambiente y características en las que se produce. El contexto histórico desde el que Tomas hablaba apenas presenciaba el nacimiento de la fotografía digital, muy lejano aún a los fenómenos de la cultura digital e Internet, aunque ya dejaba entrever algunos de los cambios por los que atravesaría la fotografía.

A partir de 1988, las discusiones abordan el término desde distintos enfoques. En la Tabla 1, se pueden observar, en orden cronológico, los autores pioneros de las etapas iniciales, en donde se señalan las reflexiones más representativas sobre la postfotografía. En este primer núcleo histórico, el eje central es la condición digital de la nueva imagen fotográfica, como parteaguas de la llegada de la postfotografía y la consecuente minimización y casi muerte de la fotografía (Robins, 1992; Mitchell, 1992; Ritchin et al., 1990; Batchen, 1994; Mirzoeff, 2003). Aunado a esto, surgen posturas más abiertas que conciben una transformación sustancial del paradigma visual, trascendiendo a la fotografía y al mismo tiempo reforzándola a partir de sus relaciones y contexto mediático (Manovich, 1995; Robins, 2003; Batchen, 2000; Brea, 2002; Belting, 2007; Lister, 2007).

Tabla 1. Autores pioneros (1988 – 2007)

Año de publicación	Autor	Título	Definición / Descripción de postfotografía
1988	Tomas, D.	<i>From the Photograph to Post-photographic Practice: Toward a Postoptical Ecology of the Eye</i>	La postfotografía se basa en la premisa de que las transformaciones críticas y estratégicas en las dimensiones culturales de los modos de producción fotográfica conducen al desarrollo de prácticas de representación alternativas . (p. 64).
1990	Ritchin, F.	<i>In our own image</i>	Hiperfotografía : Se puede pensar en ella como una fotografía que no requiere ni la simultaneidad ni la proximidad del espectador y la vista (p. 132).
1992	Robins, K.	<i>The virtual unconscious in post-photography</i>	El producto imagen-información, en la nueva forma de señales electrónicas digitales, se abre entonces a posibilidades totalmente nuevas de tratamiento, manipulación, almacenamiento y transmisión. La imagen fotográfica se vuelve cada vez más maleable . (pp. 100).
1992	Mitchell, W.	<i>The reconfigured eye. Visual truth in the post-photographic era</i>	Aunque una imagen digital pueda parecer justo como una fotografía [...] en realidad difiere profundamente de una fotografía tradicional [...]. Las diferencias están basadas en características físicas fundamentales, que tienen consecuencias lógicas y culturales (p. 225).

1994	Batchen, G.	<i>Phantasm: Digital Imaging and the Death of Photography</i>	No significa que no se harán más imágenes fotográficas, pero es una señal de la posible dramática transformación de su significado y valor , por lo tanto, de la importancia del significado del medio (p. 50).
1995	Manovich, L.	<i>The paradoxes of digital photography</i>	La diferencia física entre la tecnología fotográfica y la digital conduce a la diferencia en el estatus lógico de las imágenes basadas en la película y las digitales y también a la diferencia en su percepción cultural (p. 6).
1996 (2003)	Robins, K.	<i>Into the Image: Culture and Politics in the Field of Vision</i>	Los usos de la fotografía y la postfotografía [...] han proporcionado una forma de relacionarse con el mundo , no solo desde el punto de vista cognitivo, sino también emocional, estético, moral y político (p. 152).
2000	Batchen, G.	<i>Each wild idea: writing, photography, history</i>	La fotografía es ahora un mensaje más que un medio , un mensaje que puede ser transmitido y repetido infinitamente, incluso en ausencia de una fotografía real (p. 124).
2002	Brea, J.	<i>La era postmedia</i>	Un mapa de posibilidades de distribución de las formas y prácticas artísticas que podemos calificar de postmedial (p. 21).
2003	Mirzoeff, N.	<i>Una introducción a la cultura visual</i>	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 las responsabilidades de señalar la realidad.
2007	Belting, H.	<i>Antropología de la imagen</i>	La postfotografía quebranta en la actualidad el sentido establecido del medio. En lugar de crear imágenes análogas del mundo, amplía el poder de disposición sobre las imágenes al campo de lo virtual , donde se despoja a las reproducciones de toda su fuerza (p. 61).
2007	Lister, M.	<i>A sack in the sand: Photography in the age of information</i>	La visión posthumana o posfotográfica es aquella de la que simplemente se sustrae el «ruido» fotográfico. [...] Se produce [...] una reafirmación simultánea de la vigencia de lo fotográfico (del código, las marcas y la textualidad de la fotografía, del fotorrealismo) y la emergencia primitiva de un nuevo tipo de visión (<i>machinic</i>) (p. 254).

Desde que en 1972 Kodak patentara el primer sensor digital de imágenes de 1.4 megapíxeles (Bañuelos y Pérez, 2012), que posteriormente derivaría en el primer prototipo de cámara fotográfica digital, los desarrollos tecnológicos para la creación de dispositivos fotográficos digitales continuaron avanzando rápidamente. Tal es el caso del diseño de programas informáticos como *Photoshop* que, a partir de su creación en 1988 y lanzamiento oficial en 1990, posibilitaron la manipulación de una imagen fotográfica digitalizada. Con esto, la fotografía digital irrumpía en el escenario mediático, trastocando la concepción de la naturaleza indicial del medio fotográfico y su carácter de veracidad (Mitchell, 1992).

Como resultado, se inaugura lo que Mitchell (1992) llamó la era postfotográfica, la cual modifica las nociones de representación objetiva de la realidad atribuidas a la fotografía tradicional. El carácter digital de esta nueva imagen, basada en píxeles dispuestos en una red cartesiana y factibles de ser manipulados, creados y copiados, trastocó los cimientos de la teoría fotográfica, que por más de 150 años se había basado en la relación objetiva de la imagen con la realidad (Robins, 1992). A partir de este punto y de la perspectiva de cuatro autores pioneros, la concepción de la postfotografía estuvo sostenida originalmente en premisas como: 1) la alteración de la información que contiene y transporta la imagen digital, 2) la posibilidad de manipulación y 3) la pérdida de certeza y veracidad fotográfica.

La primera, la información que transporta la imagen, plantea a la fotografía digital como un conjunto de *bits* y matrices de píxeles, cuyas copias son indistinguibles de la original al no haber pérdida de información (Mitchell, 1992). A su vez, esta información digital puede ser modificada con mucha precisión e incluso alteradas al agregar o sustraer elementos, trabajando con los píxeles uno por uno a todos en su conjunto (Ritchin, 1990). Esta imagen-información puede ser deconstruida en sus componentes esenciales y reconstruida para generar nuevos significados (Robins, 1992). Sin embargo, tampoco se deja caer todo el peso sobre su soporte digital, sino en las propiedades del mismo y en la repercusión cultural que esto tiene, ya que la manera en la que se capturan y procesan estas imágenes afecta directamente las dinámicas sociales, por las nuevas formas de relacionarse con ellas.

En definitiva, las propiedades del medio, que abrieron la posibilidad a pensar la imagen en función de la información digital que la conforma, trajo una serie de reflexiones en torno a las características de transmisión, manipulación y reproducción de la misma. Principalmente, los cambios asociados a la pérdida de la materialidad y a las nuevas maneras en las que el individuo se relacionaría con esta imagen-información. Esto definió el fenómeno postfotográfico a partir de la pérdida de significado y valor de la información, ya que la información digital es en esencia maleable y plástica (Robins, 1992), por lo que puede ser modificada o incluso creada sin la existencia de un referente al cual esté ligada (Ritchin, 1990), fabricando representaciones que pueden no distinguirse de las fotografías tradicionales (Batchen, 1994).

En cuanto a la manipulación de la fotografía, esta es entendida como una característica esencial de la imagen digital, siendo fácil y rápidamente manipulada a través de dispositivos digitales y de *software* de edición. Esta mutabilidad inherente (Mitchell, 1992) se convierte en una de las premisas sustanciales de la postfotografía, ya que abre las posibilidades a “un nuevo mundo de la fotografía en el que lo real y lo irreal se entremezclan” (Robins, 1992, p. 101). Aunque Mitchell (1992) reconoce que las falsificaciones o manipulaciones fotográficas no surgieron con el medio digital; nombra como ‘normal’ a la fotografía no manipulada o directa, identificando

que en la tradición análoga los procesos de transformación de la imagen eran complicados, lentos y fuera de la práctica fotográfica habitual. En oposición a esto, la fotografía digital hace accesible los procesos de manipulación, ya que:

La característica esencial de la información digital es que puede ser manipulada fácilmente y muy rápidamente por el ordenador. [...] Las herramientas informáticas para transformar, combinar, alterar y analizar las imágenes son tan esenciales para el artista digital como los pinceles y los pigmentos para un pintor. (Mitchell, 1992, p. 12)

En concordancia, Ritchin (1990) abunda sobre las capacidades de manipulación del medio digital, planteando que los cambios realizados son indetectables y que las herramientas digitales permiten quitar o añadir elementos a la imagen. De esta manera, el procesamiento por medio de dispositivos digitales desdibuja la diferencia entre imágenes falsas y reales, haciendo difícil el poder distinguir entre la realidad y su simulación (Batchen, 1994). Por consiguiente, la posibilidad de mutabilidad de la fotografía digital sienta las bases para la discusión en torno a su veracidad, su objetividad y su carácter referencial, con lo cual se cimbraron las concepciones sobre el medio fotográfico como registro de la realidad.

La certeza que se le ha atribuido a la fotografía estaba enraizada en su carácter icónico-indicial, donde el dispositivo fotográfico proporcionaba una relación referencial con los objetos de la realidad, siendo empleadas para el registro, la documentación y la memoria (Barthes, 1989) o como informes veraces (Mitchell, 1992). Sin embargo, aunque se advierte sobre la pérdida de estas certezas por el advenimiento de la imagen digital y la necesidad de tomar una actitud más cautelosa sobre estas (Mitchell, 1992), ya que se cuestiona el estatus de prueba del documento fotográfico por ser factible de falsificación (Robins, 1992), en realidad esto aplica de igual manera para las fotografías tradicionales, puesto que estas nunca habían sido completamente verdaderas, en un sentido estricto del término. Los fotógrafos intervienen las imágenes seleccionando, recortando, excluyendo el fragmento de realidad que deciden captar; dicha realidad es una idea ficticia a la que se le asignó una confianza ingenua por las características físicas del funcionamiento del dispositivo. En oposición al proceso análogo, el tratamiento aplicado a la imagen digital solo facilita y hace accesible las operaciones de manipulación, de forma menos detectable y rápida (Batchen, 1994).

Las posibilidades de los nuevos medios digitales llevaron a Batchen (1994) a vaticinar la muerte de la fotografía, identificando dos crisis por las que atravesaba la imagen, ambas derivadas o relacionadas con su carácter digital. La primera crisis se establece a partir de la irrupción de las computadoras en el proceso de creación de imágenes falsas que pasan por ser fotografías, pero que no lo son, rompiendo con esto la confianza en la veracidad de la imagen. La segunda, relacionada con la anterior, establece que ya no es posible diferenciar la realidad de la simulación. De esta manera, acontecen dos crisis, la “tecnológica (la introducción de imágenes informatizadas) y otra epistemológica (que tiene que ver con cambios más amplios en la ética, el conocimiento y la cultura)” (Batchen, 1994, p. 47). En consecuencia, la tecnología digital trastocó la estructura teórica sobre la que estaba construida la ontología de la imagen fotográfica, llevando a afirmar que, así como en su tiempo lo vivió la pintura, la fotografía había muerto en las pantallas de las computadoras,

que tenían la capacidad de alterar o manipular una fotografía, anulando la condición básica de esta: su autenticidad (Mirzoeff, 2003).

El poder que ahora tiene la imagen, a partir de que las tecnologías digitales, determina su relación con la realidad y hace que estas proliferen. Por consiguiente, la pérdida de la relación entre realidad e imagen, a partir de su digitalización y las posibilidades de manipulación, contempla un horizonte amplio de procesos que transforman las nociones de la fotografía tradicional y dan paso a una práctica postfotográfica, en la que la imagen digital cambiaría la manera en la que son interpretadas, producidas y difundidas las imágenes.

Para finales de la década de los 90, se superó la idea de la muerte de la fotografía (Lister, 2007), dejando atrás la efervescencia del determinismo tecnológico, que impregnó el fenómeno de la imagen digital y que, de alguna manera, inhibió un verdadero análisis crítico sobre la postfotografía (Robins, 2003). Esto permitió que surgieran posturas que reflexionaban a partir de las características de la fotografía digital como medio, en relación con los ambientes o ecosistemas en los que se insertaba dicha imagen, en una lógica interdisciplinaria, intermedial (Belting, 2007) y postmedial (Brea, 2002).

Por su parte, Manovich (1995) cuestionó el planteamiento técnico de Mitchell acerca de las diferencias entre la fotografía digital y la tradicional, puesto que en realidad la imagen digital es paradójica, ya que rompe los modos antiguos de representación, pero al mismo tiempo los refuerza. Esta posibilidad, emanada de las características del medio digital, permite que la fotografía realice nuevas funciones y usos (Robins, 2003; Batchen, 2000), que al mismo tiempo cambian lo que es la fotografía (Manovich, 1995).

El pensamiento de los autores de la primera década del siglo XXI transitaba entre la asimilación de la trascendencia y la separación de la concepción tradicional de la fotografía, sin dejar de reconocer que sobrevive un sistema de códigos y lenguajes arraigados en la imagen icónica. Es por esto que la fotografía, después de la fotografía, se concibe como una superación de los conceptos ontológicos clásicos, que al mismo tiempo glorifican e inmortalizan a la fotografía (Lister, 2007), en un momento en el que se están haciendo más fotografías que nunca (Manovich, 1995). La lógica de estas nuevas prácticas, funciones y usos de la fotografía digital se expanden a partir de la manipulación propia del medio digital y las interconexiones que se generan con otros medios, otras disciplinas y otros espacios (Brea, 2002; Belting, 2007).

Esta nueva imagen postfotográfica no se reduce al terreno de lo tecnológico, sino que sus verdaderos efectos se enfocan en una expansión de la visión y una reevaluación de la cultura de la imagen (Robins, 2003), al cambiar las formas en las que ahora se mira y se observa, teniendo una repercusión directa en la manera en la que se conoce y experimenta el mundo. Este fenómeno conlleva una reorganización de las mediaciones de la experiencia visual, que se traduce en nuevas formas y posibilidades de producción, distribución y recepción. Lo anterior va de la mano del surgimiento de dispositivos digitales y la proliferación de redes de comunicación que configuran un panorama postmedial (Brea, 2002). En otras palabras, la postfotografía es entendida a partir de los cambios en el campo y la cultura visual, heredando la textualidad de la fotografía tradicional, pero superando sus propiedades de significación por los usos que ahora se le dan a la imagen, a partir de los nuevos medios de distribución.

4.2. La imagen en red (2008 – 2021)

En 1991 se crea la *World Wide Web* para interactuar con Internet mediante el hipertexto (Van-Dijck, 2016). Tan solo 6 años después, la primera fotografía es enviada a través de un teléfono móvil por Philippe Kanh, quien tomó la fotografía de su hija recién nacida con una cámara digital compacta, la pasó a su computadora portátil y la envió al ordenador de su casa utilizando la señal de su teléfono móvil para transferir los datos (Fontcuberta, 2020). A partir de esto, integrar el aparato fotográfico a los dispositivos móviles fue únicamente cuestión de tiempo, significando un gran cambio en la manera en la que las imágenes fotográficas se producían y difundían, en cualquier momento y en cualquier lugar.

La década de los 2000 supuso un parteaguas en las formas en las que la socialización y la comunicación se desplazaban al terreno de la red, de la mano de plataformas como *Facebook, Flickr, YouTube y Twitter*. La comunicación transitó de lo privado a lo público gracias al apogeo de los medios sociales (Van-Dijck, 2016), albergando una nueva fotografía digital ubicua que encuentra su nicho dentro de las plataformas de socialización, modificando mutuamente su naturaleza y funcionamiento, ya que “la fotografía se ha integrado en una mayor variedad de prácticas sociales, y los medios sociales son ahora principalmente visuales en su infraestructura, estética y usos” (Hand, 2020, p. 2).

En la Tabla 2, se presentan, en orden cronológico, los autores contemporáneos que argumentan sobre el concepto de postfotografía, a partir de la irrupción de Internet y las redes sociales dentro del entorno comunicativo e informacional, señalando sus perspectivas y reflexiones sobre el mismo.

Año	Autor	Título	Definición / Descripción de postfotografía
2008 (2010)	Ritchin, F.	<i>Después de la fotografía</i>	Las fotografías digitales, [...] representan un enfoque esencialmente diferente al que hace la fotografía analógica [...], como un componente más en el juego interactivo, interoperando en la red dentro de un más extenso metamedio . A este paradigma, que aún no ha emergido totalmente, se le puede llamar « hiperfotografía ” (p. 169).
2011 (2020)	Fontcuberta, J.	<i>Por un manifiesto postfotográfico</i>	Lo crucial no es que la fotografía se dematerialice, convertida en <i>bits</i> de información, sino la forma en que esos bits de información propician su transmisión y circulación vertiginosa (pp.38-39).
2013	Lister, M.	<i>The photographic image in digital culture</i>	La atención se ha desplazado de la imagen codificada digitalmente a la vida dispersa de las imágenes en línea y a lo que se denomina cada vez más (en un sustantivo un tanto ominoso y singular) «la red» (p. 4).

2015	García, M.	<i>Una revisión del concepto de postfotografía. Imágenes contra el poder desde la red</i>	La postfotografía [...] muta y se transforma en un medio actual completamente ligado al entorno de la red y a los procesos de comunicación de la misma (p. 132).
2016	Carlón, M.	<i>Registrar, subir, comentar, compartir: prácticas fotográficas en la era contemporánea</i>	Cambio de escala y de sentido en la circulación de las fotografías en la vida social , porque lo que se ha modificado son las condiciones de producción, acceso y recepción (p. 46).
2016 (2020)	Fontcuberta, J.	<i>La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía</i>	Hace referencia a la fotografía que fluye en el espacio híbrido de la socialidad digital y que es consecuencia de la superabundancia visual (p. 7).
2021	Toro-Peralta, K. y Grisales-Vargas, A.	<i>Postfotografía: de la imagen del mundo al mundo de las imágenes</i>	La postfotografía representa un momento de la civilización humana en el que la imagen mediatiza y determina nuestras experiencias del mundo (p. 901).

Posterior al debate sobre la naturaleza de la imagen digital y la identificación de las nuevas funciones y características de la fotografía, el centro de atención se fija en el comportamiento de la imagen en el entorno de la red (Lister, 2013) y de esta nueva socialidad digital. Se llega al punto en el que Fontcuberta (2011) establece como uno de los elementos del manifiesto postfotográfico el hecho de que la circulación de la imagen prima sobre el contenido de la misma. Sobre esto, el autor enfatiza que no es solo un tema de conectividad, sino que con ella los verdaderos cambios vienen de la mano de la inmediatez, la instantaneidad y la aceleración con la que ahora se comporta la imagen.

Este fenómeno de transitoriedad y de flujo constante de datos e información, que ahora es la fotografía, insertan la imagen en los terrenos de la cotidianidad, en los que ya no son un elemento novedoso o espectacular, sino que ahora se han convertido en parte de los hábitos y rutinas, a causa de su omnipresencia en el día a día de las personas (Lister, 2013). Sin embargo, la postfotografía modifica las conductas de los individuos en torno a la imagen, ya que “los cambios en los medios de comunicación, especialmente aquellos con tanta penetración como los digitales, nos exigen vivir de manera distinta, con percepciones y expectativas en constante movimiento” (Ritchin, 2010, p. 9), alterando las estructuras de la comunicación y la socialización de manera tan sutil que casi es imperceptible, pero sí determinante. Estas nuevas prácticas postfotográficas, que enmarcan “actitudes, discursos y formatos presentes ya durante un tiempo en la esfera de lo digital” (García, 2015, p. 126), muestran como la imagen muta en su funcionamiento y alcances, en una nueva realidad en la que la fotografía multiplica sus discursos, que ahora nacen desde y para el entorno virtual. Ahora lo importante no es la desmaterialización de la información digital en bits, sino que esto permite su transmisión masiva y acelerada.

A partir de la Web 2.0, que posibilitó un espacio en red más participativo y autogenerativo, así como la multiplicación de plataformas de redes sociales y de la

propagación del uso de los dispositivos móviles con cámara integrada, se perciben cambios en la producción y circulación de la fotografía, generando grandes archivos fotográficos personales ubicuos (Lister, 2013). En consecuencia, la fotografía estaba presente en todo momento y en todo lugar, hecha por cualquier persona, transmitida de manera inmediata e insertándose en nuevos territorios y funciones. De esta misma manera, al hablar de la fotografía contemporánea en una época postfotográfica, Carlón (2016) reconoce que los cambios en la práctica fotográfica se deben a los cambios en su circulación, lo que ha traído consecuencias estructurales en su funcionamiento a partir del estallido de la fotografía amateur, que ahora está al servicio de la comunicación.

En esta misma línea, Foncuberta (2020), fotógrafo y teórico contemporáneo que ha venido abordando y desarrollando el concepto, concibe a una sociedad inmersa en un orden visual que ha cambiado, caracterizándose por la inmaterialidad, la transmisión de las imágenes, su masividad y disponibilidad. Es en estas nuevas dinámicas de socialización digital donde la postfotografía se manifiesta a partir de la saturación y abundancia visual. En ese sentido, la accesibilidad y omnipresencia de las cámaras y pantallas constituyen un efecto de saturación visual inherente al mundo globalizado e hiperconectado. Sumado a esto, surge un individuo mediatizado, a quien Fontcuberta (2020) llama *Homo photographicus*, caracterizado por llevar siempre consigo un dispositivo móvil con cámara, fácil de manejar y que produce fotografías masivamente y sin coste. A esto se agregaría el acceso ininterrumpido a medios de socialización en los que se comparten y consumen las imágenes.

A partir de Internet y las tecnologías de información y comunicación, el mundo ha cambiado y con él la esencia de la práctica fotográfica; y aunque pudiera pensarse al revés, es la imagen la que constituye la base de este nuevo mundo. De esta manera, si la fotografía está ligada a la verdad y a la memoria, la postfotografía rompe con esas concepciones, desacreditando la veracidad de la cámara y desplazando los usos fotográficos a terrenos inexplorados. La postfotografía ya no es solo una imagen fotográfica, ahora es una combinación de prácticas culturales que transitan entre la comunicación, la mediación, la información, la socialización, la ubicuidad, la inmaterialidad, la masividad y la conectividad.

5. Discusión

Es evidente la relevancia que posee la imagen en los procesos de información y comunicación del ser humano, ya que las imágenes y la fotografía, en particular, han ocupado un lugar prioritario en las formas de relacionarnos con la realidad y con el entorno. Sin embargo, a partir de los medios digitales, de Internet y de las tecnologías de información y comunicación, el mundo ha cambiado, y con él, la esencia de la práctica fotográfica, siendo la imagen uno de los elementos que lo constituyen la base del mismo (Fontcuberta, 2020).

Como se ha argumentado, antes la fotografía estaba ligada a la verdad, la objetividad y a la memoria, por lo que la veracidad asociada a las fotografías ha tenido históricamente un gran poder mediático. Sin embargo, en la actualidad, al tener presente a la fotografía en el acontecer diario, de forma masiva e inmediata, creada por cualquier persona con acceso a una cámara o teléfono móvil, se ha modificado la concepción y la manera en la que empleamos este tipo de imágenes. La postfoto-

grafía rompe con esas concepciones de la fotografía tradicional, desacreditando la veracidad de la cámara y desplazando los usos fotográficos a otros espacios.

En ese sentido, se puede afirmar que la fotografía digital inaugura la era postfotográfica, la cual modifica las nociones de representación que teníamos (Mitchell, 1992). Sin embargo, la imagen digital es muy diferente a la fotografía tradicional, trascendiéndola a partir de las características del propio medio digital (Batchen, 1994; Manovich, 1995; Brea, 2002), en el que la accesibilidad y omnipresencia de las cámaras y pantallas constituyen un efecto de saturación visual inherente al mundo globalizado e hiperconectado en el que vivimos (Hand, 2020). En consecuencia, la sociedad está inmersa en un orden visual que ha cambiado y que está caracterizado por la inmaterialidad, maleabilidad y transmisión masiva de las imágenes y su disponibilidad e inmediatez, en un ecosistema mediático que es altamente visual (Toro-Peralta y Grisales-Vargas, 2021).

A partir de la revisión de los diferentes autores y sus perspectivas en torno a la postfotografía, así como del análisis de los procesos culturales e históricos que las constituyeron, se propone definir a la postfotografía no como una etapa o estilo, sino como un tipo de práctica fotográfica digital que implica la producción ubicua, la manipulación y la socialización de imágenes fotográficas que son puestas en circulación a través de plataformas digitales de manera inmediata, expedita y dinámica, ampliando y diversificando las funciones, objetivos y significados que la imagen puede tener. En ese sentido, la postfotografía es una práctica visual y discursiva que apela a la apropiación y significación de la imagen, a partir de su relación con el entorno en el que circula, diferenciándola de otras prácticas fotográficas vigentes, que se enfocan exclusivamente en la naturaleza icónico-indicial de la imagen y en su carácter de registro.

En este contexto, la postfotografía encuentra su nicho en las dinámicas de socialización y comunicación digital, ya que al estar ligada al entorno de la red, se generan cambios en su circulación y funcionamiento. Los discursos, los espacios y la velocidad a la que se desplazan las imágenes, la forma de representar y los significados que se le asignan a la imagen postfotográfica son algunos de los elementos que constituyen una nueva relación entre esta imagen y su entorno.

6. Conclusiones

Después de los diferentes autores y contextos aquí presentados, se puede entender a la postfotografía desde las propias transformaciones en la actividad fotográfica, ya no centrada en la tradición de la imagen, que por más de un siglo sostuvo la teoría fotográfica, sino en la relación que ahora las imágenes tienen con su contexto y con la sociedad en la que suelen ser empleadas.

Sin embargo, las premisas que sostienen las primeras definiciones sobre la postfotografía resultan ser el punto de inflexión para las argumentaciones posteriores, las cuales regresan siempre a la discusión sobre su veracidad y su carácter indicial en relación con la realidad. Aunque en la teoría parecieran haberse superado esas primigenias categorizaciones de la imagen postfotográfica, hoy por hoy, siguen siendo un tema recurrente para entender el fenómeno postfotográfico, evidenciando el arraigo que existe y existirá con la ontología fotográfica tradicional y sus códigos.

Ante este panorama, se vuelve necesario reflexionar acerca del comportamiento que están teniendo las imágenes fotográficas y cómo esto configura y modifica a los individuos y a las maneras en las que se aproximan al mundo.

Referencias

- Ander-Egg, E. (1987). La definición. En *Técnicas de Investigación Social* (pp. 93-96). Humanitas.
- Bañuelos, J. & Pérez, R. (2012). Factores clave del auge y declive de kodak: del paradigma analógico al digital. *Razon y Palabra*, 79, 28.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lucida. Notas sobre la fotografía* (10th ed.). Paidós Comunicación.
- Batchen, G. (1994). Phantasm: Digital imaging and the death of photography. *Aperture*, 136, 46-51. <https://archive.aperture.org/article/1994/3/3/phantasm>
- Batchen, G. (2000). *Each wild idea: writing, photography, history*. The MIT Press.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz.
- Brea, J. L. (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. CASA.
- Budgen, D., Turner, M., Brereton, P. & Kitchenham, B. (2008). Using mapping studies in software engineering. En *Proceedings of PPIG 2008* (pp. 195-204). Lancaster University. http://www.inf.puc-rio.br/~inf2921/2014_2/docs/artigos/UsingMappingStudiesinSoftwareEngineering.pdf
- Carlón, M. (2016). Registrar, subir, comentar, compartir: prácticas fotográficas en la era contemporánea. En P. Corro & C. Robles (Eds.), *Estética, medios y subjetividades* (pp. 31-54). Universidad Pontificia Católica de Chile. https://semioticaderedes-carlon.com/wp-content/uploads/2018/04/02_mario-carlon-registrar.pdf
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico*. Paidós.
- Fontcuberta, J. (11 de Mayo de 2011). *Por un manifiesto posfotográfico*. La Vanguardia. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>
- Fontcuberta, J. (2020). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía* (6th ed.). Galaxia Gutenberg.
- García, D. (2001). Los sistemas conceptuales metafóricos de la sociedad de la información y de las nuevas tecnologías de la comunicación. *Revista Comunicación*, 11(22). <https://doi.org/https://doi.org/10.18845/rc.v11i4.1259>
- García, M. (2015). Una revisión del concepto de postfotografía. Imágenes contra el poder desde la red. *Liño*, 21(21), 125. <https://doi.org/10.17811/li.21.2015.125-132>
- Guevara, R. (2016). El estado del arte en la investigación: ¿análisis de los conocimientos acumulados o indagación por nuevos sentidos? *Folios*, 1(44), 165-179. <https://doi.org/10.17227/01234870.44folios165.179>
- Hand, M. (2020). Photography meets social media. Image making and sharing in a continually networked present. En G. Pasternak (Ed.), *The Handbook of Photography Studies* (pp. 1-30). Routledge. <https://doi.org/https://doi.org/10.4324/9781003103974>
- Lister, M. (2007). A sack in the sand: Photography in the age of information. *Convergence*, 13(3), 251-274. <https://doi.org/10.1177/1354856507079176>
- Lister, M. (2013). *The photographic image in digital culture*. Routledge. <https://doi.org/https://doi.org/10.4324/9780203797563>

- Manovich, L. (1995). The paradoxes of digital photography. En H. Amelunxen, S. Iglhaut, y F. Rötzer (Eds.), *Photography after photography*. G+B Arts. http://manovich.net/content/04-projects/004-paradoxes-of-digital-photography/02_article_1994.pdf
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Paidós Ibérica.
- Mitchell, W. J. (1992). *The reconfigured eye. Visual truth in the post-photographic era*. The MIT Press.
- Peirce, C. S. (1998). What is a sign? En The Peirce Edition Project (Ed.), *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings Volume 2 (1893-1913)*. Indiana University Press.
- Ritchin, F. (1990). *In our own image*. Aperture Foundation Inc.
- Ritchin, F. (2010). *Después de la fotografía*. Serieve.
- Robins, K. (1992). The virtual unconscious in post-photography. *Science as Culture*, 3(1), 99-115. <https://doi.org/10.1080/09505439209526337>
- Robins, K. (2003). *Into de image. Culture and politics in the field of vision*. Routledge.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.
- Tomas, D. (1988). From the photograph to postphotographic practice: toward a postoptical ecology of the eye. *SubStance*, 17(1), 59. <https://doi.org/10.2307/3685214>
- Toro-Peralta, K. & Grisales-Vargas, A. (2021). Postfotografía: de la imagen del mundo al mundo de las imágenes. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(3), 899-916. <https://doi.org/10.5209/ARIS.70435>
- Van-Dijck, J. (2016). *La cultura de la conectividad: Una historia crítica de las redes sociales*. Siglo XXI. <http://library1.nida.ac.th/termpaper6/sd/2554/19755.pdf>
- Verón, E. (1997). De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía. En I. Veyrat-Masson & D. Dayan (Eds.), *Espacios públicos en imágenes* (pp. 47-70). Gedisa.