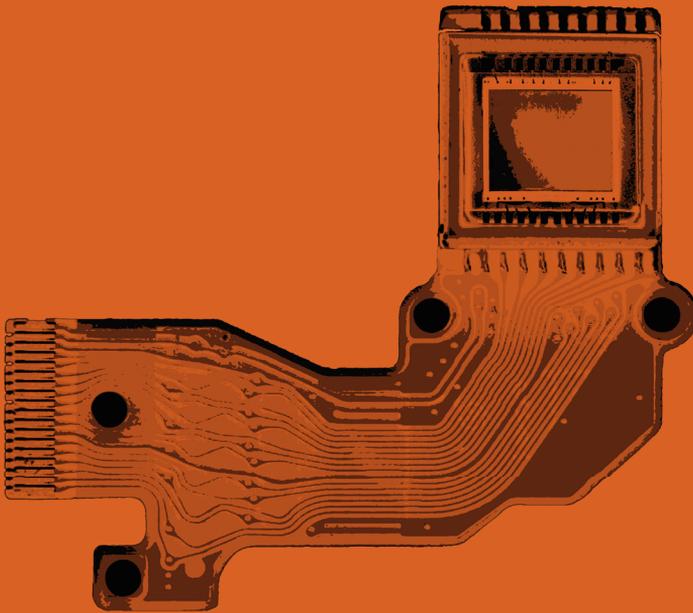


HACIA LA POSTFOTOGRAFÍA

3

María Eugenia Núñez Delgado



Colección Visualidades

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

HACIA LA POSTFOTOGRAFÍA

MARÍA EUGENIA NÚÑEZ DELGADO

Visualidades. Vol. 3

HACIA LA POSTFOTOGRAFÍA

MARÍA EUGENIA NÚÑEZ DELGADO



Núñez Delgado, María Eugenia, autor

Hacia la postfotografía / María Eugenia Núñez Delgado. – Primera edición. – México : Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Facultad de Artes, 2025.

184 páginas. – (Colección Visualidades ; 3)

ISBN: 978-607-2646-00-1 colección

ISBN: 978-607-2646-03-2 volumen 3

1. Fotografía -- Historia 2. Arte y fotografía 3. Fotografía – Técnicas digitales

LCC TX15

DC 700.9

Esta obra fue dictaminada por pares académicos bajo la modalidad doble ciego.

Hacia la postfotografía

María Eugenia Núñez Delgado (autora). Primera edición, marzo de 2025.

D.R. 2025, María Eugenia Núñez Delgado

D.R. 2025, Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Av. Universidad 1001, col. Chamilpa, CP 62209, Cuernavaca, Morelos

publicaciones@uaem.mx

libros.uaem.mx

Coordinadora de la colección: Isadora Escobedo Contreras

Corrección de estilo: Jacqueline Tapia Fernández

Diseño de la colección: Lizbeth Zenteno Espinoza

Formación: Karina N. González Zaval y José Rentería

Diseño de portada: Lizbeth Zenteno Espinoza

Imagen de portada: César Colín

ISBN colección: 978-607-2646-00-1

ISBN vol. 3: 978-607-2646-03-2

DOI: 10.30973/2025/visualidades_3



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Licencia Internacional (CC BY-NC-SA 4.0).

Hecho en México

Contenido

Prólogo	7
Introducción	11

01

DEL OBJETO FOTOGRÁFICO AL CÓDIGO 15

Breve historia de la fotografía argéntica	17
De la fotografía analógica a la fotografía digital	27
Fotografía y el <i>smartphone</i>	31

02

LA FOTOGRAFÍA EN LA ERA DIGITAL 39

Fotografía líquida	41
<i>Web 2.0</i>	48
La <i>selfie</i>	55
Deconstrucción del autor	67

03

LA POSTFOTOGRAFÍA 79

La fotografía desde la condición posmoderna	81
Postfotografía	105

04

AUTORES POSTFOTOGRAFICOS

117

Erik Kessels	122
Penélope Umbrico	126
Corinne Vionnet	131
Joan Fontcuberta	135
Mishka Henner	142
Michael Wolf	145
Kurt Caviezel	149
Marta Mantyka	153
Sabato Visconti	157
Jon Rafman	162
Glosario	169
Índice de figuras	175
Fuentes de consulta	177

Prólogo

En su libro *Teoría de la imagen*, W. J. T. Mitchell (1994) expone una propuesta de análisis de la imagen a partir de los estudios literarios, semióticos y culturales; asimismo, desarrolla el concepto de *giro pictorial*. A principios del siglo XX, la tendencia a los análisis lingüísticos y su aplicación en múltiples ámbitos y formas de expresión fue germen del desarrollo de los estudios semióticos y otras prácticas analíticas e interpretativas como la narratividad que impactó directamente en el estudio del objeto artístico. El *giro pictorial* propone una reflexión epistemológica al cuestionar los límites de la lengua escrita para dar cuenta de lo que percibimos de manera visual. En este sentido, la investigación de María Eugenia Núñez Delgado se inscribe en este tipo de análisis, puesto que desde la palabra expone un tema de índole visual y a partir de ahí reflexiona sobre la teoría de la imagen.

William Mitchell afirma que “el giro pictorial se centra en el modo en que el pensamiento moderno se ha reorientado alrededor de paradigmas visuales que parecen amenazar y abrumar cualquier posibilidad de control discursivo”.¹ Para este autor, las imágenes crean “un gran tejido de ‘formas simbólicas’” producido de diversas maneras: pictóricas, fotográficas, mentales, poéticas, etcétera.

En *Hacia la postfotografía*, María Eugenia Núñez elige con cuidado tanto a los artistas como a sus obras y crea así un álbum de imágenes, hilando un discurso en torno a la fotografía en la posmodernidad.

¹ William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-photographic Era* (Cambridge [Massachusetts] y Londres, The MIT Press, 1994), 18.

A veinte años de la propuesta de Mitchell, no sólo hemos sido testigos de la proliferación de las imágenes, sino que somos generadores de las mismas: la forma en la cual han ganado terreno en la vida cotidiana a través de los dispositivos electrónicos ha marcado un hito en la comunicación humana. Y en este punto vale la pena externar las preguntas: ¿Cuál fue la última fotografía que tomaste? ¿Cuál es la función de esa imagen? ¿La compartiste con alguien más, en tus redes sociales o sólo la has capturado para tu propio consumo?

La imagen fotográfica contemporánea se adaptó a la estética de la *selfie* y de lo viral, así como al flujo vertiginoso de la información. Vivimos en una sociedad compleja, en la cual toda persona que porte un teléfono inteligente puede generar fotografías. Imágenes que capturan sus vidas, acumuladas en la capacidad de la memoria del dispositivo electrónico.

En su libro *Hacia la postfotografía*, la autora presenta un tejido híbrido y metatextual sobre la postfotografía: a partir de la palabra aborda la imagen y a partir de la imagen propone un discurso analítico, reflexivo e histórico. Teje un texto en el que analiza la obra de diez artistas contemporáneos inscritos en prácticas postfotográficas, con obras realizadas en un contexto en el cual la fotografía adquirió nuevos formatos y objetivos. La manipulación de las imágenes a través de los filtros que ofrecen las aplicaciones disponibles con un dispositivo móvil transformó completamente la función de la fotografía y la autora da cuenta de ello en su propuesta de análisis.

El libro está conformado de la siguiente manera: en un primer capítulo, la autora introduce el tema que desarrollará familiarizando al lector con los conceptos principales y el abordaje teórico. En el segundo capítulo, para contrastar y hacer memoria sobre la evolución de la imagen fotográfica, Núñez presenta una descripción histórica del origen y la evolución de la misma hasta la imagen creada digitalmente y su democratización con la aparición del *smartphone*.

En un tercer capítulo, María Eugenia profundiza acerca del estudio de la imagen fotográfica digital siguiendo el trabajo de Joan Fontcuberta, en sus textos *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía* y *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Del mismo modo, siguiendo a Zygmunt Bauman, Núñez presenta el concepto de “fotografía líquida” como un campo semántico que describe a la imagen digital como algo que “fluye”, “se derrama” y “se filtra”.

En el cuarto capítulo, la autora describe los rumbos por los cuales transita la postfotografía: desde la estética expandida, surgida a partir de las vanguardias, hasta el impacto cultural que genera en la actualidad. Además, nos presenta las características de la fotografía moderna en contraste con la postmoderna y expone una perspectiva filosófica respecto a la misma, lo que encamina al lector al cuarto y último capítulo. María Eugenia expone el trabajo artístico de diez fotógrafos: Erik Kessels, Penélope Umbrico, Corine Vionnet, Joan Fontcuberta, Mishka Henner, Michael Wolf, Kurt Caviezel, Marta Mantyka, Jon Rafmann y Sabato Visconti, artistas que exploran las posibilidades de la imagen fotográfica al hacer uso de recursos tanto físicos como digitales: La acumulación, la saturación, las capas, la apropiación, la manipulación de imágenes, las *selfies*, la banalidad y el *glitch-art*, son algunos de los temas presentes en esta selección de obras que refuerzan la idea de una *pandemia de imágenes*.

Así como para Mitchell el análisis de la imagen forma parte del estudio de la cultura, la presente investigación se enmarca en un contexto social en el cual el uso de dispositivos y la proliferación de redes sociales se vuelven los medios de comunicación más utilizados. La imagen tiene las características de sintetizar, capturar y leerse más rápido que la escritura; el cerebro humano es capaz de leer de 10 a 12 imágenes por segundo, así que, como código de comunicación, resulta altamente eficaz. Sin embargo, las imágenes inscritas en un contexto específico siempre estarán cargadas de significación, por más difusas que parezcan.

En este libro, el lector comprenderá la dinámica entre tecnología, fotografía y era digital. Así, la autora construye un árbol genealógico de la imagen fotográfica desde sus inicios hasta el siglo XXI. Aquí se exponen las transformaciones que ha sufrido la imagen fotográfica desde el primer daguerrotipo hasta la *selfie*, creando una memoria visual con las imágenes que acompañan al texto. Núñez selecciona las fotos representativas de su tema de estudio y de esta manera propone una lectura iconográfica que aporta al estudio de la fotografía contemporánea.

Martha Gabriela Mendoza Camacho
Cuernavaca, Morelos, 31 de julio del 2024

Introducción

La saturación de imágenes nos obliga también a reflexionar sobre las imágenes que faltan las imágenes que nunca han existido, las que han existido pero ya no están disponibles, las que se han enfrentado a obstáculos insalvables para existir, las que nuestra memoria colectiva no ha conservado, las que han sido prohibidas o censuradas...

Joan Fontcuberta¹

A lo largo de los años, la fotografía ha experimentado múltiples cambios en términos de modalidades, estatus y funciones. Estos cambios han sido impulsados por la necesidad de legitimar la fotografía como una forma de expresión dentro del ámbito de las bellas artes, lo que ha generado debates y divisiones entre diferentes corrientes y estilos. Este diálogo ha sido fundamental para establecer a la fotografía no sólo como un medio técnico, sino también como un fenómeno estético y ontológico.

Fue en la segunda mitad del siglo XX, donde la fotografía logró emanciparse de su origen químico en el momento de la transición de lo analógico a lo digital, cuando el discurso teórico comenzó a reestructurarse para convertirse en una disciplina artística más consolidada, emprendiendo un camino hacia el reconocimiento de su propia identidad mediante la construcción de un marco epistémico más sólido. Esto se debe no únicamente a los avances tecnológicos, sino

¹ Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes: notas sobre la Postfotografía* (España: Galaxia Gutenberg, 2016), 26.

también a las prácticas contemporáneas que han revitalizado y transfigurado los distintos géneros.

No obstante, los avances tecnológicos han desempeñado un papel fundamental para la transición de la fotografía hacia la postfotografía al influir en cómo se capturan, comparten y manipulan las imágenes. Las cámaras digitales y los teléfonos inteligentes con cámaras integradas democratizaron aún más el acceso a la fotografía, estableciendo así un nuevo paradigma visual.

En este contexto, la llegada del posmodernismo ha llevado a la fotografía a cuestionar sus formas expresivas en el ámbito artístico e intelectual. Teóricos como Roland Barthes, Susan Sontag, Jean-François Lyotard, Zygmunt Bauman, y Joan Fontcuberta entrecruzan y problematizan las implicaciones culturales y estéticas de la fotografía desde perspectivas heterogéneas, integrando enfoques técnicos, estéticos, semióticos y sociológicos para comprender la complejidad de esta forma de expresión visual, reconociendo su potencial no sólo artístico, sino también conceptual.

Hoy en día nos encontramos inmersos en un entorno saturado de imágenes. Constantemente recibimos una amplia variedad de estímulos visuales con propósitos informativos, persuasivos o artísticos. La evolución de la fotografía ha estado marcada por los avances en la informática, especialmente tras la revolución digital de la década de 1980. A partir de 2004, con el surgimiento de la *web 2.0* y las redes sociales, se ha producido un fenómeno virtual que permite el intercambio de información entre usuarios. Estas plataformas han ampliado las posibilidades de comunicación e interacción social a través de Internet, transformando la naturaleza de la fotografía.

Además, con el surgimiento de dispositivos móviles como el *iPhone* lanzado en 2007 se ha amplificado aún más la comunicación mediada. Este dispositivo, que combina una cámara fotográfica con una conexión permanente a Internet, ha inaugurado una nueva etapa en la historia de la imagen. Este cambio ha alterado profundamente nuestras relaciones sociales y la manera en que interactuamos con las imágenes.

Con la aparición de estos nuevos medios también se ha transformado el quehacer fotográfico. Los artistas contemporáneos, al reconsiderar las nociones de autoría, han comenzado a explorar diversas posibilidades creativas en entornos digitales. Una sociedad de consumo marcada por la influencia de las

redes sociales ha llevado a la recuperación de imágenes de estas plataformas virtuales y a un análisis crítico sobre la tecnología mediática.

Este trabajo de investigación proviene de una tesis de grado de la cual derivan varios productos de investigación, entre los que destaca “Postfotografía: Pandemia de imágenes”, publicado por *Unodiverso: Revista de Complejidad en Ciencias Sociales y Humanidades* (año 2, no. 2, 2022). Estos textos se centran en los cuestionamientos sobre la transformación discursiva que experimenta la fotografía al poder reproducirse a escala masiva gracias a la llegada de la imagen digital subida a Internet.

La postfotografía, como señala Fontcuberta, es un estado irreversible y evolutivo de la fotografía donde la imagen se ha convertido en un medio de expresión que trasciende su función original, reflejando la complejidad de la cultura visual contemporánea.

Del objeto fotográfico al código

01

Breve historia de la fotografía argéntica

*En los tiempos en que las imágenes se capturaban a través de cajas mágicas,
se iniciaba al perforar el orificio con un cuerno de unicornio
para así comenzar con la formación de una imagen,
a ese momento silencioso casi mágico.*

Carlos Jurado¹

La historia de la fotografía se puede remontar a los precursores de la cámara oscura. En su fase más temprana, fue utilizada por observadores de la naturaleza, experimentadores, astrónomos y alquimistas con intereses místicos y científicos, esto en el periodo histórico de la Antigüedad.

El término cámara proviene del griego *kamára* y deriva del latín *camara* utilizado para indicar la habitación de una casa. La cámara oscura original era una habitación cuya única fuente de luz era un minúsculo orificio (estenopo) en una de sus paredes. La luz que ingresaba dentro de ésta por el orificio proyectaba la imagen del exterior en la pared que se encontraba de frente.

Entre los precursores de la cámara oscura se remonta al también científico Aristóteles (384 a 322 a.n.e.) y al matemático árabe Ibn Al-Haytham (965-1039), más conocido por Al-Hazem,² considerado el padre de la óptica.

¹ Carlos Jurado, “El paraíso perdido de Carlos Jurado, presentación de Jaime Augusto Shelley” en *Catálogo parcial de su obra fotográfica* (México: Galería Metropolitana de la UAM, el Centro de la Imagen, 2001), 31.

² Eric Renner, *Pinhole Photography: Rediscovering a Historic Technique* (Boston y Londres: Focal Press, 1995), 21.

Posiblemente, nunca se conocerá con exactitud quién y cuándo descubrió la cámara oscura, pero sí es posible asegurar que antes de ser utilizada para realizar imágenes fotográficas, fue considerada como una herramienta útil para profundizar en el conocimiento del dibujo y la pintura.

Dentro de los primeros registros de imágenes con una cámara oscura para fines artísticos se encuentra la del italiano Leonardo da Vinci³ (circa 1490), quien retomó la hipótesis de Al-Hazem y realizó las investigaciones en torno a la cámara oscura para dibujar objetos que en ella se reflejaban. A partir de ese momento se utilizó como herramienta auxiliar del dibujo y la pintura, extendiéndose rápidamente en Europa.

Muchos pintores de la época utilizaron este artefacto para generar apuntes bastante precisos sobre la perspectiva y para la elaboración detallada de dibujos y pinturas. Johannes Vermeer (1632-1675) fue uno de ellos:

Resuelto en registrar exactamente lo que veía, Vermeer no despreció aquellos adelantos mecánicos de los que tan ufana estaba su época. Hay quien piensa que utilizaba la llamada “camera obscura”, que proyecta la imagen sobre una hoja blanca; pero yo me imagino que miraría por una lente al interior de una caja con un trozo de vidrio deslustrado escuadrado, pintando después exactamente lo que veía.⁴

Con el transcurrir de los años, la cámara oscura evolucionó y se convirtió en una pequeña caja más manejable para mayor comodidad de los usuarios, de formas y tamaños diferentes. En el siglo XVI, un físico napolitano, Giovanni Battista della Porta, antepuso al orificio una lente de cristal con dos superficies convexas opuestas (biconvexa), y con esta lupa obtuvo mayor luminosidad y nitidez en la imagen. A partir de este avance varios científicos se dedicaron a perfeccionarla.⁵

3 Leonardo da Vinci (1452-1519) describe la formación de imágenes en su *Codex atlanticus*. En él explica la formación de imágenes del sol a través de orificios practicados en las paredes de una iglesia.

4 Kenneth Clark, *Civilización* (Madrid: Alianza Editorial, 1979), 317.

5 Diblík Rabía León, “Ilusiones ópticas: creación de espacios escénicos y alternativos con espejos” (tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2008), 56. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/48534>

Esta aportación fue fundamental para el desarrollo de la fotografía ya que marcó el principio de lo que hoy conocemos como el objetivo o lente de la cámara, el cual permite la captura de imágenes a diferentes distancias y ángulos, obteniendo como resultado imágenes nítidas y luminosas. No obstante, si bien la cámara oscura ya estaba lista para la fotografía, persistía la problemática de cómo fijar la imagen. Fue durante los siglos XVII y XVIII cuando los científicos experimentaron con distintos materiales respecto a la acción de la luz sobre las sales de plata.

Bajo estas investigaciones concernientes a la fijación de las imágenes, fue como los experimentos rindieron frutos. En un principio con Joseph-Nicéphore e Isadore Niépce, y después con Louis Daguerre, todos ellos en Francia; y William Henry Fox Talbot, en Inglaterra, más o menos simultáneamente en la década de 1830 fue cuando la fotografía tomó un papel preponderante.

La primera fotografía que se tomó en la historia fue en el año 1826 desde el inmueble del inventor Joseph-Nicéphore Niépce en la región de Borgoña, Francia.⁶ La imagen se plasmó sobre una lámina de peltre (aleación de zinc, plomo y estaño) recubierta de betún como material fotosensible. Dejó el dispositivo en el ancho de su ventana, exponiendo la placa a la luz durante 8 horas. Niépce nombró a esta técnica "heliografía", y resultó que la captura del techo de su finca se titularía "Vista desde la ventana en Le Gras".

En 1838 se registró la primera fotografía en la que aparecían personas en un daguerrotipo, el cual es la primera técnica fotográfica usada para captar imágenes mediante una cámara con una resolución y claridad extraordinarias, incluso para los estándares actuales. Su inventor fue el francés Louis-Jacques-Mandé Daguerre (de ahí su nombre). Un daguerrotipo es una placa de cobre con un recubrimiento de plata pulida sobre la que se encuentra una imagen de gran detalle y nitidez. Son piezas únicas e irrepetibles ya que la placa se introduce en la cámara obteniendo un solo positivo directo.

Fue hasta el año 1839 cuando se presentó al mundo la técnica fotográfica del daguerrotipo, el 19 de agosto en la Academia de Ciencias de París. "El Louvre desde la orilla izquierda del Sena" es el título de este daguerrotipo que muestra una vista panorámica del famoso Museo del Louvre en París, Francia, en-

6 Javier Calbet y Luis Castelo, *Breve historia de la fotografía digital* (Madrid: Editorial Acento, 2002), 80.

marcando tanto la arquitectura del edificio como el río Sena en primer plano. Las reacciones iniciales al respecto calificaron esta invención como un prodigio científico.⁷

Y así surgió un nuevo profesional: el fotógrafo, que heredó diversas funciones sociales que hasta ese momento había cultivado el dibujante, como la realización de retratos y paisajes, o la ilustración de investigaciones y noticias. Sin embargo, a pesar de que la fotografía era indiscutiblemente un logro técnico, su relevancia artística fue puesta en duda durante mucho tiempo.

Hasta la aparición del daguerrotipo, el dibujo y la pintura eran los métodos más fidedignos para dejar constancia de los hechos. No obstante, el surgimiento de la fotografía conformó un importante cambio en el modo de ver el mundo al convertirse en el nuevo y más preciso método de dejar un registro de la realidad.

Si bien el nuevo milagro tecnológico que suponía la fotografía fue aceptado de inmediato y se extendió rápidamente al dominio público, aún existían entre los intelectuales algunas conjeturas que giraban en torno a la relación entre la fotografía y la verdad; asimismo, cobró importancia la cuestión sobre si esta imagen fijada era arte o no. De este modo, se cuestionó el impacto que esta técnica tuvo a nivel social y cultural.

A finales de 1839, el gobierno francés acordó pagar a Daguerre una pensión de por vida a cambio de los derechos de la patente sobre el proceso del daguerrotipo, transfiriendo casi de inmediato los derechos al dominio público. Toda vez que se dieron a conocer los procedimientos secretos y las fórmulas químicas, se eliminó la necesidad de que los usuarios pagaran regalías o derechos de licencia a Daguerre, lo que provocó una gran avalancha de buscadores de oportunidades que explotaban el nuevo invento.⁸

La litografía de Théodore Maurisset titulada “La Daguerreotypomanie”, de 1893, ilustra de manera jocosa una época en la que grandes multitudes se dirigían a realizar sus retratos, mostrando infinidad de formas en que los empresarios esperaban sacar provecho de este escenario, desde vender suministros y equipos hasta dar lecciones sobre cómo hacer un daguerrotipo.

7 *Ibid.*, 85.

8 Renner, *Pinhole Photography...*, 126.

Las primeras concepciones sobre la fotografía solían definirla como un espejo con memoria. Fontcuberta, en su libro *El beso de Judas: Fotografía y verdad*, menciona algunas de las virtudes del daguerrotipo: “una de las principales ventajas del daguerrotipo es que actúa con tal capacidad de certeza y magnitud que las facultades humanas resultan a su lado absolutamente incompetentes”.⁹ Es decir, que desde su invención se la entendía como la simple representación de la realidad a través de la fidelidad.

Siendo que la fotografía fue anunciada al público mundial ante la Academia de Ciencias, tuvo que guardar distancia considerable con el polo opuesto a tal estatus: el arte. Como evento documental, tenía que ser respetuoso con los eventos artísticos y, por el hecho de ser producto de una máquina, debía ser cauto y apaciguar sus aspiraciones de pertenecer al universo artístico. Sin embargo, para muchos autores, la fotografía sirvió para liberar a la pintura de su función mímica, como lo confirmaría la corriente artística del impresionismo, que sobre todo, celebraba la visión subjetiva del artista.

A finales del siglo XIX, la fotografía era valorada por su capacidad para captar imágenes con la mayor fidelidad posible. En ningún momento se planteaba el valor artístico que ésta pudiera contener, pues como documento visual, la fotografía había servido de usos múltiples dentro de la historia, pero los artistas ansiaban que su obra tuviera la precisión de los científicos, y cuando esa precisión fue al fin alcanzada por los fotógrafos, sus artífices no se consideraban ni científicos ni artísticos.

Inherente al arte es la existencia de un artista. Para ser considerada como arte, la fotografía tuvo que recalcar la existencia de un autor detrás de la cámara y desvincularse de la representación analógica. En ese momento se le dio a la fotografía la posibilidad de un uso contrario al de la documentación, y así como la pintura, también pudo utilizarse como un medio de expresión e invención. El exceso de cámaras fotográficas había convertido a esta técnica en un hecho vulgar sin mucho valor artístico, y por eso los fotógrafos, cansados de la clásica forma de composición, comenzaron a trabajar en nuevas técnicas. Los fotógrafos buscaron el toque artístico imitando al dibujo y a la pintura; así, la fotografía artística encontró su diferenciación en la composición basada en las

9 Joan Fontcuberta, *El beso de Judas: Fotografía y verdad* (Barcelona: Gustavo Gili, 1997), 25.

reglas de la pintura. El impresionismo influye en la fotografía fundamentando sus contenidos en el contraste de luces y sombras, y con ello, comienza a imitar a la pintura impresionista, y ésta, a su vez, utiliza la fotografía para el estudio del color.¹⁰

Para finales de la década de 1880, el movimiento impresionista ya ejercía una notable influencia en el arte fotográfico. Diferentes escuelas y tendencias se empezaron a desarrollar en la fotografía. La vieja escuela se vertía en imágenes nítidas gracias a los lentes ópticos realizados con cristales de primera calidad; mientras que la nueva escuela, el pictorialismo, intentaba captar la atmósfera de la nueva tendencia en pintura.

A finales del siglo XIX y principios del XX, Inglaterra ve el nacimiento del pictorialismo,¹¹ movimiento artístico que se define como una tendencia fotográfica, e involucra artistas en la línea de las teorías del Romanticismo propias del siglo XIX. Su lema es “la búsqueda de la belleza con la intención de reivindicar los valores propios de la fotografía”.¹² Esta corriente promovía principalmente una falta de nitidez evidente en las imágenes, usaban material no apropiado o incluso con defectos para resaltarlos. Su intención era alejarse de la realidad que la fotografía había proporcionado hasta ese momento: borrosidad, desenfoque, marcas o suciedad en las imágenes, falta de nitidez, etcétera. Algunos de estos pictorialistas experimentaron con la fotografía estenopeica.

En paralelo, la llamada fotografía académica buscaba inspiración en temas y géneros pictóricos (desde la pintura épica hasta el desnudo) para crear imágenes de una belleza meticulosa, logradas con intrincadas técnicas de revelado y procesamiento de imágenes.

A través de los artificios introducidos en estas obras fotográficas se pretendía “lograr calidades similares a las pictóricas, para demostrar el alto nivel artístico de lo fotográfico”¹³ y colocar la imagen en condiciones que la hicieran dudar de su autenticidad fotográfica, degradando así la autenticidad de los propios valores fotográficos.

¹⁰ Marie-Loup Sougez, *Historia de la fotografía* (Madrid: Cátedra, 2001), 41.

¹¹ Ailen Cabrera, “El Pictorialismo, un movimiento artístico”, *Historias de la fotografía*, <https://historiadela fotografia.wordpress.com/2012/10/22/el-pictorialismo-un-movimiento-artistico>

¹² *Idem*.

¹³ José Manuel Susperregui, *Fundamentos de la fotografía* (Bilbao: Universidad del País Vasco, 2000), 98.

Las intervenciones para alterar la naturaleza fotogénica de estas imágenes mecánicas fueron, contradictoriamente, un asalto continuo a la nitidez y al detalle que la fotografía había conquistado con la amplia investigación y producción de objetivos fotográficos, "un retroceso técnico en la óptica",¹⁴ logrando así resultados inexactos y obteniendo imágenes imprecisas, de enfoque suave y efecto *flow*.

El movimiento pictorialista es así el primer esfuerzo hacia una consagración artística, reconocida y legitimada por la historia de la fotografía. Sus principales exponentes fueron Peter Henry Emerson, Henry Peach Robinson, Robert Demachy y Guido Rey. Margaret Cameron estaba en el epicentro pictorialista de la década de 1860, y los pictorialistas la reconocen por su influencia; por su parte, la fotógrafa declaraba: "Mi aspiración es la de ennoblecer la fotografía y alzarla a la categoría de arte combinando la realidad con la poesía y la belleza ideal".¹⁵ Si a lo largo de la historia de la fotografía el pictorialismo fue el origen de un despliegue de ciertas premisas consideradas auténticas, características de lo fotográfico, este es el primer intento donde la fotografía interviene en el ámbito del arte.

Posteriormente y desde su origen, la fotografía es moderna en cierto sentido: nació para satisfacer la demanda moderna de acelerar el proceso de reproducción de imágenes. Sus modos de aparición reaccionaron a la presencia de lo masivo, por lo que se convirtieron en un proceso íntimamente ligado a los movimientos de masas. Sin embargo, su ingreso al arte moderno, al estatus de arte desde la premisa moderna, fue anacrónico y tardó cerca de un siglo en posicionarse en esa categoría, que prevaleció en las primeras décadas del siglo xx.

En ese tiempo continuaba la búsqueda del perfeccionamiento de la cámara analógica a fin de mejorar el cuerpo, los objetivos, el obturador y la película. Aquí despertaba el arte moderno, entendido como el arte que buscaba su autonomía a partir de la identificación y exploración de las cualidades inherentes a cada medio artístico. Así, en la fotografía, ya con una tecnología mejorada, hubo artistas que pudieron vislumbrar la importancia de ésta como medio documental, aunado al esfuerzo institucional que existía desde finales del siglo xix, el cual apoyaba la capacidad técnica de la cámara desde sus inicios.

14 Sougez, *Historia de la fotografía*, 141.

15 Cabrera, "El Pictorialismo, ...".

Ya con un interés marcado de las clases populares en la fotografía, aparece la cámara Kodak de George Eastman en 1889, la primera en utilizar un rollo de celuloide flexible; y gracias a su bajo precio y facilidad de manejo, ayudó a democratizar la toma de imágenes fijas, que por mucho tiempo atrás estaba en manos de profesionales con cámaras pesadas y costosas. Ahora, con estos nuevos productos presentados, era más accesible para todos los públicos interesados.¹⁶

Por su parte, los artistas de vanguardia de las artes visuales se interesaron por explorar las posibilidades de expresión en la imagen fija y en movimiento; de este modo, la nueva objetividad respondió a los excesos del expresionismo con una óptica refinada que apostó por la nitidez visual. La nueva objetividad¹⁷ fue un movimiento clave en la historia del arte moderno de la vanguardia tanto de la fotografía como de la pintura. Surgido en Alemania durante el período de entreguerras (1918-1942), buscaba representar el mundo tal como era, sin adornos ni idealizaciones, con un enfoque de precisión y objetividad en la representación de la realidad. Los artistas de la nueva objetividad se centraron principalmente en temas sociales, políticos y de la vida cotidiana de las ciudades alemanas. Este movimiento pretendía la emancipación de la fotografía de cualquier lazo con el pictorialismo, lo que importaba en este caso era encontrar la sintaxis de la fotografía a menudo con un enfoque en la arquitectura y en los objetos industriales.

Para facilitar y potenciar esta gramática fotográfica, en 1925 aparece Leica, la primera cámara comercial y precursora del uso de película pequeña de 35 mm desarrollada en Alemania; en un principio, diseñada para el cine, pero pronto se convertiría en la cámara más popular entre fotógrafos profesionales y aficionados por su gran nitidez.¹⁸

De manera paralela, Kodak lanza al mercado una cámara que utilizaba un rollo con 100 exposiciones, el cual era revelado en los laboratorios de la marca, donde, al término del proceso, la cámara se devolvía a su usuario con un nuevo rollo, promocionándose entre las personas no especializadas en la fotografía con

16 Calbet y Castelo, *Breve historia de la fotografía digital*.

17 Editores de la Encyclopaedia Britannica, "Neue Sachlichkeit". *Encyclopaedia Britannica*, 9 de diciembre de 2019, <https://www.britannica.com/art/Neue-Sachlichkeit>

18 Calbet y Castelo, *Breve historia de la fotografía digital*, 99.

su famoso eslogan: “Usted presiona el botón y nosotros hacemos el resto”. La compañía vendió cerca de 25 millones de cámaras de carrete hasta 1940.¹⁹

Este segundo momento técnico también trastoca a la fotografía cuando se establece como arte moderno, como fenómeno autónomo; es decir, como medio que renuncia al sentido de uso históricamente asignado para presentarse y para adueñarse de la fotografía misma.

A partir de la década de 1930, la fotografía se convirtió en el medio ideal para documentar los cambios sociales de la era industrial y la consolidación de nuevas arquitecturas y estilos de vida en las bulliciosas ciudades modernas.

La pionera del fotoperiodismo, Gisèle Freund, argumentó, en su libro *La fotografía como documento social*, cómo la fotografía serviría no sólo para reproducir fielmente la vida en sociedad, sino también para interpretarla a su manera:

La fotografía, aunque estrictamente unida a la naturaleza, sólo tiene una objetividad facticia. La lente, ese ojo supuestamente imparcial, permite todas las deformaciones posibles de la realidad, dado que el carácter de la imagen se halla determinado cada vez por la manera de ver del operador [...]. La importancia de la fotografía no sólo reside en el hecho de que es una creación, sino sobre todo en el hecho de que es uno de los medios más eficaces de moldear nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento.²⁰

Así, la fotografía se convirtió en un medio penetrante de observación crítica, un instrumento para la exploración de la realidad. Ante una exhaustiva crónica de los acontecimientos cotidianos y trascendentales, de la vida íntima y pública de las personas de la época, contribuyó de modo decisivo en la consagración de cámaras compactas y versátiles, como la popular cámara Leica, muy querida y utilizada por fotógrafos de la calle como Henri Cartier-Bresson, Robert Frank o Bruce Davidson. Las cámaras se pusieron al servicio del periodismo, documentando hechos históricos y de los sucesivos conflictos bélicos del siglo XX.

A partir de la llegada de la película a color Kodachrome en 1935 y Agfacolor un año después, con las que se conseguían transparencias o diapositivas en color,

19 *Ibid.*, 96.

20 Gisèle Freund, *La fotografía como documento social* (Barcelona: Gustavo Gili, 2001), 72.

se generalizó el uso de la película en color. En 1941, Kodacolor contribuyó a dar un impulso decisivo a su popularización y versatilidad de sus creaciones.²¹ Artistas pertenecientes a los movimientos surrealistas y dadaístas, dispuestos a explorar las posibilidades de la imagen fija y en movimiento, trataron de capturar algo que exploraba más allá de lo real. La fotografía se convertía en una consolidación de las exigencias de lo real para adentrarse en un universo fantástico.

Posteriormente, Kodak lanza Instamatic en 1963, la cámara más popular hasta este momento, con la cual consigue vender más de 50 millones de unidades en tan sólo siete años.²² La importancia de Kodak en el desarrollo de la fotografía ha sido fundamental a lo largo de la historia al desarrollar tecnologías y estrategias para hacer de la imagen algo indispensable, popularizando la fotografía haciendo más accesible la cámara fotográfica a millones de personas en el mundo. De esta manera, la fotografía vernácula se inició con el registro de imágenes de situaciones familiares como retratos, paseos familiares, celebraciones y eventos importantes, etcétera, dando origen al álbum familiar que representan las memorias de cada una de las familias del mundo entero.

En este sentido, la fotografía fue una herramienta sorprendente desde su primera aparición porque se le consideró un documento preciso y fiable que permitía ser una prueba auténtica de un lugar o persona específica. Sin embargo, es importante señalar que **la fotografía no es la realidad en sí misma, sino que es más bien una de las muchas maneras válidas que existen para representar la realidad**. Así como lo expresa Naydelín Sánchez en su artículo “De la fotografía como representación de la realidad a documento representado”:

Indudablemente, la fotografía es mucho más que una simple representación. En ella se conjugan una serie de enfoques matizados por todos los saberes y sentidos que intervienen en su creación, obtención, análisis, visualización, deleite y utilización. Su espectro es amplísimo, así como su aplicación en todos los campos.²³

21 Edward Clay, “Una breve historia de Kodak”, *The independent photographer*, 10 de noviembre de 2020, <https://independent-photo.com/es/news/historic-brands-kodak/>

22 *Idem*.

23 Naydelín Sánchez Ortega, “De la fotografía como representación de la realidad a documento representado: el análisis documental de contenido”, *Contribuciones a las Ciencias Sociales* 1, núm. 8 (2011), <https://www.eumed.net/rev/cccss/14/nso.html>

Dicha reconfiguración de la fotografía, también de corte ideológico, hizo que ésta se inmiscuyera en los problemas de la sociedad, visibilizando no sólo el hecho fotografiado, también el posicionamiento y compromiso de sus productores. Así, la fotografía, articulaba su producción de ensayo crítico visual con pretensión de contribuir a la visibilidad y concienciación social, en el que podía reconstruirse poéticamente según la vida íntima e individual del creador artístico.

De igual manera que los medios de información impresos a través de los cuales se documentaba, articulaba y cuestionaba el entorno del día a día, la fotografía se había abierto camino en los museos o departamentos de arte. Así asumió el estatus de objeto artístico.

La inclusión de la fotografía en el ámbito museístico tiene sus ventajas e inconvenientes. Al ser considerada una forma de arte, recibe el respaldo estético del discurso artístico, lo que le da una mayor legitimidad; no obstante, para poder acceder a esta categoría, la fotografía debe abandonar su función comunicativa, documental o testimonial, y dejar de ser considerada un objeto de uso práctico-utilitario para adoptar una estética moderna que permita transmitir experiencias estéticas.

Si bien los avances tecnológicos aquí mencionados posibilitaron un legado visual importante en los fotógrafos a través de su exploración de diversos temas y técnicas, su producción no sólo capturó momentos históricos y de la vida cotidiana, sino que también se desarrollaron en testimonios visuales de la realidad social y cultural de su época.

Desde sus inicios hasta su evolución en el siglo XX, la producción fotográfica quedará impresa en papel de plata, capturando la esencia de su identidad y su contexto en una poderosa forma de representación visual.

De la fotografía analógica a la fotografía digital

No se trata sólo de cambiar los soportes, el carrete por las tarjetas sino que hay una diferencia abismal en lo que es la manera de generar la imagen. Hoy en día se suben a Internet millones y millones de imágenes cada hora. Gastamos tanto tiempo en hacer fotos que no tenemos tiempo en mirarlas. Es decir, el efecto de

producir imágenes es hegemónico, supera al gesto de consumir imágenes. Esta situación nos revelará que los valores fundacionales de la fotografía, la verdad, la memoria, el archivo empiezan a desvanecerse y empiezan a comparecer otros conceptuales alrededor de los cuales pivotará la fotografía digital. Es decir, a lo mejor el gesto fotográfico se convierte más en un acto de relación, de comunicación interpersonal y menos en un acto solemnizador de determinados instantes, es decir, la fotografía más que manifestar el acontecimiento lo que desea es manifestar nuestra presencia en el acontecimiento.

Joan Fontcuberta²⁴

La definición de *fotografía*, según el diccionario de la RAE, quizá resulte un tanto anacrónica para hoy en día:

Fotografía:

(De *foto- luz y grafos- escritura*).

f. Arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas, las imágenes recogidas en el fondo de una cámara.²⁵

Esta definición probablemente se encuentre desactualizada. En el actual contexto tecnológico, tanto en el proceso de la captura y representación fotográfica, como en el que se produce su consumo, la fotografía ha cambiado de tal forma que esta enunciación resulta un tanto arcaica.

La fotografía, como se ha señalado, ha tenido un avance progresivo, pasando de una cámara oscura a una placa de metal, a una película analógica, con un revelado del blanco y negro al color que fue evolucionando hasta llegar a experimentos con químicos que lograron dar a la imagen adquiriera un espectro amplio de tonos. Toda esta conmovión afirma que desde un principio la fotografía es y será una herramienta de posibles evoluciones trascendentales.²⁶

24 Fontcuberta, *La furia de las imágenes: notas sobre la Postfotografía...*, 201.

25 Real Academia de la Lengua. <https://dle.rae.es/diccionario>.

26 Nelson Martins, *Fotografía: De analógica a digital* (São Paulo: Editorial Senac, 2010), 32.

Los avances tecnológicos de las últimas décadas del siglo XX, en aras de hacer a las máquinas más simples y amigables para un usuario común, no estuvieron exentos de trastocar a la cámara fotográfica y su entorno. La invención de la fotografía digital inicia formalmente en la década de los 60, cuando la NASA comenzó a fabricar las cámaras digitales para la obtención de imágenes satelitales; por su fácil manejo y pronto resultados, relegó rápidamente a la fotografía análoga.

La principal modificación en la cámara digital frente a la cámara analógica es que ésta no necesita de una película ni procesos químicos para registrar la información y transformarla en imagen, sólo se sirve de un sensor digital que convierte la información recibida a través de la lente en un cifrado de ceros y unos, los procesa mediante circuitos integrados y los almacena en otro medio como tarjetas de memoria o en su inicio, cintas magnéticas.²⁷

Pero, antes de llegar a este punto, el recorrido de la tecnología de sensores y sistemas de almacenamiento ha tenido lugar en otros ámbitos, desde sistemas espaciales hasta cámaras de laboratorio, pasando obviamente por las cámaras domésticas.

La primera cámara digital fue desarrollada nuevamente por la compañía Kodak en 1975; este prototipo tardaba un tiempo considerable en registrar una imagen y su almacenamiento se realizaba en una cinta magnética. Por su enorme tamaño no era muy práctica para utilizarse, pesaba 3.6 kg y tenía una resolución de 0.01 megapíxeles.²⁸ Como dato importante, cabe señalar que la fotografía digital emerge de un conjunto de investigaciones tecnológicas en el campo de la electromagnética de la aviación norteamericana.²⁹ Posteriormente, y con esa misma tecnología, a partir de la década de 1990 surgen las primeras cámaras fotográficas digitales más compactas, lo que llevó a tener una mejor aceptación por parte de los fotógrafos profesionales.

Toda cámara digital cuenta con un sensor, que es el corazón de ésta, y como su nombre indica, es un elemento sensible dentro de una cámara, aquello sobre lo cual se proyecta la luz dibujando una imagen que representa lo que la cámara ve y es el que sustituye a la película fotosensible en la cámara analógica.

27 Martins, *Fotografía: De analógica a digital*, 38.

28 Clay, "Una breve historia de Kodak".

29 *Idem*.

El tránsito de la fotografía analógica a la fotografía digital ha marcado un hito significativo

Gracias al cómodo tamaño de las cámaras digitales, se alcanza la masificación de este aparato, sumado a la accesibilidad económica. Además, una de las características más resaltantes de la cámara digital es que los varios rollos de película se sustituyen por tarjetas de memoria, lo que significa que se podrán tomar cuantas fotografías sean necesarias; ahora esas imágenes son almacenadas en una pequeña memoria extraíble y reusable para después ser exportadas a una computadora, ya no en un laboratorio analógico, ganando practicidad en la imagen digital y popularizando su circulación y aceptación.

El tránsito de lo analógico a lo digital favoreció la rapidez al medio impreso y posteriormente a los medios digitales. Gracias a estas características de inmediatez, las imágenes se pueden circular rápidamente a diarios locales o internacionales, en comparación con lo analógico donde se tenía que llegar a revelar la fotografía y luego imprimirla para poder publicarse en los medios de comunicación tradicional.

Asimismo, la tecnología ha llevado las cámaras digitales a compactarse, aumentando exponencialmente el número de usuarios de la fotografía. Los nuevos modelos mejoran cada vez más la calidad óptica, el tamaño del sensor y la resolución de la imagen.

De esta forma, la fotografía digital ha devenido en un gran abanico de opciones como cámaras de formato medio, de acción, instantáneas, 360°, drones, etcétera, siendo mayoritariamente las cámaras DSLR con lentes intercambiables, las *mirrorless* (o sin espejo) y las compactas o *pocket* con óptica incluida, las que han sido más consumidas por los usuarios, tanto profesionales como aficionados.

Actualmente, las cámaras digitales más consumidas por un mayor público son las compactas o de bolsillo. La principal razón de su popularización es principalmente por el diseño compacto y su sencillo manejo, para que los no tan conocedores de la técnica fotográfica puedan optar por modos de escenas automáticos, balance de blancos, ISO, velocidades de obturación, aperturas de diafragmas automáticas y enfoques automáticos.

La inmediatez y la facilidad de manejo han hecho que la imagen digital sea cada vez más accesible para todo el mundo, desde en la búsqueda de intenciones artísticas hasta en el desarrollo de labores informativas o de registro. Sus principales virtudes son el ahorro de tiempo, recurso y la practicidad para realizar la toma y distribución de imágenes.

Desde la gran diversidad de opciones actuales, cada una de las cámaras digitales tiene la capacidad de crear una percepción y experiencia de la misma, dependiendo de las expectativas de las personas que las manipulan. De esta manera, será posible obtener distintos resultados en relación con las necesidades, intereses y búsquedas del usuario. De hecho, la fotografía digital y su gran accesibilidad, que se ha incrementado gracias a los avances tecnológicos, ha hecho posible que cada individuo actual pueda documentar de manera integral su vida diaria.

Así, el tránsito de la fotografía analógica a la fotografía digital ha marcado un hito significativo en la evolución de este medio artístico. La fotografía digital, al posicionarse, abrió nuevas formas y posibilidades de compartir y distribuir imágenes, logrando numerosas ventajas que han revolucionado el mundo de la fotografía.

La fotografía digital ha brindado a los fotógrafos nuevas oportunidades creativas y una mayor accesibilidad en el mundo artístico y cultural, no sólo en un contexto de producción y consumo de imágenes, sino al proceso de captura de imágenes mediante tecnología electrónica, que contribuyen a la riqueza y diversidad de la fotografía contemporánea.

Fotografía y el *smartphone*

La industria de la telefonía marca el rumbo de la fotografía: lo primordial ya no es imprimir la imagen, sino enviarla integrándola en un proceso conversacional.

Joan Fontcuberta³⁰

De vez en cuando hay un producto revolucionario que cambia todo...

Steve Jobs³¹

La aparición del *smartphone* en nuestra vida cotidiana ha marcado un precedente importante en la historia de la fotografía. Este dispositivo ha transformado radicalmente la forma en que capturamos, compartimos, vemos y percibimos el mundo; la relación que tenemos con las imágenes se ha convertido en una experiencia más accesible, veloz y ubicua.

El *smartphone* ha democratizado el medio fotográfico, permitiendo la participación global de la población en este medio creativo y la forma de ver y percibir el mundo, con la clara disposición de capturar momentos y compartir experiencias a través de la lente de nuestro dispositivo móvil.

Smartphone proviene de los vocablos en inglés *smart* (inteligente) y *phone* (teléfono). Es un móvil que permite llevar a cabo acciones propias de una PDA (*Personal Digital Assistant*) más allá de lo común en todos los teléfonos móviles, es decir, llamadas de voz y SMS. Funciona con un sistema operativo móvil (OS), como reproductores multimedia portátiles, como cámaras digitales, videocámaras y dispositivos de navegación GPS.³² El primer *smartphone* de la historia fue el IBM Simon, fabricado en 1992 en Estados Unidos, con una interfaz de usuario ausente de botones físicos y basada totalmente en una pantalla táctil de tipo LCD monocromo.

Sin embargo, sin ser propiamente un teléfono inteligente, existieron híbridos teléfono-cámara. El primero de todos salió en el año 2000 por parte de la compañía japonesa Sharp y J-Phone; tenía incorporada una cámara capaz de tomar fotografías con una resolución de 0.1 megapíxeles (MP) para un *display* de 256 colores.³³ También contaba con un acceso a la *web* donde podían enviarse las fotografías por correo electrónico.

En 2002, Nokia anunció el lanzamiento del Nokia 7650, el primer teléfo-

31 Jonathan Turetta, "Steve Jobs iPhone 2007 Presentation (Full HD)". Youtube. 13 de mayo de 2013. Video, 51:18. <http://www.youtube.com/watch?v=vN4U5FqrOdQ&feature=kp>

32 Historia de la informática, "Smartphones", 13 de diciembre 2012, <https://histinf.blogspot.com/2012/12/03/smartphones/>

33 Valeria Ríos, "Este fue el primer teléfono móvil con cámara", *Hipertextual*, 2021, <https://hipertextual.com/2017/06/el-primer-movil-en-incorporar-una-camara>

no inteligente del mercado que contaría con una cámara de 0.3 MP, con sistema operativo Symbian y con una pantalla de 2.1” en diagonal, la cual tenía una resolución de 176 x 208 píxeles y era capaz de mostrar 4,096 colores.

Un lustro más tarde, vaticinando lo que sería un éxito, el 9 de enero del 2007, Steve Jobs, CEO de Apple, presentó su *iPhone*, “dispositivo que revolucionará la era de la comunicación”.³⁴ Este *smartphone* tenía, como gran novedad, su reducido tamaño, pantalla táctil, una sola tecla y cámara frontal de 2 MP. Y aunque el fundador de Apple calificó este teléfono como un producto revolucionario, la verdad es que no era pionero en nada, la clave de su éxito era básicamente ser capaz de unir en un mismo dispositivo distintas funcionalidades, logrando introyectar en los usuarios que su tecnología podría ser símbolo de estatus y de calidad.

El dispositivo, que por su tamaño cabía en la palma de la mano, estaba equipado por una computadora de permanente conexión a Internet por redes 3G o 4G, wi-fi. El *iPhone*, un solo dispositivo, tendría la capacidad de no sólo recibir contenidos, sino crearlos y compartirlos de manera casi inmediata.

Joan Fontcuberta, en su libro *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*, comenta respecto a la tecnología del *iPhone*:

Si la fotografía nos hablaba del pasado, la postfotografía nos habla del presente, porque lo que hace justamente es mantenernos en un presente continuo que es la tierra de nadie entre el horizonte de las experiencias y el de las expectativas (...) Kodak prometía preservar los momentos fugaces de nuestra vida; el *iPhone* nos instala en un ahora dilatado como experiencia de vida.³⁵

Según los datos publicados por la plataforma Flickr, hecha para compartir fotografías, las cámaras de los teléfonos inteligentes representan el 50% de todas las imágenes cargadas en el sitio durante el 2017.³⁶ Una de las características más destacadas de muchos *smartphones* es la calidad de su cámara. Con los sensores de imagen cada vez más pequeños (pero mejorados) y el poder computacional

34 Turreta, "Steve Jobs iPhone 2007...".

35 Fontcuberta, *La furia de las imágenes: notas sobre la Postfotografía...*, 114 -115.

36 Félix Richter, "Los teléfonos inteligentes (y Apple) dominan la fotografía", *Statista*, 2017, <https://www.statista.com/chart/12337/most-popular-camera-brands-on-Flickr/>

que permiten una mejora sofisticada de la imagen en tiempo real, las fotografías tomadas en los teléfonos inteligentes modernos se están acercando cada vez más a la calidad que antes se reservaba a las costosas cámaras con lentes intercambiables.

Y no se trata sólo de la gama alta del mercado del *smartphone*; en los últimos años, las cámaras de los teléfonos inteligentes en general han mejorado significativamente. Tanto es así, que muchas personas ya no ven la necesidad de adquirir una cámara digital adicional. Si bien los expertos y amateurs de la fotografía probablemente obtendrán mejores resultados con cámaras y lentes de gama alta, los teléfonos inteligentes modernos capturan fotografías que son fácilmente suficientes para las demandas del consumidor promedio.

En la actualidad, pensar sin la presencia habitual de estos teléfonos en nuestra cotidianidad resulta casi imposible; ellos condicionan nuestro día a día porque a través de éstos nos comunicamos, nos informamos y nos recreamos.

El *smartphone* nos ha cambiado la vida al añadir todas las posibilidades que supone llevar de manera permanente un ordenador potente en el bolsillo. Ha alterado drásticamente la idea de teléfono móvil dedicado supuestamente como primer fin a la comunicación, y la ha convertido en la de ventana permanentemente abierta para acceder a cualquier información del mundo, con todo lo que ello conlleva” afirma el español Enrique Dans, profesor de Innovación y Tecnología en IE Business School.³⁷

Desde el 2010, las grandes compañías dedicadas al servicio de telefonía celular masificaron el uso de esta tecnología inteligente hasta convertirla en un dispositivo imprescindible en nuestra vida cotidiana. En enero del 2020, a nivel mundial había 5,190,000,000 usuarios únicos de dispositivos móviles, 67% de la población mundial, y 7,950,000,000 de números de teléfono móvil, 103% de la población mundial, 1.53 números por usuario.³⁸ Y desde 2011 las Naciones

37 Enrique Dans, “Diez años usando smartphones”, 2017, <https://www.enriquedans.com/2017/02/diez-anos-usando-smartphones.html>

38 Yi Min Shum, “GSMA Intelligence DATA y Ericsson Mobility Report Data”, Shortuurl, 2020, <https://shortuurl.at/dfgmp>

Unidas declararon el acceso a Internet como un derecho humano, gracias a la fácil conexión en estos aparatos.³⁹

Para la industria fotográfica, el auge de la fotografía con *smartphone* ha tenido efectos devastadores. Según CIPA, la industria de cámaras con sede en Japón de Olympus, Canon y Nikon, la comercialización de cámaras en todo el mundo cayó un 93% entre 2010 y 2020, acabando con más de cuatro décadas de crecimiento.⁴⁰ Esta fuerte disminución se debió principalmente a una caída en ventas de cámaras digitales con lentes incorporados, el tipo en el que solían confiar los fotógrafos profesionales antes del auge de la fotografía con teléfonos inteligentes.

Al reflexionar si este adelanto tecnológico no se hubiese dado al insertar una cámara fotográfica a los *smartphone*, permitiendo compartir de inmediato por Internet las imágenes captadas, no se estaría viendo la proliferación de estos aparatos en todos los acontecimientos de la vida cotidiana.⁴¹ El dicho popular: “foto o no sucedió” comenzó como una forma de visibilizar las acciones, como un tipo de prueba para evidenciar una experiencia acontecida. Actualmente, parece que algunas personas viven con estas palabras en el sentido de que registran cada momento capturando y compartiendo por Internet fotografías de manera constante.

Según estimaciones de InfoTrends, este año se tomarán un aproximado de 1.2 billones de fotografías digitales en todo el mundo, es decir, alrededor de 160 fotografías por cada una de las casi 7,500 millones de personas que habitan el planeta Tierra. El gran auge de la fotografía se está convirtiendo en una *pandemia de imágenes*, esto en gran medida por el hecho de que más de mil millones de personas llevan constantemente un dispositivo inteligente con una cámara digital, principal factor que contribuye a la gran cantidad de fotografías digitales.

39 “Naciones Unidas declararon el acceso a Internet como un derecho humano”, *El Mundo*, 2011, <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/06/09/navegante/1307619252.html>

40 Mónica Mena Roa, “Los smartphones acaban con décadas de crecimiento de la industria de las cámaras”, *Statista*, 2023, <https://es.statista.com/grafico/28305/envios-mundiales-de-camaras-fotograficas-por-miembros-de-la-cipa/>

41 NBC NEWS, “El dilema de vivir o registrar”, *Sonar*, 2015, <http://sonar.com.ar/noticias/el-dilema-de-vivir-o-registrar/>

El galardonado fotógrafo Chase Jarvis acuñó la frase "la mejor cámara es la que está contigo", y tiene razón. Según las estimaciones de InfoTrends, el 85% de todas las fotografías tomadas en los próximos años se capturarán con teléfonos inteligentes.⁴²

En menos de una década de este desarrollo tecnológico se puede observar cómo el *smartphone* se convirtió en un artículo de uso diario, modificando también los hábitos de participación y registro de los eventos cotidianos. Estar conectados permanentemente a Internet, independientemente del tipo de dispositivo que se utilice, ha provocado un desbordamiento inimaginable de imágenes que nos cuentan historias y nos informan sobre lo que pasa en el mundo.

Si bien se conoce que la fotografía ha ido evolucionando desde la cámara oscura, la cámara de 35 mm, la Polaroid, la cámara digital y demás, mejorando su calidad, precio y ventajas en cuanto a la creación de imágenes, hoy en día la manera más rápida y concisa de hacer fotografía es a través de un dispositivo móvil.

Durante una conferencia celebrada en la Universidad Iberoamericana, el destacado profesor y teórico Óscar Colorado presentó una extensa reflexión acerca de la fotografía 3.0, destacándola como una fuerza impulsora de los gestos culturales de comunicación en nuestra sociedad actual, a través del uso de dispositivos móviles. Estos dispositivos, por su parte, se caracterizan por poseer una serie de características distintivas que los definen:

- » La capacidad de capturar imágenes de forma instantánea, permitiendo así una inmediatez en la experiencia fotográfica.
- » La capacidad de establecer conexiones e interconexiones entre diferentes usuarios, facilitando así la compartición y difusión de las fotografías de manera amplia y rápida.
- » La omnipresencia de estos dispositivos, al encontrarse presentes en múltiples contextos y situaciones, posibilitando así la captura de fotografías en cualquier momento y lugar.

42 Richter, "Los teléfonos inteligentes causan el auge de la fotografía".

- » La naturaleza dialógica de la fotografía 3.0, en la que las imágenes se definen en elementos de diálogo y conversación, propiciando intercambios culturales y sociales.
- » La amplia disponibilidad de estas fotografías al público en general, abriendo así un espacio para la participación y la apreciación colectiva.
- » La capacidad de alcanzar masivamente a distintos destinatarios, llegando a un amplio número de personas en un corto período de tiempo.
- » La accesibilidad tanto para la captura como para el acceso a las imágenes, permitiendo así una participación activa por parte de los usuarios.⁴³

Esta forma de comunicación cultural se ha visto potenciada por las características inherentes a los dispositivos móviles, los cuales han transformado la manera en que capturamos, compartimos y consumimos fotografías en nuestra sociedad contemporánea.

En esa misma conferencia presenta este gráfico muy didáctico que muestra la evolución histórica de la fotografía a lo largo de casi dos siglos de aparición:

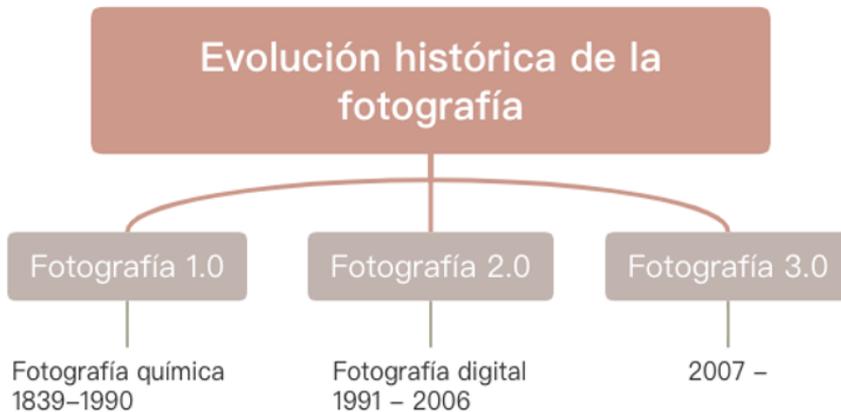


Figura 1: Evolución histórica de la fotografía.

⁴³ "Los nuevos dilemas de la fotografía en el nuevo milenio". Presentación de Óscar Colorado Nates, video, 41:23, Youtube, 29 de abril de 2019. https://youtu.be/OLu_ONuBQgE

Con la llegada de las nuevas tecnologías y las ventajas que éstas nos brindan, se rompen los límites entre la individualidad y la colectividad; es decir, lo privado de lo público y la memoria de la experiencia.

La fotografía 3.0, al encontrarse ligada al Internet y a sus diferentes formas, se presenta como una ventana hacia el mundo a través de la posibilidad de compartir las imágenes que capturamos. La experiencia de la creación de fotografías, sea cual sea su intencionalidad, trae consigo un nuevo método de comunicación que se complementa con la nueva manera de crear y concebir las imágenes, por lo cual, la fotografía 3.0 parece estar más unida a la fotografía como un proceso que como un momento.

Asimismo, el acto fotográfico se ha convertido en una práctica social que registra una serie de actividades simbólicas y culturalmente estandarizadas como la autoexploración, la autoafirmación y la *selfie*, convirtiendo a la fotografía en una manifestación de nuestra presencia en la que no importa tanto el resultado sino la acción misma de fotografiar.⁴⁴

Y como resultado del desarrollo de la fotografía 3.0 y de su exponencial evolución sobre las posibilidades de captura, almacenamiento y distribución a través del Internet por medio de los teléfonos inteligentes, el mundo de la fotografía como la conocíamos en la era analógica se ha transformado completamente y para siempre.

44. Óscar Colorado Nates, *Fotografía 3.0 Y después de la Postfotografía ¿Qué?: Un análisis crítico de la fotografía en la era de la conectividad* (México: OscarEnFotos Publishing, 2014), 14.

La fotografía en la era digital

02

Asistimos a un proceso imparable de desmaterialización (de la imagen). La fotografía digital es una imagen sin lugar y sin origen, desterritorializada, no tiene lugar porque está en todas partes. El ordenador ha relegado en importancia a la cámara, la lente se vuelve un accidente en la captación de la imagen.

Joan Fontcuberta¹

Fotografía líquida

En el siglo XXI la fotografía se convirtió en la forma más factible e inmediata de producción cultural. La relación que se tiene con la fotografía se ha vuelto muy abstracta, y esa inmaterialidad fotográfica implica la generación de un nuevo discurso.

En la fotografía han coexistido necesariamente dos facetas, indisociables y perfectamente soldadas: por un lado, la imagen como información, como datos visuales; por otro, el soporte físico, su dimensión objetual. La historia de la fotografía puede entenderse como el recorrido que va del objeto a la información.²

Con el tránsito del mundo químico y los soportes físicos al de la tecnología digital, la fotografía dejó de ser un objeto para convertirse en un código, un cifrado de ceros y unos que deberá ser interpretado por un aparato digital; dicha tecnología ha desmaterializado la fotografía reduciéndola a un dato, a una imagen

¹ Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2010), 51.

² *Ibid.*, 64.

sin cuerpo, y con ello la experiencia fotográfica se ha vuelto más abstracta. Hoy se imprimen apenas un minúsculo porcentaje de las fotografías que se hacen, ahora la acumulación ya no es física sino virtual.

Por lo tanto, la experiencia de interacción con el objeto fotográfico se está disgregando principalmente por la digitalización, el Internet y la revolución de los dispositivos móviles (teléfonos inteligentes y tabletas). A este significativo cambio le siguieron otros efectos, como la posibilidad de crear imágenes com-

La fotografía dejó de ser un objeto para convertirse en un código

pulsivamente y su manera de difundirlas a una mayor velocidad (figuras 2 y 3).

Esta distinción entre *sólida* y *líquida* coincide teóricamente con la obra *Modernidad líquida* de Bauman, quien ilustra la cultura del siglo actual de esta manera:

Los fluidos, por así decirlo, no se fijan al espacio ni se atrapan en el tiempo. En tanto los sólidos tienen una clara dimensión espacial pero neutralizan el impacto –y disminuyen significación– del tiempo (resisten efectivamente su flujo o lo vuelven irrelevante), los fluidos no conservan una forma durante mucho tiempo y están constantemente dispuestos (y proclives) a cambiarla, por consiguiente, para ellos lo que cuenta es el flujo del tiempo más que el espacio que puedan ocupar: ese espacio que, después de todo, sólo llenan “por un momento”. En cierto sentido, los sólidos cancelan el tiempo; para los líquidos por el contrario, lo que importa es el tiempo. En la descripción de los sólidos, es posible ignorar completamente el tiempo; en la descripción de los fluidos, se cometería un error grave si el tiempo se dejará de lado. Las descripciones de un fluido son como instantáneas, que necesitan ser flechadas al dorso.³

En la obra-colección, uno de los conceptos referidos en las conferencias realizadas por Joan Fontcuberta, se aborda el contraste entre dos concepciones

3 Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida* (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), 8.

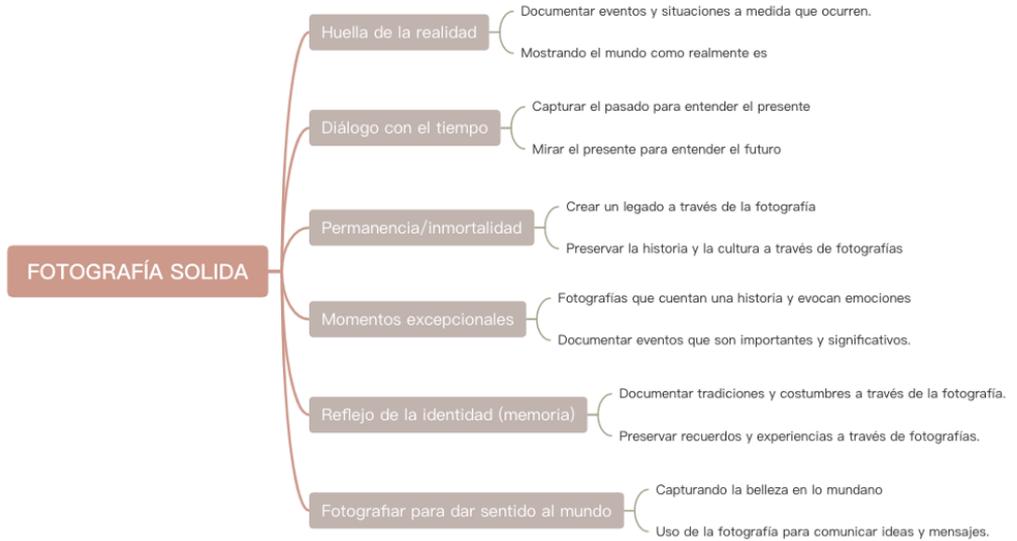


Figura 2: Fotografía sólida.

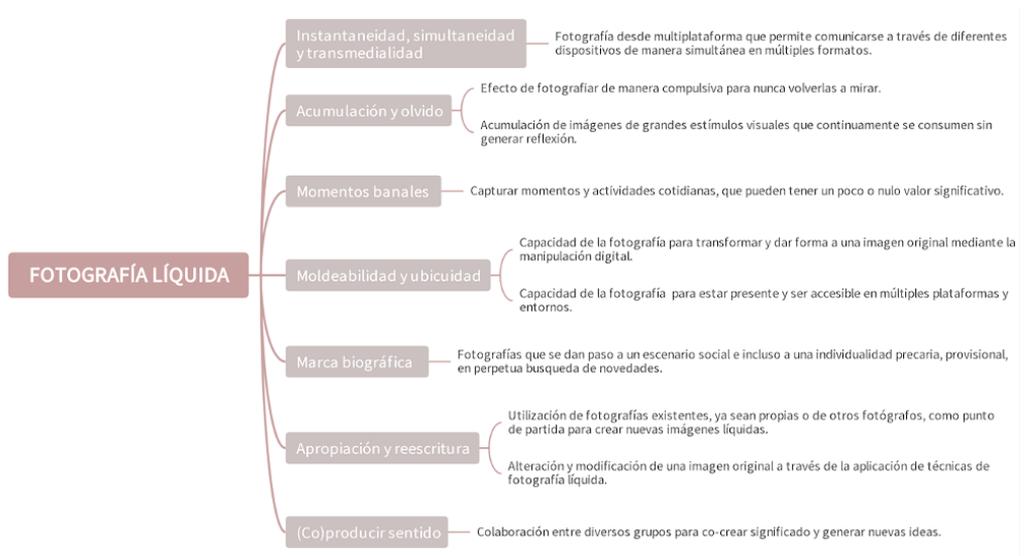


Figura 3: Fotografía líquida.

fotográficas: fotografía sólida y la fotografía líquida;⁴ este contraste surge como respuesta a la creciente influencia de la tecnología en nuestra cotidianidad a causa de la omnipresencia del Internet y las redes sociales. Fontcuberta define las redes sociales como “el conjunto de sistemas informáticos que permiten el establecimiento de conexiones entre individuos”, permitiendo que cualquier persona pueda producir y compartir imágenes a través de plataformas de Internet como Facebook, Instagram o Flickr. Además, destaca que las redes sociales han tenido un gran impacto en la forma en que se producen, se distribuyen y se consumen las fotografías en la actualidad.⁵ Estos avances han llevado a la fotografía hacia un nuevo estado en el que sus valores tradicionales se reconfiguran. Estas metamorfosis se erigen como herramientas fundamentales para el análisis, la introspección y la adquisición de saberes.

La fotografía, como instrumento capaz de analizar e interpretar conocimientos, se encarga de atestiguar las reformas de la imagen, determinado también nuestra cultura visual. La *estabilidad sólida* de la fotografía del pasado siglo transcribe la naturaleza de la imagen líquida del siglo XXI. El modelo de fotografía sólida es material, sus soportes físicos representan elevados costos de producción, mientras que en cuanto a lo líquido, la imagen digitalizada, su coste es de prácticamente cero. Si la fotografía sólida se hallaba impresa en papel y, en la mayoría de los casos, almacenada en álbumes fotográficos, la fotografía líquida es vagabunda en un mundo intangible y se colecciona en tarjetas de memoria, discos duros externos, USB, y más recientemente, en la *nube*. Aunque todavía no han quedado obsoletas las tradicionales impresiones en papel fotográfico, apenas un pequeño porcentaje de la población se preocupa por tener sus fotografías impresas, ya sea para fines personales, artísticos o de colección.

También, la producción de imágenes sólidas conlleva todo un proceso paulatino: un planteamiento previo, la toma de decisiones y la organización, los procesos de distribución y exhibición, etcétera. Así, la fotografía consolidada, sólida, se ha ido disolviendo y cambiando su sistema de producción, de uso y significado. Como resultado, la fotografía del siglo XXI se consigue mayormente en su estado líquido: se presenta digitalizada y en ambientes virtuales, cambia

4 DuoVeo. “Joan Fontcuberta - La obra-colección Parte 1”. YouTube, 31 de octubre de 2011. Video, 13:37. <https://www.youtube.com/watch?v=GcXExqNPsEo>

5 Fontcuberta, *La cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía...*, 29.

su procesamiento y su creación no parece demasiado meditada. El modo de distribución y almacenamiento es virtual y su exposición es casi inmediata.

Respecto a esta desaparición de soportes en un entorno líquido propio de la *modernidad líquida*, el sociólogo Zygmunt Bauman afirma:

Uso el término “modernidad líquida” para la forma actual de la condición moderna, que otros autores denominan “posmodernidad”, “modernidad tardía”, “segunda” o “híper” modernidad. Esta modernidad se vuelve “líquida” en el transcurso de una “modernización” obsesiva y compulsiva que se propulsa e intensifica a sí misma, como resultado de la cual, a la manera del líquido —de ahí la elección del término—, ninguna de las etapas consecutivas de la vida social puede mantener su forma durante un tiempo prolongado. La “disolución de todo lo sólido” ha sido la característica innata y definitoria de la forma moderna de vida desde el comienzo, pero hoy, a diferencia de ayer, las formas disueltas no han de ser reemplazadas —ni son reemplazadas— por otras sólidas a las que se juzgue “mejoradas”, en el sentido de ser más sólidas y “permanentes” que las anteriores, y en consecuencia aún más resistentes a la disolución.⁶

Como alegoría al carácter efímero de las imágenes digitales que circulan por Internet, se entiende que la imagen líquida, en palabras de Bauman: “fluyen”, “se derraman”, “se desbordan”, “se vierten”, “se filtran”, “inundan”.⁷ Mas no se trata sólo de diferenciar lo líquido de lo sólido, *se debe* subrayar que el interés de la imagen líquida es el deseo de querer fotografiarlo todo y que, como afirma Fontcuberta, nos lleva a la banalidad de la captura de la imagen.⁸ Ya no se fotografía para recordar, sino para exhibir momentáneamente las imágenes, corroborando nuestra presencia en un lugar y solicitando la interacción social.

Consideramos ahora que no sólo tal ubicuidad de las cámaras ha desencadenado una fuente de producción visual sino que, como la conectividad ha entrado en juego, también es inmediata; recurrimos a la fotografía para narrar nuestros acontecimientos personales, tanto visual como virtualmente, y para

6 Bauman, *Modernidad líquida*, 9.

7 *Ibid.*, 10.

8 Fontcuberta, *La cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía...*, 39.

ello seguimos tomando imágenes. Un mundo líquido en el que las anteriores realidades sólidas se desvanecen.

En esta sobrepoblación de imágenes también se cuenta con un acceso sin precedentes para llegar a ellas. Con esta sobreexplotación, la línea que separa la esfera privada de la pública se ha estado desdibujando, lo cual ha permitido un flujo de información que enriquece las dinámicas de interacción y representación social.

Bajo este contexto, en las redes sociales se evidencia una sociedad exhibicionista de formas ideales de autoconstrucción y autoafirmación gracias a la capacidad del medio para imprimir realismo a las ficciones y ficcionar la realidad, sustento en el cual se basa la postfotografía, entendida como la transformación discursiva que adquiere la fotografía al poder reproducirse a una escala masiva con la llegada de la fotografía digital subida a Internet.

Guy Debord, en su libro *La sociedad del espectáculo* (1967), abre con un prefacio de la esencia del cristianismo, el cual resulta revelador:

Y sin duda nuestro tiempo prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser. Lo que es sagrado para él no es sino la ilusión, pero aquello que es profano es la verdad. Más aún, lo sagrado se engrandece a sus ojos a medida que decrece la verdad y que la ilusión crece, tanto y tan bien que el colmo de la ilusión es también para él el colmo de lo sagrado.⁹

En su texto, Debord describe el espectáculo como algo que se muestra simultáneamente como la sociedad misma, como una sección de ella y como “un medio para la unificación” y agrega: “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes”.¹⁰ Una idea que se refleja en las redes sociales, una sociedad donde las imágenes fotográficas son determinantes para las dinámicas de comunicación pues constituyen nuevos modelos de autoafirmación.

Históricamente nunca se realizaron tantas fotografías como se producen hoy en día. Cada dos minutos se realizan en cantidad todo lo que se produjo en

9 Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Valencia: Editorial Pre-textos, 2000), 11.

10 *Ibid.*, 12.

el siglo XIX entero. Una sociedad líquida que *navega* por Internet, publica más o menos 550 millones de imágenes diariamente.¹¹ El gasto en tiempo para realizar fotografías consume el tiempo que tenemos para mirarla: el efecto de producir imágenes se vuelve una compulsión, fotografías que tal vez nunca se vuelvan a revisar en espacios donde se prefiere ver a través de la cámara que con los propios ojos.

Óscar Colorado, en su conferencia realizada en el 2019 para la Universidad Iberoamericana, menciona que, debido al avasallamiento de las imágenes en las redes sociales, ya no hay tiempo para la contemplación, nuestro entorno y nuestra realidad es cada vez más acelerada. En dicha conferencia, Colorado ofrece un recorrido histórico sobre nuestra capacidad de atención en la actualidad. En la década del 2000, nuestra atención media era de 13 segundos. Para el 2013, habría disminuido a 8 segundos, y ya para el 2019, el tiempo promedio de atención en línea se redujo aún más, oscilando entre 3 y 5 segundos.¹²

Ante este panorama, Joan Fontcuberta menciona: “Invertimos mucho más tiempo y energía en tomar fotos que en mirarla”.¹³ En la era digital, las redes sociales han transformado la forma en que consumimos información y nos relacionamos con el mundo. La atención y el tiempo son recursos cada vez más escasos y valiosos, lo que ha llevado a una cultura de la inmediatez y la gratificación instantánea.

Sin embargo, es importante reconocer que la contemplación y la reflexión son elementos esenciales para la creatividad en la vida humana. La contemplación nos permite profundizar en nuestros pensamientos y emociones, nos ayuda a comprendernos a nosotros mismos y al mundo que nos rodea. La reflexión, por su parte, nos permite tomar decisiones más informadas y conscientes, y nos ayuda a desarrollar habilidades críticas y creativas.

Es cierto que las redes sociales y la tecnología nos ofrecen una gran cantidad de información y estímulos visuales, pero la rapidez con la que la consumimos no nos permite digerir y comprenderla de manera adecuada. Por lo tanto,

11 Master en Fotografía. Universidad Politécnica de Valencia. “Joan Fontcuberta ‘La furia de las imágenes’”. YouTube, 25 de junio de 2016. Video, 1:02:17. <https://www.youtube.com/watch?v=L-VPoo8ftTTs>

12 Universidad Iberoamericana. “Colorado Nates, Óscar. ‘Los nuevos dilemas de la fotografía en el nuevo milenio’”. YouTube, 29 de abril de 2019. Video, 41:23. https://youtu.be/OLu_ONuBQgE

13 Fontcuberta, *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía...*, 246.

es importante encontrar un equilibrio entre el consumo de información en las redes sociales y la necesidad de reflexionar y contemplar las imágenes.

Web 2.0

*El mundo se está convirtiendo en una caverna igual que la de Platón:
todos miramos imágenes creyendo que son la realidad.*

José Saramago¹⁴

El principio de la *web* marcó un avance crucial en la historia de la tecnología y de la comunicación. La *web*, como un sistema de información en línea, ha permitido acceder y compartir contenido a través de Internet; su creación revolucionó la forma en que las personas interactúan, acceden a la información y se comunican en todo el mundo.

Su nacimiento data en el año 1989, tras el arduo trabajo de Tim Berners-Lee y Robert Cailliau, quienes desarrollaron la red informática mundial mientras trabajaban en la Organización Europea para la Investigación Nuclear en Ginebra, Suiza. Dos años más tarde publican ante el mundo entero la primera página *web*; la *World Wide Web* (*www*) es un sistema que funciona a través de Internet por el cual se pueden transmitir diversos tipos de datos a través del Protocolo de Transferencia de Hipertextos, conocidos como el HTTP.¹⁵ Esta primera generación, llamada también *web 1.0*, se refiere a la primera etapa de la *World Wide Web*, establecida por páginas estáticas conectadas por hipervínculos, sin contenido interactivo.

Durante esta última década del siglo XX, la navegación era a través de páginas estáticas en HTML, donde su diseño consistía básicamente en marcos y botones

¹⁴ Facultad de Artes - UN. "Ciclo de conferencias para las artes. José Saramago y la ciudad. Samuel Velez". YouTube, 13 de noviembre de 2020. Video, 1:47:08. <https://www.youtube.com/watch?v=92i-Qpljd8hs>

¹⁵ Isabel Rubio, "La creación de la World Wide Web fue un accidente", *El País*, 2020, <https://elpais.com/tecnologia/2020-05-16/la-creacion-de-la-world-wide-web-fue-un-accidente.html>

gif supeditados al control de un *web master*.¹⁶ El papel del consumidor era pasivo, sólo se limitaba a consultar un receptáculo de información proveniente de las empresas. La poca interacción que se podía ejercer en este espacio se efectuaba a través del correo electrónico o en los primeros foros de Internet.



Figura 4: Web 1.0.

Tras la continua investigación y desarrollo de los sitios *web*, en el último año de esa misma década, Darcy DiNucci, diseñadora *web* y experta en experiencia del usuario, publica un artículo titulado “Futuro fragmentado” en la revista *Print*, en el que se introdujo por primera vez el término *web 2.0*. Este concepto se refiere a la fase de desarrollo de la *web* en la que el contenido de los sitios en Internet es creado y compartido principalmente por los propios usuarios.¹⁷

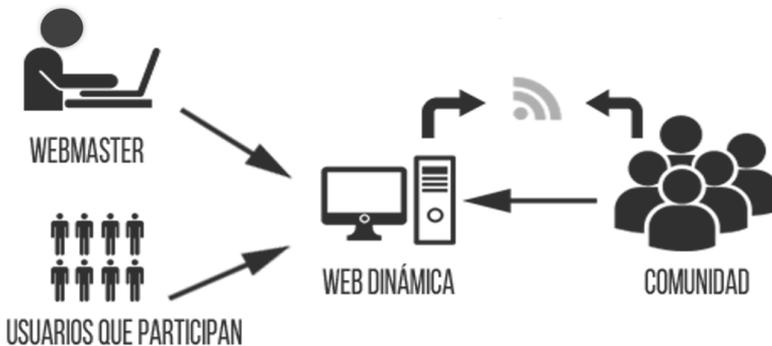


Figura 5: Web 2.0.

¹⁶ Haz historia, “Web 1.0 y Web2.0”, <https://www.hazhistoria.net/blog>.

¹⁷ *Idem*.

La *web 2.0* se refiere principalmente a sitios como redes sociales, portales para compartir fotos y videos, foros *web*, enciclopedias de Internet, etcétera; en resumen, sitios *web* puramente sociales que se basan en usuarios activos dispuestos a compartir contenidos a través de redes sociales, *blogs*, *wikis*, *tags*, *webs* creadas por usuarios, con un diseño más dinámico, accesible y eficiente.

Ya para el 2004, a través de la interacción de la *web 2.0* por conexiones de Internet fijas y posteriormente redes móviles desde *smartphones* por conexiones *wifi*, a partir de las redes sociales se comparten la mayor cantidad de contenidos visuales, audiovisuales y sonoros, entre las que destacan las millones de fotografías que se producen a diario, tomadas en su gran mayoría con dispositivos móviles o con cámaras digitales que se comparten vía Internet.

El fenómeno sociológico de las redes sociales se inicia formalmente en 1996 a través de numerosos sitios para compartir contenido de todo tipo de gustos e intereses; Icq fundada en 1996, Friendster en el 2002, Linked in y Myspace en el 2003, Facebook en el 2004, YouTube en el 2005, Twitter en el 2006, Instagram y Pinterest en el 2010, Snapchat y Quora en el 2011, Vine en el 2012 y TikTok en el 2018, sólo por mencionar algunos.¹⁸

Este efecto tecnológico tan variopinto e inmediato ha producido un fuerte impacto en nuestro ambiente inmediato con la proliferación de los nuevos dispositivos electrónicos. Asimismo, la importancia política de este fenómeno redefine las estructuras de comunicación interpersonal, las relaciones de poder y control, generando dependencia al ser humano del uso del Internet y las redes sociales como el principal medio de comunicación y socialización.

Además, no se podría hablar de la fotografía digital, la fotografía 3.0,¹⁹ la postfotografía y el apropiacionismo en la actualidad, sin que se tenga como marco de referencia a las redes sociales; es el espacio virtual cotidiano para los miles de millones de personas que diariamente y en todo el planeta viven conectados e intercomunicados mediante los dispositivos electrónicos inteligentes. Cualquier tema de actualidad está en las redes sociales, al alcance de todo el mundo.

La fotografía encontró en estas redes un medio a través del cual pudo extenderse, reproducirse y transformarse. Las redes sociales han jugado un papel

18 Evolución e historia de las redes sociales, 2018, <https://www.argoshub.com/>

19 Colorado Nates, *Fotografía 3.0...*, 14.

definitivo en la globalización de la fotografía; antes de su existencia, las imágenes análogas o digitales se intercambiaban entre países y culturas de forma limitada, conectadas por cables submarinos vía fax, periódicos o revistas que viajaban en avión, barco, tren o vehículos terrestres; canales de televisión y cine regionales. El intercambio de imágenes era más limitado, no existía el cúmulo de imágenes que producimos en la actualidad.



Figura 6: Web 3.0.

Por lo tanto, la globalización de la fotografía es un fenómeno social reciente, nacido de las redes sociales, con la *web 2.0* y la masificación de todos los dispositivos móviles con cámara integrada, así como de cámaras digitales que registran e intercambian segundo a segundo miles de imágenes en todo el mundo.

Uno de los sitios de intercambio en la *web 2.0* que marcó un referente importante en la historia del Internet es la compañía Google. Su origen se remonta a 1995 en la Universidad de Stanford. Larry Page estaba evaluando cursar un posgrado en Stanford, y Sergey Brin, un estudiante de esa universidad, debía mostrarle la institución; al año siguiente formaron una asociación y lo demás es historia.²⁰ En 1998 crean un motor de búsquedas en Internet, y tres años más tarde implementan un buscador de imágenes. En el año 2004 lanzan el servicio de cuenta Gmail, y un año más tarde ponen en marcha Google Maps y Google Earth (sitios que comparten de manera directa imágenes de todo el planeta y de todas las ciudades a través de Google Street View). Posteriormente, en el año 2011 se activa la red social Google Plus (Google+) con 1150 millones de usuarios

²⁰ Larry Page y Sergey Brin, "Del garaje a Googleplex", Google, 2005. https://about.google/intl/ALL_mx/our-story/

registrados al año 2013, de los cuales 359 millones son activos; en esta red, la gente comparte más de 1500 millones de imágenes cada semana;²¹ esto sólo por mencionar algunos de sus productos más significativos.

Las redes sociales son estructuras formadas en Internet por personas u organizaciones que se conectan a partir de intereses o valores comunes, en donde se crean relaciones entre individuos o empresas de forma rápida, sin jerarquía o límites físicos. Entre las más representativas por su uso constante de imágenes se encuentran las siguientes:

Flickr, plataforma precursora en las redes sociales destinada para publicar y compartir imágenes, operando como una red social en su página *web* y *app* para *smartphone*. Fue lanzada en el año 2004, creada para almacenar, ordenar, buscar, vender y compartir fotografías y videos. Se reportó que hasta marzo de 2013 el sitio tenía un total de 87 millones de usuarios, y que más de 3,5 millones de imágenes eran subidas a diario; en el 2014, a diez años de su creación, se reportó que se subieron 670 millones de fotos.²²

Facebook es considerada la mayor red social del planeta, iniciada a mediados de 2004. Su primera incursión fue en el medio universitario y luego se abrió al público en general en septiembre de 2006. Para el 2020 estaban conectados 1280 millones de usuarios, de los cuales México cuenta con 48 millones de cuentas.²³ Actualmente, Facebook ofrece una variedad de servicios a los usuarios para compartir contenido a través de su red.

Instagram fue creada en el año 2010 y es en la actualidad la principal red especializada en compartir fotografías. Cuenta actualmente con más de 200 millones de usuarios y permite subir fotos y videos, editarlas y compartirlas al instante en Facebook; asimismo, la publicación de imágenes es ilimitada. La plataforma de Instagram fue adquirida por Facebook en el año 2013 por 1,000 millones de dólares, en razón a que este sitio *web* se había especializado en la fotografía y el video digital, albergando usuarios que se han especializado en la fotografía como un *hobbie* o un oficio, suministrándoles un *software* que les permite aplicar filtros, marcos, colores, efectos retro y *vintage*, desenfoque,

21 *Idem*.

22 Tim O'Reilly, "What is Web2.0", 2005. <http://www.oreillynet.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html>

23 Óscar Colorado Nates, *Instagram, el ojo del mundo* (México: OscarEnFotos Publishing, 2015), 41.

bordes y aplicar el formato similar a las cámaras polaroid o analógicas, antes de subir las fotografías y compartirlas luego en las redes sociales (principalmente Facebook) y en su propio sitio *web*.²⁴

El año 2020, tras el confinamiento provocado por la pandemia de coronavirus SARS-CoV-2 (COVID-19), supuso una auténtica revolución en la manera en la que se consume Internet y las redes sociales. El número de internautas que abrieron un perfil en una plataforma social creció un 13% en sólo un año según los datos del *Digital 2021 Global Overview Report* publicado por *Hootsuite* y *We Are Social*. Ya son 4.200 millones de personas las que emplean habitualmente las redes sociales.²⁵

Si en 2021 el informe señalaba que Facebook tenía 2.740 millones de usuarios en enero de 2021, un 11,8% más que en 2020, para el informe de 2022 la red social de Mark Zuckerberg ahora acumula 2.910 millones (+6,2%). Youtube y WhatsApp la acompañan un año más en el pódium.²⁶

A pesar de la polémica en torno a la seguridad de los usuarios en cuanto a su información personal en Internet, Zuckerberg aún reúne a la mayor parte de las redes sociales con más usuarios del mundo: WhatsApp (2.000 millones de usuarios), Messenger (988 millones de usuarios) e Instagram (1.478 millones de usuarios), todas ellas en el top 7 de este *ranking*. En el caso de Instagram, el ascenso es notable: 250 millones de usuarios más (+21%).²⁷

En cuanto a las redes sociales favoritas del público, WhatsApp es la preferida del 15.7% a nivel mundial, seguida de Instagram (14.8%) y Facebook (14.5%) entre los tres primeros lugares.

En este sentido, estamos en la era de la fotografía ubicua y ante una transformación de la era digital y de las redes sociales. Sin embargo, la globalización de la fotografía no significa por sí misma una democratización de las redes sociales como es de suponerse; si bien son redes abiertas a cualquier usuario y su

²⁴ *Ibid.*,

²⁵ Manuel Moreno, “Informe Digital 2021 de We Are Social y Meltwater”, TreceBits redes sociales y tecnología, 2021, <https://www.trecebits.com/2021/01/27/informe-digital-2021-de-we-are-social-y-hootsuite/>

²⁶ Statista Research Departement, “Redes sociales con el mayor porcentaje de usuarios”, Statista, gráfica de datos, 2023, <https://es.statista.com/estadisticas/1035031/mexico-porcentaje-de-usuarios-por-red-social/>

²⁷ *Idem.*

pertenencia a la misma es libre, a cambio éste debe someterse a entregar información privada, personal, y aceptar unas cláusulas contractuales, desconociendo qué pasará con sus datos y la información suministrada (imágenes, textos y datos sensibles que compartimos), así como los hábitos de navegación que van definiendo un perfil del usuario que queda bajo el dominio de estas redes. Con ello lo privado cede ante lo público, para que finalmente el perfil del usuario se torne público y reservado para el operador de la red.

La *web* está actualmente saturada de millones de imágenes que se multiplican cada segundo. La mayoría sólo responde a una expresión personal de su creador cuyo contenido en su mayoría es irrelevante, como lo afirma Pedro Meyer: "Hoy todos somos fotógrafos, pero con una cultura visual escasa",²⁸ asimismo, Fontcuberta señala que hay una gran cantidad de basura en Internet y en los medios sociales.²⁹

Esta saturación de imágenes en la red se ha convertido en un nuevo material de estudio con diferentes posibilidades académicas, antropológicas y creativas. En especial se analiza el reuso o reciclaje de muchas de las miles de millones de imágenes que se encuentran dispersas en la *web*, que tienen generalmente un final efímero; por medio de diferentes técnicas de procesamiento digital de las imágenes, se pueden intervenir, reusar y volver a exponer en la *web*, fototecas y galerías en medios físicos o digitales. Diferentes artistas hacen uso del apropiacionismo para usar imágenes de otros autores y crear una nueva obra con un nuevo concepto u otra mirada.

Desde finales de los años 60 surgieron teorías que abogaban por darle menos importancia al autor y más a la obra en sí misma, proponiendo no centrarse en lo que el creador pretendía transmitir, sino en la interpretación que cada persona hacía de la obra. Filósofos como Michel Foucault, Roland Barthes y Jacques Derrida desarrollaron múltiples postulados al respecto; en la actualidad, autores como Joan Fontcuberta, Óscar Colorado, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Juan Martín Prada, entre otros, también lo consideran como tema central en su obra.

28 Pedro Meyer, "Hoy todos somos fotógrafos, pero con una cultura visual escasa", *El ojo con dientes*, 2015, <https://el ojocondientes.wordpress.com/2015/03/05/pedro-meyer-hoy-todos-somos-fotografos-pero-con-una-cultura-visual-escasa/>

29 Fontcuberta, *La cámara de Pandora...*, 37.

La web 2.0 nos condenó a una *pandemia de imágenes*: Flickr, Facebook, Instagram, por mencionar algunas, nos inundaron de fotografías digitales; por ello, es preciso plantear una salida a esta aglomeración al reciclarlas como una forma de no seguir acumulándolas más.

Si el apropiacionista o reciclador de imágenes interviene muchas de ellas sin tener que utilizar una cámara digital, tan sólo un *software* que le permita tomar o apropiarse de una imagen, reformarla y volverla a introducir en un circuito nuevo o especializado de imágenes, estará creando una forma de parar o detener la toma de un sinfín de imágenes registradas con los dispositivos digitales (fijos o móviles), haciéndonos reflexionar si se siguen produciendo imágenes sin parar o más bien se retoman, reciclan y post producen muchas de las imágenes ya realizadas, generando nuevas imágenes digitales intervenidas.³⁰

La selfie

Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte.

Roland Barthes³¹

Vivimos en la era del selfie. Un autorretrato rápido, hecho con la cámara de un teléfono inteligente e inmediatamente distribuido e inscrito en una red, es una comunicación visual instantánea de dónde estamos, qué estamos haciendo, quiénes pensamos que somos y quiénes creemos que están viendo. Las selfies han cambiado aspectos de la interacción y la comunicación social, el lenguaje corporal, la autoconciencia, la privacidad y el humor, alterando la temporalidad, la ironía y el comportamiento público. Se ha convertido en un nuevo género visual, un tipo de autorretrato formalmente distinto de todos los demás en la historia. Las selfies tienen su propia autonomía estructural.

Jerry Saltz³²

30 Colorado, *Instagram, el ojo del mundo...*, 64.

31 Roland Barthes, *La cámara lúcida* (Barcelona: Paidós, 1980), 19.

32 Jerry Saltz, *Selfie: How We Became So Self-Obsessed and What It's Doing to Us* (Londres: Penguin

Si estos selfies (autorretratos) son tan horribles, ¿Por qué son tan populares?

Kate Knibbs³³

La *selfie* es una nueva forma de captura de un autorretrato tomada preferentemente con un *smartphone* u otro dispositivo móvil. Esta práctica ha ganado una gran popularidad en los últimos años, sobre todo entre la población joven.

Actualmente, la imagen fotográfica ha trascendido su función original de capturar y representar la realidad objetiva. Con el advenimiento de las redes sociales y la proliferación de dispositivos móviles equipados con cámaras, la práctica de tomar *selfies* se ha convertido en una expresión común y poderosa de autoafirmación, identidad y de participación.

Dada la facilidad de esta práctica, la popularidad de la *selfie* la ha llevado a una explosión masiva de imágenes autorreferenciales en las plataformas de redes sociales, y por su naturaleza performática y participativa, la *selfie* no sólo captura una imagen, sino que también refleja un sentido de pertenencia y conexión con los demás a través de las interacciones en línea.

Además, al ser una construcción autorreferencial, la *selfie* permite a los individuos manipular su apariencia, seleccionar el encuadre y aplicar filtros y ediciones para transmitir una imagen idealizada de sí mismos. Esto plantea cuestiones respecto a la autenticidad y la construcción de identidad en la era digital, desafiando las convenciones fotográficas tradicionales y planteando preguntas sobre la individualidad, la participación en la cultura visual y la naturaleza de la imagen en la sociedad contemporánea.

La palabra *selfie* deriva del inglés *self* cuya traducción en español es “sí mismo”. De acuerdo con la *BBC Mundo*, este término se empleó por primera vez en el año 2002 por Nathan Hope, un usuario de origen australiano que testimoniaba en un foro la herida en su labio a causa de una caída que había sufrido, escribiendo:

Press, 2018), 23-24.

³³ Kate Knibbs, “Selfies are now the most popular genre of photo; in related news everyone’s the worst”, *Digital trends*, 2013, <http://www.digitaltrends.com/social-media/selfies-are-now-the-most-popular-genre-of-picture-and-in-related-news-everyones-the-worst/>

“Lo siento por el enfoque, era un *selfie*”.³⁴ La *selfie* muestra a Nathan en el centro de la imagen, tomando la foto con una cámara digital compacta, en un ambiente que parece ser un entorno interior, posiblemente en su hogar.

Diez años más tarde, la revista *Times* incluyó la palabra *selfie* entre las diez más usadas y populares. Ya para el año 2013, el *Diccionario de Oxford* había agregado este sustantivo a su lista de palabras válidas de la lengua inglesa como: “una fotografía que uno se ha tomado, generalmente con un teléfono inteligente o una cámara *web* y para ser publicada en el sitio *web* de alguna red social”,³⁵ y ya para finales de 2013 la nombró como la palabra del año.

En ese mismo año, la revista *Time* dedicó la portada de su edición de mayo a este tema, seguido de varios programas de televisión y diarios importantes como *The New Yorker* y *The Guardian*, que amplificaron esta visión crítica y la presentaron como un fenómeno cultural global.³⁶ Dicha portada presenta la fotografía de una joven caucásica recostada realizándose una *selfie* con su teléfono móvil. El estilo visual es limpio y moderno, acorde con el diseño general de la revista *Time*, notable por su capacidad para sintetizar y destacar un tema complejo de manera visualmente efectiva.

Además de la portada, en el reportaje principal de la revista se explica el fenómeno con datos estadísticos, subrayando que en EUA la llamada *Entitled Generation* o *Generación YO, YO, YO* ha sido educada confundiendo el autoestima con el narcisismo.³⁷

La *selfie*, en correspondencia con el autorretrato, por su estética particular, por su carácter inmediato y por la posibilidad de exhibición casi automática (gracias a la conectividad del móvil) se concibe como una imagen de estado líquido.

Este interés por autorretratarse siempre ha estado presente en la historia del ser humano y en el campo de la fotografía no ha sido la excepción. El autorretrato fotográfico ha tenido un gran recorrido y representa una de las piedras angulares de la identidad, la imagen y la creación.

34 BBC Mundo, “*Selfie*, la palabra en inglés del 2013”, 19 de noviembre 2013, https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/11/131119_selfie_palabra_oxford_diccionarios_mr

35 “*Selfie*”, Oxford Learner’s Dictionary, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/selfie?q=selfie>

36 Andrew B. Myers, “*Entitled Generation*”, *Time*, 2013, <https://time.com/247/millennials-the-me-me-me-generation/>

37 *Idem*.

Desde sus albores, la fotografía resulta una técnica importante en la concepción de la sociedad y en la construcción de la realidad. El primer autorretrato fotográfico fue realizado por el estadounidense Robert Cornelius en 1839; él se autorretrató con su cámara de daguerrotipo,³⁸ llevándole 15 minutos de exposición.

La imagen es un retrato en el que Cornelius aparece en el centro, mirando directamente a la cámara, posando de pie, con una expresión seria y un estilo de vestimenta formal típico que incluye un chaleco y una corbata, reflejando la moda de la época. La calidad de la imagen es bastante rudimentaria en comparación con los estándares modernos, es en blanco y negro, con una marcada viñeta en alto contraste y con una textura metálica característica del daguerrotipo.

Por sus particularidades, el autorretrato siempre ha partido del individual y de la conducta humana. Así pues, el propio autorretrato y su evolución determina también el cambio de condición social del individuo que obedece a unas pautas históricas y culturales con fines concretos.

No obstante, en la *selfie* se produce un giro en la fotografía, un cambio significativo no sólo en términos conceptuales, sino también en cuanto a los puntos de vista, donde “la cámara se separa del ojo, se distancia del sujeto que controla el obturador y, con el brazo extendido, se fotografía a sí mismo. Hay una distancia física que se interpone entre el ojo y el visor”.³⁹

El carácter “hazlo tú mismo” de la *selfie* aporta una estética distintiva que ha sido clave para su identificación. Al jugar con la incertidumbre del encuadre, la manipulación de la cámara o el descuido de los planos, la *selfie* muestra una serie de imperfecciones visibles que rápidamente se han convertido en los rasgos característicos de este género. Estos defectos la alejan de las estrictas normas del autorretrato tradicional, aportándole frescura y singularidad, en esencia considerados más como un efecto.

La propuesta de interacción de la *selfie* resulta más atractiva debido a su valor personal y a su dimensión altamente contextualizada en los factores de

38 John Hannavy, ed., *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, https://books.google.es/books?id=Kd5cAgAAQBAJ&pg=PA339&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

39 Jerry Saltz, *Arte en la longitud del brazo: una historia de la selfie* (Nueva York: Vulture, 2014), <https://www.vulture.com/2014/01/history-of-the-selfie.html>

participación dentro de la conversación. En este nuevo fenómeno artístico-anropológico, no se da prioridad al contexto, sino a la evidencia de nuestra presencia en él.

De esta manera, la *selfie* se ha convertido en un nuevo “género fotográfico” que ha ganado gran relevancia en las prácticas contemporáneas; sin embargo, esta forma de expresión ya presenta un marcado patrón de poses, gestos y estilos. Parfraseando a Jerry Saltz, la *selfie* se construye sobre formas repetitivas, generalmente observables en los encuadres y ángulos que el autor elige, a menudo en primer plano y con un ángulo picado. Saltz señala que este autorretrato se caracteriza por ser una fotografía tomada “a un brazo de distancia”.⁴⁰

Los géneros surgen relativamente raramente. El retrato es un género. Así es la naturaleza muerta, el paisaje, la pintura de animales, la pintura de historia. Un género posee su propia lógica formal, con tropos y sabiduría estructural, y dura mucho tiempo, hasta que se han abordado por completo todos los problemas para los que fue inventado [...] Estos no son como los autorretratos a los que estamos acostumbrados. Dejando a un lado las diferencias formales entre estas dos formas —el encuadre, la técnica—, el autorretrato fotográfico tradicional es mucho menos espontáneo y casual que una autofoto. Este nuevo género no está dominado por artistas. Cuando fue hecho por aficionados, el autorretrato fotográfico tradicional no se convirtió en algo distinto, no tenía un aspecto codificado o se transformó en diálogo social y conversación. Estas imágenes no solían ser difundidas a extraños y nunca fueron hechas en tantos números por tanta gente. Es posible que la autofoto sea el género popular más frecuente en la historia.⁴¹

Esta nueva práctica fotográfica de corte social generada especialmente para las redes sociales es una nueva forma de relacionarnos y presentarnos ante el mundo, elegir la forma en la que queremos ser percibidos bajo los cánones de lo socialmente establecido sobre belleza y estatus.

40 Saltz, *Arte en la longitud del brazo...*

41 *Idem.*

Una de las fotografías que más se ha viralizado hasta este momento fue tomada en los premios Óscar del año 2014, consiguiendo millones de visualizaciones, representando un récord en Internet durante tres años. La presentadora de los premios Óscar, la estadounidense Ellen DeGeneres, utilizó su *smartphone* para tomar una fotografía junto a algunos de los asistentes del Dolby Theatre. La *selfie* muestra a DeGeneres en el centro, rodeada por un grupo destacado de celebridades de Hollywood, entre los más reconocibles se encuentran Bradley Cooper, Jennifer Lawrence, Meryl Streep, Julia Roberts, Brad Pitt, Angelina Jolie, Kevin Spacey y Lupita Nyong'o, entre otros. Ellen está sosteniendo su teléfono móvil con una mano extendida, mientras que los demás posan y sonríen hacia la cámara, creando una escena de camaradería y diversión.

Esta *selfie* se volvió viral rápidamente, rompiendo récords en redes sociales y convirtiéndose en una de las imágenes más compartidas en la historia de Twitter, superando el millón de *retuits* en tan sólo 40 minutos.

Esta nueva forma de fotografiar comenzó a desarrollarse habitualmente dentro de la conformación del individuo en las redes sociales de la *web 2.0*. En estos espacios virtuales, la *selfie* es la forma que cada individuo elige para mostrarse.

Las formas que toman los usuarios a la hora de fotografiarse pueden ser muy evidentes entre los perfiles de las redes sociales; se muestran estereotipos de belleza en sus variables formas de estatus, poder, juventud y deseo. Esta generación de imágenes es directamente proporcional a la cantidad de amigos, seguidores y “me gusta”, datos que se interpretan como una aceptación socialmente conseguida.

Erving Goffman, sociólogo canadiense, creó una gran obra en la que abordó un tema complejo: la creación de la personalidad humana por medio de la interacción con su entorno, en la cual exploraba el rol del individuo y su interacción ante los demás. En su libro *La representación del yo en la vida cotidiana*, apuntó que los individuos que dialogan entre sí representan un papel determinado con un enfoque dramático; es decir, construyen una apariencia personal entendida como la impresión que proyectamos para un público dentro de un contexto determinado.

El autor distingue tres campos de estudio:

- 1) La personalidad individual.
- 2) La interacción social.
- 3) La sociedad.⁴²

Extrapolando este marco teórico a la actualidad, en entornos mediáticos, el sujeto en las redes sociales tiene numerosas posibilidades de construir una imagen ideal y/o ficticia que quiere dar en sí mismo a los demás, ya sea a través de avatares o de fotografías personales embellecidas a través de retoques o elaboradas poses. Así, el papel que desempeñan esas imágenes dentro de estos lugares de actuación, tanto en el espacio virtual y la realidad, permite que los demás usuarios observen la impresión que los individuos ofrecen para sí mismos y para los otros,⁴³ solicitando a su vez la interacción y aceptación de los demás.

Así que, retomando metafóricamente las premisas de Goffman, representándose a sí mismo como un tipo de imagen se puede ejemplificar el fenómeno de realizar una (re)presentación visual que narre nuestra identidad como sujetos performáticos en un ambiente virtual.⁴⁴ En consecuencia, las fotografías de las redes sociales que los usuarios suelen poner en sus perfiles es una autodescripción visual, representativa de nuestra personalidad individual que se encuentra socialmente *performada*, teatralizada, escenificada y en muchas ocasiones tergiversada por el uso de filtros estéticos y de edición.

Consideramos que esta información visual es la que determina nuestra apariencia personal; es aquella que nos presenta, representa, identifica y define ante nuestra red de contactos, pero también aquella que está sometida a las valoraciones sociales, políticas y culturales. Bajo este contexto se reformulan los tres campos de estudio vistos con antelación, pero en su forma actualizada sería:

- 1) La personalidad individual ficcionada.
- 2) La interacción social mediada.
- 3) La sociedad *voyeur* y de consumo.

⁴² Erving Goffman, *La representación del yo en la vida cotidiana* (Argentina: Amorrortu Editores, 2012), 189.

⁴³ *Ibid.*, 211.

⁴⁴ *Ibid.*, 224.

Este fenómeno cultural/digital se incrementó por la integración de cámaras fotográficas en los dispositivos móviles, lo que supone una toma constante y desenfrenada de imágenes de nosotros mismos, aunque no necesariamente del rostro, que son compartidas por la *web 2.0*, lugar en el cual este acto fotográfico forja un sistema de comunicación actual y una nueva producción de cultura visual.

Es aquí donde nuestra propia imagen se ve transformada en un producto de consumo *preformado*, un objeto cultural de intereses comerciales y políticos. La identidad individual está siendo dictada, mediada y modificada por la incorporación de las nuevas tecnologías digitales a nuestra vida diaria. Esto conlleva la emergencia de nuevos discursos teóricos sobre el *yo contemporáneo* en la presentación ante las redes sociales y la representación en un mundo visual a fin de entender los contenidos visuales, el nuevo rol de identidad y sus prácticas sociales, artísticas y culturales.

Esta representación de identidad virtual o de identidad 2.0 afirma la necesidad de pertenecer a un grupo social determinado y presentarse a uno mismo dentro de ella.⁴⁵ La construcción de la identidad 2.0 se estructuró para entender las actuaciones sociales, el modo en que proyectamos nuestras rutinas y la forma de entender nuestra identidad dentro del contexto de la *web 2.0*.

Así, a partir de la comunicación en Internet, se han ampliado y diversificado los vínculos que facilitan las relaciones sociales; sin embargo, ante este tipo de prácticas, el usuario puede modelar y controlar las acciones e interacciones no corporizadas para prevenir los riesgos éticos y legales que puedan surgir en este medio.

Actualmente, la cultura visual, junto a la imagen líquida, también ha trastocado nuestra subjetividad, reconfigurada por las nuevas tecnologías en un escenario virtual e interactivo, permitiendo cambiar de aspecto constantemente y transformando nuestra imagen para afirmar una existencia visible en un mundo virtual.

En el centro de una cultura visual líquida, la *selfie* se ejerce como instrumento de comunicación y expresión social en un ambiente guiado por la *web 2.0*, por portales de Internet, por las redes sociales y por las *apps* como una actividad cotidiana. Todas estas alteraciones mediáticas han llevado al surgimiento

45 *Ibid.*, 131.

de las imágenes líquidas en la era digital, marcando un impacto profundo en la redefinición de los valores estéticos, sociológicos y políticos de nuestra sociedad. Estos giros no sólo afectan la forma en que se crean y consumen las imágenes fotográficas, sino que también trastocan la manera en que se percibe y concibe el mundo que nos rodea.

La llegada de las imágenes líquidas, que son fácilmente maleables y se escurren rápidamente en el flujo de información, ha modificado también la relación con la representación visual, pues como imágenes efímeras, implica una mayor velocidad de consumo y una atención fragmentada. La fugacidad de estas imágenes afectan la capacidad para examinar, analizar y reflexionar sobre su contenido.

Asimismo, estas imágenes líquidas también están mediadas por referentes culturales y simbólicos. A través de ellas, proyectamos, asumimos y transmitimos nuestros roles de actuación en el mundo. La *selfie* se ha convertido en una herramienta especialmente relevante en este sentido al capturar y compartir imágenes de nosotros mismos, reconstruyendo nuestra identidad visual.

En este contexto, esta manera de autorretrato se podría definir como una forma de enunciación de nuestra subjetividad. En nuestra elección de poses, gestos y filtros estamos creando una narrativa visual que refleja nuestras preferencias, aspiraciones y conexiones con la cultura dominante o contraculturas emergentes. Esta identidad digital, también llamada identidad 2.0, estará formada por todas las acciones que nos identifican como individuos en Internet, principalmente en las plataformas de redes sociales.

La *selfie* del siglo XXI va más allá de la usual representación pictórica y fotográfica del género del autorretrato, de alteraciones de significación y contenido. La exhibición pública de la imagen fotográfica desdibuja los límites de la privacidad en red, lo público y lo privado y las repercusiones sociales de ésta. Según Fontcuberta, este tipo de instantáneas se configuran como un nuevo género fotográfico de la era digital en un *reality show* a escala individual de la identidad contemporánea.⁴⁶ El fotógrafo de identidad virtual no hace fotografías para la transmisión de un ideal de pensamiento trascendental, sino para pertenecer a un determinado modelo y sistema social, para narrar nuestras actuaciones y para satisfacer nuestra mirada y la de los demás.

Estas aproximaciones fotográficas dan cuenta del estereotipo social contemporáneo que comienza a explorar inéditos prototipos visuales de autorrepresentación, etiquetas y roles que definen nuestro sistema cultural actual, los arquetipos sociales y comunicativos, así como la forma de evidenciar una determinada ideología.

Fontcuberta distingue, entre la millonaria producción de este tipo de imágenes, dos modalidades operativas que pueden ser designadas a este fenómeno: “por un lado, para la *selfie* sólo es menester un objetivo gran angular y un brazo lo suficientemente largo como para encajarnos en el encuadre. En cambio, en el reflectograma, la fotografía es tomada mediante un espejo, el cual aporta un grado mayor en el control de los resultados”.⁴⁷

El peso que ha generado Internet, junto con el progreso tecnológico de las cámaras digitales en los *smartphones*, fue un caldo de cultivo para generar una nueva forma de representarnos. Los espejos fungen un lugar privilegiado para producir autorretratos, realizados por todo tipo de personas, aunque de manera más reiterativa entre la juventud.

Fontcuberta reflexiona sobre la multiplicación de espejos en espacios públicos y privados, sostiene que “en la actualidad de nuestra civilización de la imagen, los espejos atañen a la necesidad y al gusto de mirarnos, pero también la necesidad de compartir esa mirada”.⁴⁸ La relación entre el espejo y la autorrepresentación es un recurso artístico que ha perdurado hasta nuestros días. El espejo se ha constituido como una de las principales herramientas en la construcción de autorretratos.

A partir de influencias pictóricas que tomaron al espejo como principal herramienta de construcción de autorretratos, se han ido expandiendo sus posibilidades; en un inicio de representación, en técnicas pictóricas y de dibujo, para más adelante de exploración y experimentación de la imagen del retratado. Igualmente, la relación entre espejo y autorrepresentación es una práctica que ha permitido, hasta nuestros días, el desarrollo de la *selfie* realizada con teléfonos móviles o cámaras digitales.

47 Fontcuberta, *La furia de las imágenes...*, 133.

48 *Ibid.*, 201.

Los espejos están presentes de manera cotidiana en los espacios tanto públicos como privados: vestíbulos, ascensores, habitaciones, baños, vestidores, etcétera, incentivando a fotografiarse frente a ellos. Con el espejo, la imagen reflejada capturada, generalmente por el *smartphone*, actúa como medio para fotografiar no sólo al operador, sino también al medio fotográfico. Antes la cámara nunca era fotografiada, ahora es parte de la imagen fotográfica.

Fontcuberta afirma que la *selfie es un fenómeno importante de la postfotografía* pues su vasta presencia ha confirmado que no se trata de una moda transitoria, sino que representa un género en consolidación. Asimismo, las peculiaridades de la *selfie* llevan al artista contemporáneo hacia nuevos ejercicios de reflexión e investigación, al mismo tiempo que se sirve de la nueva cultura visual contemporánea.

Fontcuberta, menciona que “estas fotografías son imágenes para enviar e intercambiar, las fotografías se convierten en puros gestos de comunicación”,⁴⁹ es decir que, capturar fotografías y compartirlas en redes sociales es una parte integral de los juegos de seducción y comunicación de la cultura contemporánea, en la que casi nadie permanece al margen.

Actualmente, los artistas contemporáneos se han apropiado de la excesiva cantidad de imágenes que se producen en los medios actuales. Sus creaciones se van adecuando al ritmo de la tecnología y de la *web 2.0*, intentando redefinir las prácticas artísticas y separar las imágenes del fotógrafo amateur. Además, la llegada de la *selfie*, como objeto significativo de la investigación artística contemporánea y por sus cualidades postfotográficas, ha llevado a varios creadores a explorar estos territorios.

El proyecto *web SELFIE CITY* (<https://selfiecity.net/>), creado por Dr. Lev Manovich, Stefaner Moritz, Mehrdad Yazdan, Dr. Dominikus Baur, Daniel Goddeme-yer, Alise Tifentale, Nadav Hochmann y Jay Chow, investiga las *selfies* utilizando una combinación de métodos teóricos, artísticos y cuantitativos.⁵⁰ El análisis de estas imágenes aporta nuevos hallazgos sobre la demografía de las personas que toman *selfies*, sus poses y expresiones proporcionando interesantes datos para el estudio sociocultural.

49 *Ibid.*, 167.

50 Selfiecity, “Investigating the style of self-portraits (selfies) in five cities across the world”, <https://selfiecity.net/>

Esta propuesta de instrumento de investigación, con una gran cantidad de imágenes personales de forma original, no sólo incluye fotografías, sino ensayos teóricos que discuten sobre las *selfies* en la historia de la fotografía, las funciones de las imágenes en las redes sociales y los métodos y conjuntos de datos.

El resultado de este proyecto es una *web* interactiva que unifica grandes datos extraídos de los portales de Internet donde se revela que cada ciudad tiene un estilo diferente cuando se trata de *selfies*.

Por su parte, *INSIDE OUT* (<https://www.insideoutproject.net/es/>) es un proyecto participativo de gran escala basado en las artes en el que se comparten fotografías personales en diferentes partes del mundo. En esta *web* cualquier persona puede subir su *selfie* a la plataforma para formar parte de la intervención.

Con la participación de 138 países y con la intervención de más de 446,365 personas, este proyecto interactivo hace, además de grandes muestras de *selfies*, referencia a temas globales como la diversidad, el cambio climático, la violencia de género, etcétera.

Por lo tanto, ante la necesidad de reflexionar sobre las prácticas fotográficas y la fotografía actual marcada por la *web 2.0* y la tecnología digital, se ha generado un nuevo discurso crítico para establecer nuevos pensamientos. Las posibilidades que nos ofrece la *selfie* nos llevan a considerar la cantidad de perspectivas de interpretación que pueden existir.

Ante la masificación y crisis que atraviesa el momento fotográfico, la propuesta que ofrece la *selfie* como experiencia artística, con un conjunto de relaciones objetivas y subjetivas entre el artista y el espectador, le da su propio valor social. Cada mirada se encuentra condicionada por factores sociales, culturales o personales que marcan cánones temáticos reconocibles, pero en lo conceptual, el receptor puede, o no, ser consciente de lo que recibe.

Los cambios tecnológicos y culturales que intervienen activamente en la sociedad interfieren en la cultura visual de una época marcada por las nuevas tecnologías digitales y la conectividad móvil. Con la ubicuidad de la cámara digital en los *smartphones*, se obtiene una mayor libertad en la creación de imágenes, para auto-fotografiarnos instantánea y desenfrenadamente gracias a la accesibilidad y al casi nulo costo de la fotografía digital. Estos hechos son los que determinan las prácticas sociales y la estructura de la nueva cultura visual

de aquellos que facilitan determinar la condición de la fotografía y la imagen para su posterior análisis.

Por consiguiente, el uso ilimitado de la tecnología móvil y digital nos conduce a la sobreproducción y consumo masivo de imágenes fotográficas que actúan como conectoras entre la realidad y el espacio ficticio virtual, provocando una inmediata transformación conceptual y estética de los modos de representación. También la nueva configuración del género del autorretrato seguida por una subcultura social acoplada en las ofertas tecnológicas, sobreexplotada visualmente y abastecida fotográficamente en su interés por el culto al cuerpo y la reiteración del yo.

Finalmente, la *selfie* posibilita la observación e indagación de la sociedad y construye significados para la reflexión social, tomando la *web 2.0* como el mayor repositorio de información visual. Además, por su cualidad autobiográfica e imagen altamente consumida, la *selfie* es utilizada para describir el panorama y la situación sociocultural como instrumento creativo, la estrategia visual de la investigación y como objeto para la reflexión.

Deconstrucción del autor

Los malos artistas imitan, los grandes artistas roban.

Pablo Picasso

Aquellos que no quieren imitar nada, no producen nada.

Salvador Dalí

El acto de creación más genuino y coherente en nuestros días no consiste en producir nuevas imágenes, sino en asignar sentido a las existentes.

Joan Fontcuberta⁵¹

51 Fontcuberta, *La furia de las imágenes...*, 52.

La deconstrucción del autor es un concepto que desafía la noción tradicional donde se define como figura única y central en la creación de una obra. Dicha teoría surge desde una crítica a la idea hegemónica del autor como única autoridad en la narrativa de un discurso.

Este discernimiento se ha venido desarrollado a lo largo del tiempo. La noción de creador individual empezó a cuestionarse desde fines del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, volviéndose inestable en las últimas décadas del siglo pasado, pero madurando gracias a diversas corrientes y teorías como el estructuralismo y el postestructuralismo, e históricamente en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad.

Problematizando la figura del autor desde ámbitos filosóficos, la *Obra abierta*⁵² de Umberto Eco, escrita en 1962, explora la noción de la obra de arte como un fenómeno abierto donde resulta de gran importancia la participación activa del receptor para su interpretación, argumentando que toda pieza de arte, en cualquiera de sus manifestaciones (literaria, musical, visual u otra forma de expresión artística), no está completa ni cerrada en sí misma, sólo es un conjunto de signos y símbolos a la espera de que el receptor la decodifique y active para que adquiera un significado completo.

Eco sostiene que el receptor de la obra de arte no es un simple observador pasivo, sino un participante activo y creativo en el proceso de interpretación, y esa riqueza de interpretaciones se debe a que cada receptor puede tener una experiencia única y personal con la obra; sus propias experiencias, contextos, conocimientos y perspectivas le dan sentido a la misma.

Posteriormente, en la obra *La muerte del autor*⁵³ de 1967, Roland Barthes argumenta que el autor de una obra literaria o artística no debe ser considerado como una figura omnipotente en la interpretación de la obra, pues toda vez que una obra es creada y publicada, adquiere una vida independiente y su significado no está limitado a las intenciones del autor, proponiendo así que el lector o espectador adquiera un papel activo en la interpretación y significado de una obra.

52 Umberto Eco, *Obra abierta* (Barcelona: Planeta-Agostini, 1985).

53 Roland Barthes, *La muerte del autor* (España: Paidós, 1987).

Por lo tanto, Barthes considera que la excesiva atención en la figura del autor limita la libertad de interpretación y reduce la riqueza y la polisemia que una obra puede ofrecer.

De igual manera, Michel Foucault, en su ensayo titulado *¿Qué es un autor?*, escrito en 1969, cuestiona la idea tradicional de autoría y propone una perspectiva diferente sobre cómo se construye el sentido de un texto y la relación que el autor tiene con él. Apela a la noción de que el autor es un producto cultural que surge de la experiencia de una subjetividad que se centra en sí misma y da lugar a la formación del yo individual, la conciencia de pertenecer a un colectivo. Desde el siglo XIX, el autor venía jugando el papel de regulador de la ficción, característico de la era industrial y burguesa.

De acuerdo con Foucault, “el autor no es una figura trascendental que origina significados y da sentido a un texto, sino una construcción histórico-social que emerge a través de prácticas discursivas y relaciones de poder”. Esta cita ilustra la crítica a la noción de autor como una figura trascendental y su enfoque en el papel del poder y la historia en la producción del conocimiento y la significación.

Foucault también argumenta que la noción de autor es una construcción social y cultural, y que la autoridad no es un atributo intrínseco de un individuo, más bien es el resultado de un conjunto de prácticas discursivas y sociales.

Según Joan Fontcuberta, la participación del público es fundamental para la culminación de una obra. En su exposición *Camouflages*, albergada en el Museo Universidad de Navarra, se plantean juegos visuales que el espectador debe resolver, asumiendo en éste un papel activo y convirtiéndose en coautor de su propia obra, cerrando el ciclo vital de la creación. Para el autor, “sin público, no hay obra”;⁵⁴ el público es un coautor en la medida en que cierra este ciclo al completar el sentido de la obra por medio de su reflexión.

Aquello que Fontcuberta considera intrínseco a lo postfotográfico se encuentra perfilado en lo que el autor denomina “Decálogo postfotográfico”,⁵⁵

54 Amaia Rodríguez Oroz, “Las trampas fotográficas de Joan Fontcuberta”, *Noticias de Navarra*, abril de 2019, <https://www.noticiasdenavarra.com/cultura/2016/04/14/trampas-fotograficas-joan-fontcuberta-2777176.html>

55 Joan Fontcuberta, *Decálogo postfotográfico*, 2011, <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>

donde expone su visión de la autoría en tres principios destacados: 1) Sobre el papel del artista: se redefine el concepto de autoría, donde el autor va más allá de ser sólo el que dispara la cámara, abarcando todos los aspectos del acto fotográfico, ahora el autor prescribe significados en lugar de simplemente crear imágenes; 2) en la responsabilidad del artista, Fontcuberta resalta la responsabilidad del creador en un mundo saturado de imágenes, donde se deben adoptar lógicas de reciclaje. Esta conciencia surge debido a la proliferación de propuestas apropiacionistas que subrayan los trastornos que afectan al concepto de autoría y, por lo tanto, a la propia obra; y 3) en la filosofía del arte, se deslegitiman tanto los discursos de originalidad como los de autoría única, normalizando las prácticas apropiacionistas.

En las artes visuales, a partir de las vanguardias artísticas la figura del autor ya empezaba a ser cuestionada, desvinculándola del imaginario construido desde el Renacimiento como genio creador, concepto estrechamente relacionado con la intervención divina y con cómo los artistas aspiraban a la idea de originalidad, siendo esta idea uno de los valores más buscados y estimados en los dos siglos anteriores.

A inicios del siglo XX, estos valores jerárquicos se reformularon gracias a la emancipación del artista para desarrollar su propia visión y lograr la independencia artística. Bajo este contexto, artistas como Marcel Duchamp propusieron la idea del *ready-made*, que consistía en la recontextualización de objetos cotidianos producidos en masa con intervención mínima o nula, que eran retirados de su entorno original y presentados en un museo como una obra artística. Esta propuesta obligó al espectador a cuestionar y replantear su concepto de arte.⁵⁶

Años más tarde, con el arte conceptual, se dieron nuevas formas de entender la creación artística al emplear facultades intelectuales e interdisciplinarias, donde la verdadera obra de arte no es el objeto físico producido por el artista, sino el proceso de conceptos e ideas.⁵⁷ Estas obras trataban de romper con la creación artística tradicional y potenciar la experiencia estética. Un factor rupturista con respecto al academicismo artístico.

56 Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Madrid: Alianza Editorial, 2001), 82.

57 *Ibid.*, 99.

Asimismo, con el arte pop, el empleo masivo de imágenes de temas tomados de la sociedad de consumo y de la comunicación de masas fueron las principales estrategias de creación. De este modo, a través de imágenes y representaciones de objetos populares, se intenta retratar la realidad del momento como lo era el consumo vertiginoso, el *bluff*, el ocio, las modas, etcétera.

En cierta forma, la descontextualización de obras pictóricas o fotográficas para intervenirlas y transformarlas en una obra nueva cuestiona la idea de originalidad y la superioridad del genio. Estas prácticas apropiacionistas fueron actos determinantes para vislumbrar un horizonte con más libertad y disposición a encontrar nuevas formas creativas al trabajar con una obra existente para crear otra; ahora, esto se da en un contexto rebosado por las tecnologías digitales de producción y comunicación en una sociedad de consumo.

Tal y como ha sucedido en otras épocas, este contexto social ha propiciado la reflexión sobre la cultura visual, abarcando temáticas como los valores socio-culturales, lo público y privado, la exhibición personal, así como la apropiación, la resignificación y el nuevo rol del artista. Con ello, la renovación del arte se centra en la masificación visual, la estética del error, la reconfiguración de la idea de belleza, los modos de representación, entre otros.

Estas reflexiones confluyen en el cuestionamiento de la figura del autor, donde cada vez es más ambigua y transdisciplinar en la legitimación de las prácticas apropiacionistas. La originalidad es prescindible y descarta del imaginario al genio capaz de idear innovaciones artísticas.

En este contexto, el quehacer fotográfico también ha sido trastocado, así como los valores originarios de la fotografía tradicional como documento y por ende, de evidencia irrefutable de la transmisión fiel de la realidad. Ahora son verdades de otro tiempo.

En una época en la que todo el mundo es a la vez productor y consumidor de imágenes, a lo que Fontcuberta llama “la era del *homo photographicus*”, ahora los dispositivos están diseñados para conseguir resultados bastante aceptables, aunque los usen autores novatos. El valor de la creación reside necesariamente en la capacidad de dotar a la imagen de intención y sentido:

El mérito estará 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 que ya no podemos establecer un baremo de calidad según simples categorías de fotos “buenas” o fotos “malas”. No hay buenas ni malas fotos, hay buenos o malos usos de las fotos. La calidad no depende de valores autónomos de la imagen, sino de la adecuación de sus características formales a unos determinados usos. La misma imagen puede ser inadecuada en un contexto y, en cambio, contribuir poderosamente a agitar el espíritu del espectador.⁵⁸

Por lo tanto, no importa quién realice las fotografías o de dónde procedan, sino el sentido que se le prescriba a las imágenes que se *adopten*. El acto de autoría se convierte así en un acto intelectual que aclama el espíritu y la inteligencia por encima de la artesanía y la competencia técnica; que busca, como sucedía en el *object-trouvé* de los surrealistas, “proyectar una segunda mirada”, una mirada crítica que modifique la intención inicial de las imágenes.

Esta revisión a las prácticas fotográficas emergentes propone visibilizar las nuevas formas de expresión y comunicación a través del arte, y cómo se reconfigura, en algunas propuestas artísticas, la forma de realizar y difundir la fotografía contemporánea, reflexionando sobre las nuevas posibilidades autorales que van más allá de las técnicas de aprehensión fotográfica tradicionales. En este momento de inflexión, también es importante replantear los conceptos de creación, autoría, plagio y ética.

La fotografía de la segunda mitad del siglo XX es un ejemplo de cómo algunas de las producciones artísticas de esa época rompieron con todo lo convencionalmente correcto con la llegada de la posmodernidad. Es el abandono de los grandes relatos o metarrelatos, a la manera de Jean-François Lyotard.⁵⁹ La posmodernidad, como dice el autor, es una edad de la cultura, una era de la información y el conocimiento, los cuales se constituyen en medios de poder, enmarcados en una época de desencanto y del descenso de los ideales modernos; es el fin, la muerte anunciada de la idea de progreso.

Lyotard explica en *La condición postmoderna* una emancipación de la razón y de la libertad de la influencia ejercida por los *grandes relatos*, los cuales, al ser

58 Clement Chéroux, Joan Fontcuberta y Erik Kessels, *From here on: La postfotografía en la era de Internet y la telefonía móvil*. (Barcelona: RM y Arts Santa Mónica, 2013), 120.

59 Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna* (Madrid: Ediciones Catedra S.A., 1987), 36.

totalitarios, resultaban nocivos para el individuo porque buscaban la homogeneización que elimina toda diversidad y pluralidad:

Por eso, la Posmodernidad se presenta como una reivindicación de lo individual y local frente a lo universal. La fragmentación, la babelización, no es ya considerada un mal sino un estado positivo porque permite la liberación del individuo, quien despojado de las ilusiones de las utopías centradas en la lucha por un futuro utópico, puede vivir libremente y gozar el presente siguiendo sus inclinaciones y sus gustos.⁶⁰

Estos metarrelatos ordenaban y le daban estructura a la vida social al dictar qué es lo correcto. Estas grandes narraciones suelen estar acompañadas de promesas que sólo se pueden percibir a futuro; en palabras de Lyotard:

Los metarrelatos no buscan la [...] legitimidad en un acto originario fundacional, sino en un futuro que se ha de producir, es decir, en una idea a realizar. Esta idea (de libertad, de 'luz', de socialismo, etcétera.) posee un valor legitimante porque es universal. Como tal, orienta todas las realidades humanas.⁶¹

Así, tal como el autor lo explica, esa promesa a cumplir se convierte en el impulso que le da continuidad a la humanidad, como promesa del progreso, haciendo que la sociedad se mantenga en marcha para lograr esa meta, tratándose llanamente de promesas que no aseguran su certitud.

Dicho lo anterior, el metarrelato en la fotografía de la segunda mitad del siglo XX hace énfasis en la figura del autor y en la idea de originalidad. En este sentido, algunos fotógrafos de finales de este siglo no perpetuaron estas narrativas, sino que rompieron con ellas mediante la apropiación de obras consagradas para problematizar sus temas, técnicas y propuestas.

De esta manera, estos fotógrafos defendieron un tipo de arte en el que la autorrepresentación, la reinterpretación y la apropiación lograron encarar la

60 *Ibid.*, 48.

61 *Ibid.*, 41.

noción de originalidad como la única forma de crear una obra de arte objetiva, seria y respetable. Asimismo, estos artistas rompieron con la idea de que el autor es el único que puede hablar sobre ella, formar parte de ella y decidir qué puede ofrecer al público que la recibe.

Al respecto, Jeff Wall (Canadá, 1946) es uno de los fotógrafos más promi- nentes de las últimas décadas. No sólo porque forma parte de los creadores más reconocidos, sino por sus principales aportaciones teóricas de la posmodernidad que propiciaron la consolidación de la fotografía como medio artístico prepon- derante desde el fin de la pintura moderna. Su obra da respuesta al cese de la modernidad a partir del conceptualismo, el cual ha contribuido en el desarrollo del arte contemporáneo.

Una repentina ráfaga de viento (1993) supone una reinterpretación actual de la xilografía *Viajeros, sorprendidos por una brisa repentina en Ejiri* (1829-1833) de Katsushika Hokusai (Japón 1760-1849), una práctica muy usual en Wall. Esta pieza no es estrictamente una fotografía, sino un montaje digital para cuya ela- boración se emplearon más de 100 imágenes distintas en un formato monumen- tal a modo de transparencia retroiluminada. Esta imagen sirvió para retomar el debate acerca de las fronteras de la fotografía; por un lado el considerar que cualquier tipo de manipulación desvirtúa el carácter fotográfico de una imagen y por el otro el reconocimiento de la categoría de fotografía sin cámara, en refe- rencia al resultado de la apropiación de imágenes ajenas.

Por su parte, la fotografía de Elina Brotherus (Finlandia, 1972) con su obra *Tombeau imaginaire 26 (édition)* de 2019, hace referencia a la pintura *El caminan- te sobre el mar de nubes*, de Caspar David Friedrich. Esta pintura del siglo XIX tiene códigos propios y planteamientos específicos que el autor insertó en su obra, y que Elina Brotherus ha retomado para replantear con una propuesta que res- ponde a problemáticas contemporáneas a ella.

En *Tombeau imaginaire 26 (édition)*, por un lado, se observa a Elina repi- tiendo la misma pose que el personaje del cuadro de Caspar David Friedrich, pero ahora se trata de un personaje femenino en una posición empoderante que reivindica la idea de la mujer, y no sólo el hombre, que se enfrenta a un mundo imponente y adverso, dándole así protagonismo al género femenino y su lugar en el mundo.

De esta manera, la obra de Elina Brotherus cuestiona los paradigmas consuetudinarios no sólo en el arte, sino en la sociedad en general utilizando la técnica de apropiación como una forma de crítica a los códigos sociales actuales.

Brotherus, utilizando la apropiación, confronta obras antiguas que, en su momento, no eran conscientes de las ideas y proyecciones que transmitían sobre el género. Al hacerlo, revela las contradicciones y limitaciones de los roles de género tradicionales y propone nuevas interpretaciones y narrativas.

Al contrastar las pinturas históricas con las situaciones contemporáneas, Brotherus permite una reflexión profunda sobre los cambios sociales y culturales que han ocurrido a lo largo del tiempo. Esta comparación resalta las transformaciones en la concepción del género y desafía el metarrelato establecido de la idea del hombre omnipotente.

Tal como la obra de Elina evidencia este punto, está también el trabajo de Joel-Peter Witkin (EUA, 1939) en su obra *Dios de la tierra y cielo* de 1988, la cual hace alusión a *El nacimiento de Venus* (1482-1485), de Sandro Botticelli. Witkin retoma elementos del arte de siglo xv para recrear mediante una fotografía intervenida un lenguaje fotográfico con un discurso actual que se construye en torno a los conceptos de belleza, cuerpo, transgénero y hermafroditismo, dando como resultado una obra original y particular; incluso, lo hace prescindiendo del conocimiento de la obra a la que hace referencia.

Dios de la tierra y cielo es una fotografía realizada en blanco y negro con la protagonista Venus en el centro de la imagen y sus partes sexuales al descubierto, esto acompañado de un gesto retador. Witkin utiliza las referencias como una forma de molestar a un público; su intención profunda no es solamente despreciar una tradición artística, sino que más importante aún es reaccionar ante la veneración que se le adjudica pasivamente.

En esta paráfrasis de la famosa obra de Botticelli, el fotógrafo imita la pose de la Venus, retomando la postura del cuerpo, pero ahora libre de tabúes e insertados en la figura transgénero de la protagonista, destacando su estilo y su forma de crear fotomontajes oscuros y siniestros. Así, la obra *Dios de la tierra y cielo* utiliza la apropiación como método para disipar el relato del sistema patriarcal judeocristiano, en el cual no hay espacio protagónico para las personas transgénero. El artista apuesta por resaltar el cuerpo transexual sin cargas morales, reivindicando su lado libre y humano, y, al mismo tiempo, emitiendo

una crítica al canon de la belleza establecido, contrastándolo con una belleza menos convencional.

Hendrik Kerstens (La Haya, 1956) es un fotógrafo y artista visual holandés; y aunque su formación profesional no fue en el campo de las artes, tras el nacimiento de su hija Paula, dejó el negocio personal de la producción de quesos para dedicarse a la fotografía. A medida que Paula crecía, pasó de ser un fotógrafo documental a un artista visual especializado en fotografía escénica.

En 1995 da inicio este proyecto en el cual recurre únicamente a su hija Paula como modelo para sus retratos, en donde hace referencia a los maestros y compatriotas holandeses del siglo XVII por su similitud en los toques de iluminación, composición y el atrezo a partir de distintos elementos cotidianos, reutilizables, de desecho o uso doméstico.

Kerstens lleva más de 25 años realizando la misma fotografía con su hija en un atuendo diferente en cada imagen. Esta magia que el autor consigue, viene acompañada de un punto surrealista, absurdo y muy cómico a través de la indumentaria con la que viste a su hija. Bolsas de plástico, papel higiénico, trapos de cocina, papel de aluminio, objetos utilitarios del día a día, que se convierten en tocados, sombreros, turbantes que de algún modo emulan el simbolismo y la pulcritud estilística propia de la corriente pictórica flamenca.

Sus fotografías quieren recordar a las obras de Vermeer o Rembrandt, como en este guiño en *Muchacha con turbante*, pero, a su vez, rompen con ese naturalismo, provocan una escena desconcertante en la mirada penetrante e intensa de la protagonista.

Por último, la obra de Yasumasa Morimura (Japón, 1951), el cual trabaja el concepto de autorrepresentación en su fotografía, consiste en apropiarse de otras artes mediante la personificación de retratos históricos o figuras emblemáticas. De esta manera, se realiza una crítica a los temas de género como el travestismo y algunos estereotipos en torno a la mujer y al hombre.

Morimura personifica el cuerpo femenino en *Una moderna Olimpia*, de 2018, obra en la que logra un trabajo muy similar al que imita, donde hace evidente la plasticidad y frivolidad de las obras de las que se apropia. Morimura dirige su obra a la reacción del espectador, ya que busca generar extrañamiento e incomodidad en ellos al desvincular la referencia conocida que tienen de este

personaje femenino y en su lugar imponer la imagen de un hombre en un contexto propio de su cultura oriental.

Retomando todos los ejemplos anteriores, se reafirma la idea de que la fotografía de la segunda mitad del siglo XX rompió una gran diversidad de verdades impuestas a la sociedad, con las cuales, estas fotografías no sólo logran provocar extrañamiento en sus receptores, sino proponer una nueva manera de exponer discursos, ideas y de generar pensamiento crítico. Vázquez Rocca expresa:

El estallido de los grandes relatos es de este modo el instrumento de la igualdad y de la emancipación del individuo liberado del terror de los mega sistemas, de la uniformidad de lo verdadero, del derecho a las diferencias, a los particularismos, a las multiplicidades en la esfera del saber aligerado de toda autoridad suprema, de cualquier referencia de la realidad.⁶²

Como lo explica el autor, en los ejemplos desarrollados anteriormente se puede observar cómo estos fotógrafos se emanciparon de los metarrelatos en este cuerpo de obra, lo cual fue posible gracias a los estilos, tendencias y a la cultura visual que cada uno tiene.

Por otra parte, respecto al tema de la autoría, Vázquez Rocca argumenta que también es una forma de institucionalización; por lo tanto, renunciar a dar crédito a los autores originales de las imágenes puede ser una estrategia para ampliar las posibilidades de interpretación por parte del receptor. Esto significa que las pinturas de las que se apropian ya no sólo reflejan lo que el autor pretende mostrar, sino que manifiestan las inferencias que el receptor puede hacer sobre ellas. De esta manera, se democratiza la información de la fotografía.

Al respecto, Vázquez Rocca explica:

El texto se independiza de su autor, porque con cada lectura tiene lugar una reelaboración, que es, en sí misma, una reinterpretación; no tiene sentido intentar

62 Adolfo Vázquez Rocca, "La Posmodernidad: Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos", *Nómadas. Critical Journal of Social and Journal Sciences* 29, 1 (2021): 111.

encontrar lo que el autor ha querido decir, sino lo que los lectores, a lo largo de la historia, han dicho que el texto quería decir. La verdad se transforma en verdad interpretativa.⁶³

Las características de la fotografía artística contemporánea, tales como la deconstrucción del autor, la autorrepresentación, la reproducción exacta de la obra o la personificación de la misma, permiten la disipación de los metarrelatos de género, de religión, de originalidad y de autoría. Esta disipación no sólo transforma la forma en que percibimos y valoramos una obra de arte, también abre un abanico de nuevas posibilidades para la expresión artística. Al romper con las narrativas tradicionales, los artistas pueden explorar y proponer discursos innovadores, cuestionando y redefiniendo conceptos profundamente arraigados en la cultura y el arte.

En este contexto, la fotografía de apropiación se erige como una herramienta poderosa para generar conocimientos y emitir críticas en torno a grandes relatos como la autoría y la originalidad. Estos proyectos fotográficos invitan a una reflexión profunda sobre la naturaleza de la creación artística y la propiedad intelectual. Al reproducir y recontextualizar obras existentes, permite un diálogo constante y dinámico entre el pasado y el presente, entre lo ya dicho y lo aún por decir.

Finalmente, estos proyectos demuestran que **el arte es un campo en constante evolución, donde el paso del tiempo y las nuevas culturas visuales amplían continuamente el número de interpretaciones posibles de una misma obra.** La capacidad de retomar e reinventar obras hasta desdibujar la línea autoral permite que tanto el creador como el espectador se apropien de la obra, generando así nuevas formas de interacción y comprensión. En este proceso, la línea entre el autor y el espectador se difumina, dando lugar a un espacio donde la creación y la apreciación del arte se convierten en un acto colectivo y compartido.

63 Vázquez Rocca, "La Posmodernidad" ..., 82.

La postfotografía

03

*En la fotografía la luz se transforma en materia; en la postfotografía
la luz se transforma en códigos.*

Joan Fontcuberta¹

La fotografía es el fotoperiodismo, el resto es pintura.

Christian Boltanski²

La fotografía desde la condición posmoderna

En las últimas décadas, la obra fotográfica se ha diversificado de una forma muy vasta, derivando en una pluralidad de estilos, intenciones y técnicas; apropiaciones, inclusión de textos, prácticas performáticas, captura de la intimidad, fotografía construida, puestas en escena, entre muchas otras formas representativas más.

La fotografía, desde sus inicios con el pictorialismo de finales del siglo XIX, las vanguardias artísticas de principios del siglo XX y la posmodernidad de finales del siglo XX, ha experimentado puntos de inflexión importantes para que actualmente los subgéneros fotográficos alcancen un cruce de posibilidades e hibridaciones.

Actualmente, la sociedad contemporánea se encuentra en una etapa de cambio gradual, pero de forma radical; desde finales de la década de los 70, hechos

¹ Fontcuberta, *La furia de las imágenes...*, 201.

² Valeria Superprof, “Panorámica de la fotografía desde 1980 a nuestros días”, *Superprof*, 2018, <https://shorturl.at/jtQ23>

como la privatización de instituciones culturales, la crisis del VIH, el feminismo, la lucha contra la censura, etcétera, han obligado a los artistas a buscar nuevas formas de manifestarse, pues en su deseo de llegar a más personas, su producción resignificó la identidad de la fotografía y del arte mismo.

Las nuevas circunstancias sociales, políticas y económicas de la sociedad durante la década de los 80, así como los nuevos sectores de producción del desarrollo comercial y tecnológico, el consumismo global, entre otros, han generado un cambio en la producción cultural. Numerosos creadores que habían desarrollado su carrera utilizando otros lenguajes artísticos desplazaron su interés hacia la fotografía.

La posmoderna actividad fotográfica se va desarrollando como un fenómeno preponderante e indisoluble con el mercado del arte, convirtiéndose en un portador de la nueva hegemonía a partir de los 90, que la llevó a ocupar el lugar dominante que tuvo la pintura en el contexto tardío-moderno.

Asimismo, la llamada posmodernidad aparece como una conjunción ecléctica de teorías, una amalgama que va desde algunos planteamientos intuitivos hasta conceptos heideggerianos, nietzscheanos y existencialistas. Se trata, pues, de un tipo de pensamiento en el que caben temáticas dispersas y variopintas.

El término posmodernidad, como ya se ha referido, nace como un movimiento artístico, filosófico e histórico desde hace más de cuatro décadas. Jean-François Lyotard, con su trabajo antes citado, *La condición postmoderna*, estableció que la sociedad postmoderna se caracteriza por la incredulidad en las metanarrativas y la multiplicidad de discursos y perspectivas, lo que resulta en una fragmentación y diversidad en la forma en que comprendemos y nos relacionamos con el conocimiento y la verdad.

Lyotard sostiene que en la época posmoderna, las metanarrativas, como la filosofía de la historia, la religión o la ciencia, han perdido su legitimidad y ya no son capaces de proporcionar una explicación completa y coherente del mundo. En cambio, Lyotard enfatiza la diversidad de los discursos y las múltiples formas de conocimiento presentes en la sociedad contemporánea, que a menudo son conflictivas y fragmentadas.³

3 Lyotard, *La condición postmoderna...*, 50.

Estos metarrelatos son la justificación general de toda la realidad; sin embargo, ninguna justificación puede alcanzar a cubrirla toda, ya que necesariamente caerá en alguna paradoja lógica o alguna insuficiencia en la construcción. La ruptura con la razón totalizadora representa el abandono de los *grands récits*; es decir, de las grandes narraciones con pretensiones de universalidad y el retorno de las *petites histoires* (pequeñas historias).

Tras el fin de los grandes proyectos aparece una diversidad de pequeños trabajos que alientan modestas pretensiones. Se resignifica un lenguaje general y se plantea una multiplicidad de discursos. La idea de un discurso, consenso, historia o progreso en singular se ha perdido y en su lugar aparece una pluralidad de ámbitos de discursos y narraciones.

De acuerdo con Ludwig Wittgenstein, filósofo austriaco, existe una estrecha relación entre el lenguaje y el mundo al no ser entidades independientes. En su visión, el lenguaje es una parte integral del mundo en el que vivimos y las afirmaciones que realizamos en lenguaje pueden representar la realidad. Sin embargo, estas afirmaciones no pueden representar la forma lógica, es decir, la conexión fundamental entre la realidad y el lenguaje. Wittgenstein sostenía que no era posible captar la realidad en proposiciones lógicas, ya que esto implicaría salirse del mismo mundo y su lógica. Según él, la lógica trasciende este mundo.

Wittgenstein sostenía que el enfoque adecuado para hacer filosofía consiste en limitarse a decir únicamente lo que puede ser expresado. Para él, los límites de nuestro lenguaje son los límites de nuestro mundo. Por lo tanto, afirmaba “lo que siquiera puede ser dicho, puede ser dicho claramente; y de lo que no se puede hablar hay que callar”.⁴

Lyotard, por su parte, también introduce el concepto de juegos de lenguaje, que son formas de comunicación específicas que se utilizan en distintos entornos sociales y culturales, y que no comparten una misma lógica o reglas. Argumenta que en la condición posmoderna, los conflictos y desacuerdos entre diferentes juegos de lenguaje son inevitables, y que la diversidad y la multiplicidad de perspectivas son características centrales de la sociedad contemporánea.⁵

4 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (Madrid: Alianza Editorial, 2010), 90.

5 Lyotard, *La condición postmoderna...*, 71.

En la primera mitad del siglo XX, la técnica fotográfica se regocijaba de una posición privilegiada en el orden visual e iconográfico. Estas características la llevaron a ubicarse en el centro de la cultura moderna por sus atributos de veracidad y de registro en un contexto de radicalidad positivista.

También la fotografía moderna gozaba de un estatus de artisticidad al ser un medio expresivo de la subjetividad en concordancia con la dimensión creativa y humanista de la cultura moderna. Estas características posibilitaron constituir a la fotografía como un arte autónomo, cuya noción de autonomía se traduce en la pureza de impresión de sus imágenes, en los alcances de su gama tonal y en la perdurabilidad de sus materiales.

La supremacía de lo visual que atribuye la imagen fotográfica de la modernidad es el resultado de un largo desarrollo de las posibilidades técnicas del medio que confirman la centralidad del ojo en la historia y lo epistémico de lo visual, ejes centrales de la cultura moderna y de un ideal estético esencialmente puro.

En la evolución de la fotografía moderna, los grandes relatos de la fotografía moderna podrían establecerse como:

- » La noción de autor impuesta por los intereses museísticos y mercantilistas.

El fotógrafo moderno era un creador de imágenes y, por lo tanto, el autor de la obra; esta noción fue impuesta por los intereses museísticos y mercantilistas, que buscaban establecer a la fotografía como un arte autónomo y comercializable. Sin embargo, la fotografía contemporánea ha cuestionado esta noción al explorar nuevas formas de colaboración, circulación y mercantilización al replantear la idea de autoría y participación y colaboración en la obra contemporánea.

- » La construcción de una historia de la fotografía constituida por grandes maestros.

La historia de la fotografía se construyó a partir de la visibilidad de fotógrafos considerados los más importantes y representativos de la época. Con la fotografía contemporánea se realiza un cambio de paradigma al cuestionar la construcción de la historia y al explorar nuevas formas de representación que dan vista a fotógrafos invisibilizados o ignorados.

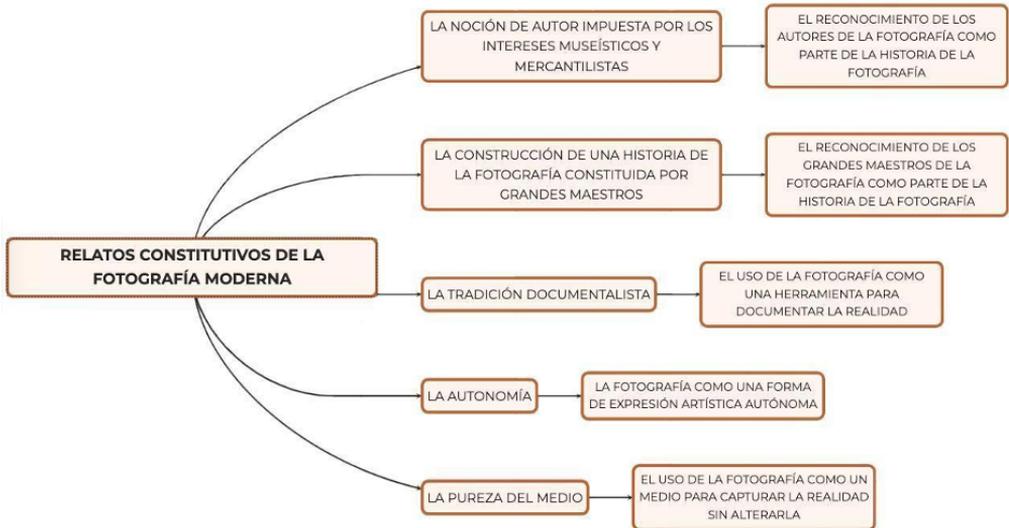


Figura 7: Relatos constitutivos de la fotografía moderna.

» La tradición documentalista.

La capacidad para capturar la realidad de manera objetiva era una gran tradición que se remonta a los orígenes de la fotografía, cuando era utilizada como un medio para documentar el mundo. Esta tradición se mantuvo viva a través de la fotografía documental y el fotoperiodismo. No obstante, en la fotografía contemporánea se ha cuestionado esta tradición al explorar nuevas formas de representar la realidad y al cuestionar la objetividad de la imagen fotográfica.

» La autonomía.

Se refiere a la capacidad de la fotografía para ser considerada como un arte independiente, sin necesidad de estar subordinada a otras disciplinas. La fotografía moderna buscó esta autonomía a través de la experimentación con la luz, la composición y la perspectiva. Por su parte, la fotografía contemporánea ha llevado esta emancipación a un nivel más alto, al cuestionar los límites de la fotografía y explorar nuevas formas de expresión.

» La pureza del medio.

En la búsqueda de la pureza del medio, es decir, la fotografía como un arte autónomo y no como una imitación de otras artes, los fotógrafos modernos buscaban la perfección técnica y estética, y se alejaban de la manipulación de la imagen. Esta pureza se reflejaba en la fotografía abstracta y en la fotografía de naturaleza muerta, pero esta presunción comenzó a perder importancia con la llegada de la fotografía contemporánea.

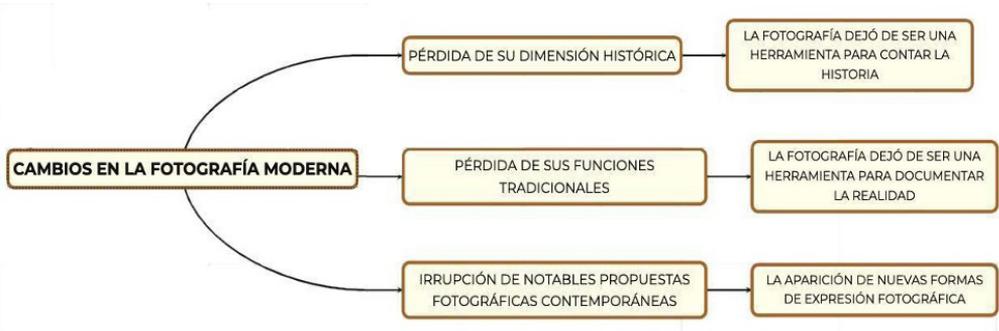


Figura 8: Cambios en la fotografía moderna.



Figura 9: Implicaciones de los cambios en la fotografía moderna.

A principios de la década de los 60, la fotografía comenzó a perder sus funciones tradicionales y su dimensión histórica como consecuencia de la irrupción de notables propuestas fotográficas.

La manipulabilidad tiene una especial incidencia en la imagen fotográfica. Los procesos de transformación que permite realizar la herramienta digital condicionan su carácter de documento visual y eliminan la supuesta veracidad de la fotografía. Esta es una idea ampliamente ilustrada por William Mitchell⁶ en su obra *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-photographic Era*.

Asimismo, empezaron a sumarse otros formatos a las salidas fotográficas, tal es el caso del fotolibro, el cual es una obra autónoma que utiliza la fotografía como medio principal de expresión y que se presenta en formato de libro o publicación; se caracteriza por su capacidad de contar historias y transmitir ideas a través de la secuencia de imágenes y textos, y puede ser utilizado tanto para documentar eventos y situaciones como para explorar temas artísticos y creativos.⁷

En los últimos años, los fotolibros han experimentado un aumento en su popularidad y se han convertido en una parte importante de la fotografía contemporánea. La producción y venta ha aumentado significativamente, y la autoedición de libros y *zines*⁸ se ha convertido en un fenómeno influyente tanto en el mundo editorial como en el artístico.⁹ A pesar de la era digital, existe una tendencia hacia la producción de objetos impresos. Los fotógrafos han encontrado en los fotolibros diferentes formatos y técnicas de narración visual para mostrar sus fotografías y para experimentar con la creatividad.

En la actualidad hay un creciente interés en la reinterpretación de la historia de la fotografía a través del papel histórico del fotolibro y de la fotografía impresa, lo que se refleja en estudios y proyectos globales ambiciosos; aunque parezca irónico que en la época actual, en la que la tecnología es muy relevante, el libro, uno de los medios de comunicación más antiguos y analógicos, haya recuperado su popularidad y se haya establecido como uno de los formatos más importantes en la fotografía moderna.

6 Mitchell, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-photographic Era...*, 7.

7 Martin Parr y Gerry Badger, *El fotolibro. Una historia*, Vol. I (Madrid: Phaidon, 2004), 148.

8 Los *zines*, también conocidos como fanzines o revistas autopublicadas, son publicaciones impresas de pequeña escala creadas y distribuidas de manera independiente por individuos o generalmente centradas en temas alternativos, contraculturales o de nicho. Han sido utilizados históricamente como herramientas para la autoexpresión, la difusión de información, la construcción de comunidades y la promoción de la cultura independiente. Los *zines* suelen tener un carácter DIY (hazlo tú mismo) y se producen con recursos y medios de producción accesibles y asequibles.

9 AA.VV., *Fenómeno fotolibro* (Madrid: RM VERLAG, 2017), 142.

Además, el libro muestra cómo el fotolibro se ha utilizado como una forma de resistencia artística en el contexto actual, permitiendo a los artistas vehicular propuestas contrahegemónicas y subversivas respecto a otras propuestas más institucionalizadas,¹⁰ ya que posibilita a los fotógrafos tener un mayor control sobre la presentación de su trabajo y difundir sus ideas sin depender de los canales de distribución establecidos, como galerías o museos.

A través de este formato, los fotógrafos pueden crear narrativas visuales que cuestionan y desafían las narrativas dominantes, rompen con las convenciones estéticas y temáticas tradicionales y presentan perspectivas alternativas sobre temas sociales, políticos y culturales.

En este sentido, el fotolibro es una forma de hacer que la fotografía sea más accesible a un público más amplio. De esta manera, puede democratizar el arte y la cultura visual al hacer que los trabajos de los fotógrafos sean de mayor disponibilidad en términos de transitabilidad geográfica y disponibilidad física.

Algunos investigadores lo sitúan en torno al nuevo siglo y remarcan la herencia del fotolibro que emerge a finales de los años 20 del siglo xx como una forma de la modernidad.¹¹ En la actualidad, es una obra autónoma que se considera un dispositivo discursivo complejo; combina diversos lenguajes con la intención de crear una narrativa, poética y cinética. Estos libros de fotografía ofrecen una mirada sobre temas sociales y estructurales que tradicionalmente se han tratado desde una perspectiva documental, pero que en el fotolibro encuentran la oportunidad de presentar sus discursos a través de otros lenguajes y formas diferentes de presentación y exhibición de la obra.

Robert Frank (Zúrich, 1924-2019) fue uno de los primeros fotógrafos que atacan el relato del capitalismo en EUA con su serie *Los americanos*, proyecto editorial publicado en el año 1958, conformado por fotografías realizadas entre 1955 y 1956, registrando un recorrido por las entrañas de la Norteamérica profunda. El artista rompe con la fotografía “tradicional” y se convierte en el ícono de la fotografía callejera.

10 *Ibid.*, 160.

11 Marta Martín Núñez, “Entre la narrativa, la poética y la cinética. La complejidad discursiva del fotolibro español contemporáneo”, *Bulletin of Spanish Studies*, 99, 1 (2022): 14, <https://doi.org/10.1080/14753820.2021.2021681>

Frank retrató el alma de un pueblo a través de la captura de 27,000 fotografías. De estas, revela unas 1,000 y selecciona 83 para armar esta serie. Este proyecto se convirtió en un fotolibro que, en un principio, resultó controversial y repudiado en Estados Unidos, porque mostraba la realidad como nadie estaba acostumbrado a verla, y a su vez mostraba otro entorno que a muchos no les gusta ver, cambiando la imagen que incluso los propios norteamericanos tenían de su país, deconstruyendo el metarrelato del *american dream*.

Desde sus inicios, la fotografía postmoderna asume la tarea de rechazar los grandes relatos que articulaban la fotografía moderna, primero desde su representación y posteriormente desde su discurso que involucra la tradición documentalista.

Los ejes conceptuales sobre los que se habrá de asentar la fotografía postmoderna vendrán constituidos por lo siguiente:

- » Incorporación de la hibridación, la apropiación y la simulación en el hecho artístico.

La fotografía posmoderna se apunta en la incorporación de la hibridación, la apropiación y la simulación en el hecho artístico, enfocándose en la apropiación y la hibridación como herramientas claves para la creación artística contemporánea.

- » Fin del autor.

Cuestiona la figura del autor como un elemento central en la creación artística; asimismo, incorpora la idea de la fotografía como un proceso colectivo y que la autoría es compartida.

- » Muerte de la experiencia pura.

Cuestiona la idea de que la experiencia es algo puro y objetivo. La interpretación puede ser subjetiva al ser una construcción de la realidad y no una representación fiel de la misma.

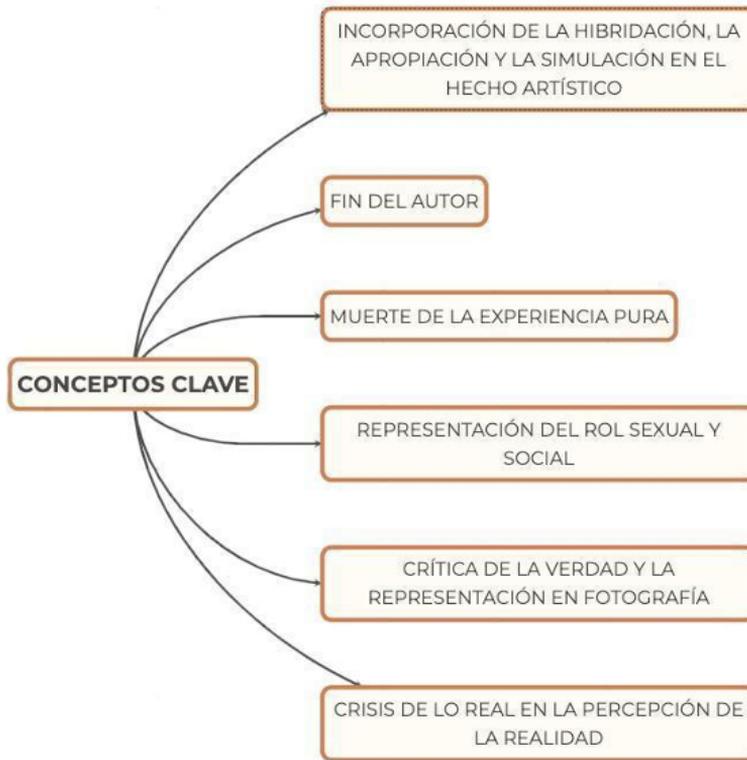


Figura 10: Conceptos clave de la fotografía posmoderna.

» Representación del rol sexual y social.

Se enfoca en la representación del rol sexual y social en la sociedad, debatiendo la idea de que la fotografía es un medio neutral y cómo la fotografía puede ser utilizada para perpetuar estereotipos y prejuicios. Por ello, la fotografía posmoderna se centra en la representación de la diversidad y la complejidad de la sociedad.

» Crítica de la verdad y la representación en fotografía.

La crítica a la fotografía como un medio para representar la verdad. Se cuestiona la objetividad de la fotografía y se plantea que la verdad es subjetiva y construida y que sólo es una interpretación de la realidad.

» La crisis de lo real.

La fotografía posmoderna surge como una respuesta a la crisis de lo real, cuestionando la idea de que la fotografía es un reflejo transparente de la realidad. Se pregunta si la realidad es algo objetivo y si es posible representarla de manera objetiva y fiel.



Figura 11: Objetivos de la fotografía posmoderna.

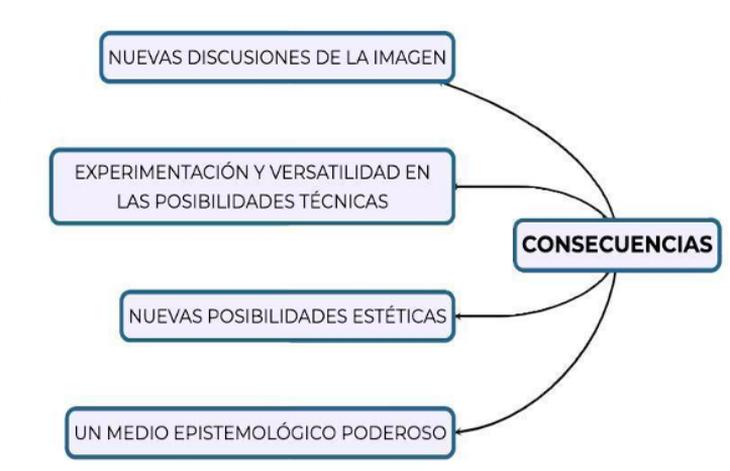


Figura 12: Consecuencias de la fotografía posmoderna.

Así, la fotografía irá perdiendo paulatinamente su estatus de verdad y su función de representación de la realidad. Dejará de ser un reflejo transparente de la realidad como fenómeno cultural, político, ideológico y social, pero sobre todo, como un medio epistemológico poderoso; abriendo nuevas posibilidades estéticas, técnicas y de discusiones de la imagen misma.

La obra *One and Three Chairs* (*Una y tres sillas*, 1965) de Joseph Kosuth (EUA, 1945) presenta a través de esta instalación perteneciente al arte conceptual, el triple código de aproximación a la realidad: un código objetual, un código visual y un código verbal (referente, representación y lenguaje).

La instalación consiste en tres elementos: una silla física, una fotografía de la misma silla y una definición impresa de la palabra "silla", cumpliendo así una trinidad compuesta por el objeto, su índice y su definición; signo, significado, significante y referente son los componentes de esta obra que convoca a un ejercicio visual y de reflexión.

La obra cuestiona la naturaleza de la representación y el significado. Kosuth plantea preguntas sobre cómo entendemos y percibimos los objetos a través de diferentes formas de representación. Todo en la obra es un acto de representación, de algo que es inmaterial y que tiene muchas formas de manifestarse: la idea de la silla. Es un ejercicio conceptual de vincularse a la multiplicidad de formas de representaciones.

A partir de los años 70, la fotografía se integró plenamente en el ámbito del arte, particularmente en el contexto de los medios de comunicación masiva. Artistas como Andy Warhol jugaron un papel clave en este proceso al utilizar la fotografía como una herramienta de producción en serie, inspirada en el montaje y la línea de ensamblaje, desafiando los límites tradicionales del medio.

Este nuevo enfoque marcó un punto de inflexión donde la fotografía dejó de ser vista únicamente como un reflejo objetivo del mundo para convertirse en un medio de reflexión subjetivo y crítico. Los conceptos como la apropiación, la seriación y la intertextualidad comenzaron a reemplazar el documentalismo tradicional, subvirtiendo así las convenciones del realismo fotográfico.

En los años 80, los fotógrafos postmodernos llevaron este proceso más allá, adoptando estrategias heredadas de las vanguardias como el arte conceptual, el performance, el *land art* y el *body art* para desmaterializar el objeto artístico y cuestionar la naturaleza misma de la obra de arte (Manovich, 2001). Este cambio

disminuyó la influencia de la fotografía como una forma de resistencia política, al mismo tiempo que exploraba nuevas posibilidades estéticas y discursivas, distanciándose del arte como un vehículo de protesta constante contra el sistema político y social dominante.

Rosalind Krauss afirmó que una parte de la producción artística contemporánea en fotografía se había erigido en el arte de la posmodernidad por su carácter mestizo, con elementos conceptuales del apropiacionismo.¹² Entre las contribuciones estéticas que la posmodernidad legó a este medio está la negación de las ideas de originalidad, personalidad y estilo por parte del artista, derivando con la consiguiente *muerte del autor*¹³ y reivindicación de lo impersonal; la revisión irónica de los lenguajes artísticos y la hibridación de medios, la deconstrucción de los modelos históricos y culturales, y la equiparación de la alta cultura con la cultura popular y del arte con el *kitsch*, entre otros.¹⁴

Krauss cuestiona el concepto de originalidad y la experiencia del espectador ante la obra de arte única. Este planteamiento lo sitúa en línea con el pensamiento de Walter Benjamin sobre la pérdida y el desgaste del aura. Según Krauss, esta pérdida del aura en las obras de arte debido a los medios de reproducción técnica ha experimentado una aceleración notable desde la década de los sesenta, con la proliferación de la imagen serigrafiada de Andy Warhol y Rauschenberg, o con la manufactura industrial en serie característica de la escultura minimalista.

A partir de estas prácticas, Krauss propone una nueva forma de entender la relación entre copia y original en la imagen fotográfica, fundamentada en la idea del índice y en el tipo de representación implicada en el realismo

12 Rosalind Krauss, “Nota sobre la fotografía y el simulacro”, *Lo fotográfico* (Barcelona: Gustavo Gili, 2002), 99–100.

13 “La muerte del autor” es en realidad un concepto teórico propuesto por Roland Barthes en su ensayo del mismo nombre, publicado por primera vez en 1967. En este ensayo, Barthes argumenta que el papel del autor en la interpretación de una obra de arte, especialmente en la literatura, debería ser minimizado o eliminado por completo, y que la autoridad del autor debería ser cuestionada. Barthes sostiene que una vez que una obra es creada y puesta a disposición del público, el autor pierde el control y la autoridad sobre su significado, y la interpretación de la obra se convierte en una tarea del lector o del espectador. Según Barthes, el autor ya no es el dueño absoluto del sentido de una obra, sino que el texto se vuelve autónomo y se libera de la autoridad del autor. Esta idea desafía la noción tradicional de la autoría como un control absoluto del autor sobre su obra, y plantea la idea de que el significado de una obra es subjetivo y puede ser interpretado de diversas maneras por diferentes lectores o espectadores.

14 Krauss, “Nota sobre la fotografía y el simulacro”..., 103.

fotográfico. Se trata de la confiscación, la apropiación y el uso no autorizado de imágenes.¹⁵

La apropiación en la historia del arte tiene una extensa tradición en cuanto a los préstamos y el uso de estilos y formas ya existentes, como ya se abordó anteriormente. Otro ejemplo importante es el de la artista Sherrie Levine (EUA, 1947), quien refotografió¹⁶ la imagen de Walker Evans (EUA, 1903-1975), *Alabama Tenant Farmer Wife* de 1936, y la presentó como propia, desafiando la idea de originalidad con énfasis entre las relaciones de poder, la creatividad, originalidad, el consumismo y los usos sociales del arte.

After Walker Evans, realizada en 1981, consiste en fotografías que Levine tomó directamente de las reproducciones de las fotos originales de Walker Evans, en lugar de capturar nuevas imágenes. Las fotografías originales de Evans, que Levine refotografió, son conocidas por documentar la vida de los estadounidenses durante la Gran Depresión, incluyendo retratos de personas y escenas cotidianas de la época.

Levine utiliza una cámara para capturar imágenes de las fotografías de Evans, esencialmente creando una copia de una copia. Este proceso cuestiona la originalidad y autenticidad en el arte. Las imágenes resultantes son visualmente idénticas a las originales de Evans, pero el acto de refotografiar las convierte en nuevas obras de arte bajo el nombre de Levine.

After Walker Evans es una obra controvertida que generó un debate significativo sobre los límites del plagio y la apropiación en el arte pues explora temas de autoría, propiedad intelectual y la naturaleza de la creatividad en la era contemporánea. Con esta obra, Levine desafía la noción de que el arte debe ser original y único para ser valioso, enfocándose en temas como la relación del poder, género, creatividad o consumo, así como discutir los usos sociales del arte.

15 Rosalind Krauss, en un artículo famoso “Notes on the index: Seventies Art in America”, inauguró un nuevo título: “el arte del índice”. Esta fórmula fue inmediatamente sustituida por la expresión “el uno” fotográfico, implicando que aquel índice artístico sería fotográfico y que se debe escuchar específicamente cualquier fotografía en términos de la adyacencia física absoluta.

16 La refotografía es el acto de repetir una fotografía de un mismo sitio, con un espacio de tiempo entre las dos imágenes; un documento del “ayer y hoy” de un área en concreto. Algunas son casuales, habitualmente tomadas desde el mismo punto de vista sin tener en consideración la época del año, la cobertura o el encuadre del objetivo utilizado. Otras son muy precisas e implican un cuidadoso estudio de la imagen original así como de un elaborado análisis técnico para la obtención de la segunda. “Refotografía”. *Wikipedia*, <https://es.Wisconsin.o/en/Refotografía%C3%ADa#cita-2>

Del mismo modo, la obra de Cindy Sherman (EUA, 1954) cuestiona la originalidad y el estatus de la representación de la imagen. Sherman se enfoca en la representación del yo y en las ficciones que emergen del comportamiento social y los roles que este desempeña. Sus autorrepresentaciones colocan al yo y su continua metamorfosis en los límites de las convenciones estereotipadas de género, poder y rol social.

Sin embargo, Sherman ha aseverado que sus fotografías no son autorretratos, son personificaciones, no sólo como otra persona, sino como un estereotipo específico. En tal sentido, es importante identificar en estas fotografías a personajes de una narrativa. Esta autorrepresentación nos confronta con la posibilidad de entender que nuestra identidad no es tan autónoma e impenetrable como podríamos creer, es más bien múltiple y fragmentada debido a las presiones que nos impone nuestro entorno más cercano.

Untitled Film Stills es un cuerpo de obra de 69 fotografías en blanco y negro creadas entre 1977 y 1980. Esta serie de escenificaciones evocan la estética de una película serie B y el cine negro de las décadas de 1950 y 1960; Sherman utiliza maquillaje, pelucas, ropa y accesorios para transformarse en distintos personajes femeninos, cada uno de los cuales parece sacado de un género cinematográfico diferente, como el cine negro, el melodrama o la comedia, siendo capaz de crear un discurso poderoso y perfectamente articulado de gran fuerza expresiva. El tema central de esta serie son los estereotipos femeninos: la mujer abandonada, la chica universitaria, la mujer empoderada, la prostituta, la virgen, la mujer frívola, la mujer violentada, la ama de casa, la madre, etcétera.

En este proyecto, Sherman explora los códigos identitarios impuestos por la sociedad heteropatriarcal, cuestionando y deconstruyendo los estereotipos femeninos perpetuados por Hollywood y los medios de comunicación. Cada una de las imágenes de esa serie es un compendio, amplio, de cómo las mujeres son miradas; una reflexión sobre la construcción de la imagen de la mujer convertida en objeto pasivo de la mirada del hombre, que proyecta sobre ella sus fantasías y deseos haciéndola vulnerable y teniéndola bajo su control.

La obra fotográfica de Sherman es una mezcla de *performance* y *tableaux vivants*, unificando en un solo fotograma las aspiraciones pictorialistas decimonónicas, haciendo una crítica incisiva de la representación de las mujeres en la

cultura popular y explorando las complejidades de la identidad y la autorrepresentación.

Estos aspectos de la fotografía contemporánea no pueden entenderse sin considerar la influencia de las estrategias publicitarias en nuestra sociedad actual y la redefinición que ha experimentado la fotografía debido a la interrupción visual causada por la circulación indiscriminada de imágenes a través de los medios de comunicación masiva: televisión, cine, revistas, prensa, entre otros. Esta mediatización visual e informativa ha desplazado a la fotografía desde su función como práctica documental histórica hacia métodos de apropiación, simulación y alegorización.

Los fotógrafos que irrumpieron con estos postulados son reconocidos como The Pictures Generation, una generación de artistas estadounidenses que toma protagonismo en la década de 1970, artistas influidos por la cultura de la imagen en una sociedad ávida de consumo bajo un constante bombardeo de mensajes visuales, de la imagen reemplazando a las palabras.

The Pictures Generation derivó en una exposición colectiva en el Museo Metropolitano de Arte de la ciudad de Nueva York en 1977, organizada por el historiador y crítico de arte Crimp Douglas¹⁷, quien ha sido uno de los protagonistas de la renovación del discurso crítico de la fotografía artística contemporánea en los Estados Unidos en las tres últimas décadas.

Los artistas incluidos en esta exhibición, reconocidos por su análisis crítico de la cultura de los medios fueron: Sherrie Levine, Jack Goldstein, Robert Longo, Troy Brauntuch y Philip Smith. Más adelante, la galería Metro Pictures pasó a ser la galería oficial de The Pictures Generation y promocionó a artistas como Richard Prince, Louise Lawler, Allan MacColumn y Cindy Sherman.

Estos artistas comenzaron a elegir imágenes de revistas y publicidad que mostraban un alto grado de estereotipación y convención mediática; las volvieron a fotografiar, manipularon, recortaron y las descontextualizaron, reutilizándolas como material artístico.

Untitled (Cowboy) del año 1989, de Richard Prince, es una obra emblemática del arte de apropiación que desafía las convenciones sobre la originalidad y la

17 Crimp Douglas, "La actividad fotográfica de la posmodernidad", en Jorge Ribalta, (ed.), *Efecto real: Debates posmodernos sobre fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2004), 49–68.

autenticidad, mientras critica la construcción de mitos culturales a través de la publicidad y los medios de comunicación.

Prince utilizó el método de refotografiar la imagen de un anuncio publicitario de la conocida marca de cigarrillos Marlboro, sin ningún conocimiento previo de la técnica fotográfica; con ello, esta imagen refleja el carácter amateur de la técnica con la presencia del grano fotográfico y de la falta de detalle, la cual eleva de estatus de imagen publicitaria a obra de arte. Cabe destacar que esta obra fue la primera fotografía en alcanzar el precio de un millón de dólares en una subasta.

La obra refleja el contexto de la década de 1980, cuando la publicidad y los medios de comunicación estaban en pleno apogeo, y la imagen del vaquero Marlboro era omnipresente en la cultura popular estadounidense, demostrando cómo los medios de comunicación construyen y perpetúan mitos culturales. El vaquero, como símbolo del individualismo y la masculinidad estadounidense, es una figura fabricada por la publicidad y el cine, más que una representación de la realidad.

Lo mismo podríamos decir de las estrategias publicitarias hechas por Barbara Kruger en su obra fotográfica; la utilización de la propaganda se presenta de una manera más directa y desacomplejada, de forma ordenada y prefabricada.

Su carrera comenzó en los medios publicitarios y la industria editorial, donde observó cómo los lectores consumían imágenes de un ideal inalcanzable que tratarían de perseguir constantemente. La industria de la publicidad preponderaba la imagen masculina como hegemonía de género, reproduciendo modelos de desigualdad hacia las mujeres.

Así que decidió conservar estas imágenes, pero añadiéndole eslóganes muy sencillos y directos, donde el espectador es quien tiene que reconciliar el mensaje contradictorio de la imagen y las palabras por sí mismo.

La obra *Untitled (We Don't Need Another Hero)*, del año 1987, es una fotografía en blanco y negro de un niño pequeño con una mirada desafiante hacia la cámara. Sobre la imagen, Kruger ha colocado el texto “We Don't Need Another Hero” (No necesitamos otro héroe) en letras mayúsculas sobre una franja roja con texto blanco. Kruger perpetúa este estereotipo sobre el género, así como las expectativas sociales, los estereotipos asociados con la masculinidad y la figura del héroe.

Kruger está exponiendo un mensaje del todo obsoleto, lo ridículamente binario para los tiempos actuales. Al usar estos anuncios publicitarios de representaciones sociales entendidos como los idearios sociales de género y de valoraciones e imaginarios, se convierten en imágenes contestatarias al introducir mensajes escritos que los contradicen.

Por otro lado, Martin Parr (Reino Unido, 1952) es un fotógrafo que ha sacudido las estructuras fotográficas y sociales para presentar su punto de vista sobre el estilo de vida de la clase media, los grandes acaudalados, el consumismo global y el turismo de masas. Su obra se ha desarrollado sobre todo en la producción constante de fotolibros, donde hasta la fecha ha publicado más de 100 proyectos editoriales. Su estilo de una gran iluminación y saturación del color destaca las peculiaridades y debilidades de los individuos y las sociedades a través de imágenes cargadas de un humor sarcástico y mordaz.

Belén Ginart, en su artículo de *El País*, menciona: “A medio camino entre el artista y el sociólogo, Parr indaga en el entorno cotidiano para analizar las constantes, las miserias y las contradicciones de la sociedad globalizada”.¹⁸

Uno de los trabajos esenciales de Parr que lo hizo más visible fue el fotolibro *The Last Resort*, publicado en 1986. Es una colección icónica que captura la vida cotidiana en el complejo turístico de New Brighton, cerca de Liverpool, Inglaterra, donde explora la idealización en contraposición con la realidad, a la imposición social y los estereotipos desde una visión cruda y a veces humorística de los veraneantes.

Las fotografías de Parr son conocidas por estar llenas de detalles, con composiciones densas que capturan la vida en todo su desorden y caos, a menudo con un enfoque en las contradicciones y banalidades de la vida cotidiana.¹⁹

The Last Resort tuvo un impacto significativo en el mundo de la fotografía documental; fue controversial debido al retrato sin adornos y a veces implacable de la vida de la clase trabajadora, con un enfoque crítico y a menudo irónico, pero también fue aclamado por su honestidad y su innovación estilística.

18 Belén Ginart, “La ironía es la única manera de tratar los temas serios”, *El País*, 10 de diciembre de 2005, https://elpais.com/diario/2005/12/10/cultura/1134169203_850215.html

19 Óscar Colorado, “Martin Parr, el hermano incómodo”, *Óscar en Fotos*, octubre de 2018, <https://oscarenfotos.com/2018/10/20/martin-parr-el-hermano-incomodo/>

Para considerar los fotolibros de Parr como una obra artística compleja, será necesario comprender el planteamiento integral que aborda el autor de manera explícita o implícita. Los significados de las imágenes ahí alojadas ya no pertenecen únicamente al autor quien pareciese tener el control sobre el mensaje de esta narrativa, sino que también está determinado por el conjunto de otras imágenes y signos que el lector tendrá para construir/deconstruir el significado del libro a partir de otras imágenes que ha consumido a lo largo de su vida.

Por su parte, el artista alemán Andreas Gursky (Alemania, 1955) es uno de los fotógrafos más famosos y cotizados de la actualidad, autor de la (hasta ahora) fotografía más cara de la historia: *Rhein II*, una fotografía del río Rhin, realizada en 1999, que alcanzó los 3,9 millones de euros en 2011 en la casa de subastas Christie's en Nueva York.

La obra de Andreas Gursky se distingue por su sofisticado uso de la manipulación digital y las más avanzadas técnicas de edición de imágenes, lo cual le posibilita ampliar, realzar y modificar sus fotografías, creando composiciones que son tanto realistas como abstractas, permitiendo observar detalles minuciosos de espacios emblemáticos de la contemporaneidad: grandes plantas industriales, edificios de lujo, espectáculos masivos, oficinas de bancos internacionales, bolsas de valores y depósitos llenos de mercancías.

Los paisajes urbanos y arquitectónicos de Gursky atestiguan un mundo moderno transformado por la industria y el comercio internacional de alta tecnología, el consumismo masivo y el desplazamiento de la población. Su mirada se convierte en omnipresente, enfocándose en el *no-lugar* y proponiendo una visión de una sociedad hipermoderna.

Dentro de sus trabajos más importantes, se encuentra la serie *99 Cent*, colección de fotografías que capturan el interior de supermercados y tiendas de descuento, mostrando la abundancia y el caos de productos en estantes y vitrinas. Esta serie es un ejemplo destacado del enfoque de Gursky en la exploración de la cultura de consumo y la globalización a través de imágenes de gran formato y alta resolución. Creada a finales de la década de 1990 y principios de los 2000, captura los efectos de la globalización, de la cultura de consumo y el capitalismo en la vida contemporánea, ofreciendo una crítica visual de los espacios que conforman nuestra realidad cotidiana.

Por otro lado, el destacado artista latinoamericano Óscar Muñoz (Colombia, 1951) es reconocido por emplear materiales efímeros e inusuales en sus exploraciones de la imagen fotográfica, así como por sus reflexiones sobre la memoria y la mortalidad.

La obra multidisciplinar de Óscar Muñoz se centra en el tiempo y la desintegración de la imagen como parte de su investigación artística, cuestionando la poca fiabilidad del medio fotográfico, entre otros temas. Sus instalaciones culturales exploran las cualidades de sensibilidad a la luz en materiales fotosensibles y la proyección de imágenes en movimiento sobre elementos orgánicos, líquidos y sólidos.

Muñoz explora los ciclos de la vida y la muerte mediante el proceso fotográfico de aparición y desaparición. Un ejemplo notable es su obra *Aliento*, creada entre 1995 y 2002. Esta pieza consiste en una serie de espejos aparentemente vacíos que revelan retratos sutiles de obituarios cuando el espectador se acerca y respira sobre ellos. Estos retratos efímeros conmemoran a las víctimas de la guerra entre los cárteles de la droga y el gobierno colombiano durante los años 80 y 90, apareciendo momentáneamente en el vidrio gracias al vapor del aliento.

Desde otro continente, el artista Cang Xin (China, 1967) se destaca como uno de los creadores más importantes del arte chino contemporáneo. Creador multidisciplinario conocido por su trabajo como fotógrafo, escultor, diseñador y, sobre todo, como *performer*. A lo largo de su carrera de más de tres décadas, ha sido un participante activo en los significativos cambios sociales, políticos y culturales que ha experimentado China.

De las grandes propuestas artísticas de la década de los 70 surge el *performance*, el arte de lo inmaterial, en el que el cuerpo del artista es soporte a la vez que medio para la creación. Esta expresión artística se manifiesta como una alternativa a la producción matérica de la obra artística, cuestionando la presencia física de la obra en los recintos museográficos.

El *performance* debía realizarse *in situ* y durante el tiempo concreto que durase el acto. Su indeterminación temporal y material dotaba al espectador de un privilegio al encontrarse ahí, dentro de una acción única e instantánea sin posibilidad de enclaustrar y preservarse en un museo.

Con el tiempo, la fotografía evolucionó para convertirse en un intermedio crucial entre el *performance* y el público, ganando relevancia como una

herramienta de creación autónoma. Esta transformación permitió que la historia del arte diera un giro significativo, con nuevas formas de creación y la circulación de imágenes históricas del arte a través de reproducciones fotográficas.

El trabajo de Cang Xin se destaca por utilizar su propio cuerpo como el lienzo central de sus acciones. En la serie *Communication Series 4* de 2002, Cang Xin documenta sus primeras *performances*, en las cuales toca diferentes objetos de su vida cotidiana con la lengua, capturando estas interacciones a través de la fotografía.

Xin utiliza su cuerpo como un canal para conectar y comunicar la relación entre el ser humano y la naturaleza, así como entre el hombre y la tierra. Su práctica artística une las técnicas del arte contemporáneo con las antiguas tradiciones espirituales de Mongolia en el norte de China. Esta fusión no sólo resalta la conexión entre el arte moderno y las prácticas espirituales profundas, sino que también ilustra la evolución de la *performance* en el contexto del arte chino contemporáneo.

En las condiciones actuales, parece que la distinción entre la práctica artística y un concepto más amplio de cultura visual, que incluye todos los ámbitos de la producción de imágenes y significados culturales, se ha vuelto cada vez más difusa. El creciente intercambio entre diversas áreas del arte y la imagen recuperada refleja las múltiples disciplinas interdisciplinarias por las que ha transitado el arte contemporáneo.

En esta etapa posmoderna, la fotografía se examina en términos de su producción, difusión y recepción con base en su reproducibilidad y ambivalente autenticidad. La fotografía contemporánea prepondera la idea y el concepto detrás de la fotografía como un valor más importante que su mera apariencia, es decir, que su iconicidad.

Así, en la fotografía artística contemporánea se pueden identificar varios valores fundamentales que influyen en la forma en que se crea, percibe y difunde el arte fotográfico. Estos valores incluyen la iconicidad, autenticidad, reproducibilidad, recepción, difusión y producción. Bajo esta reflexión, surge la pregunta: ¿Qué ha cambiado en la fotografía artística contemporánea? Las ideas se exponen en el mapa mental que aparece en la siguiente página (figura 13).

En la fotografía artística contemporánea se ha producido una transición de lo documental a lo construido, esto significa que los fotógrafos ya no se limitan

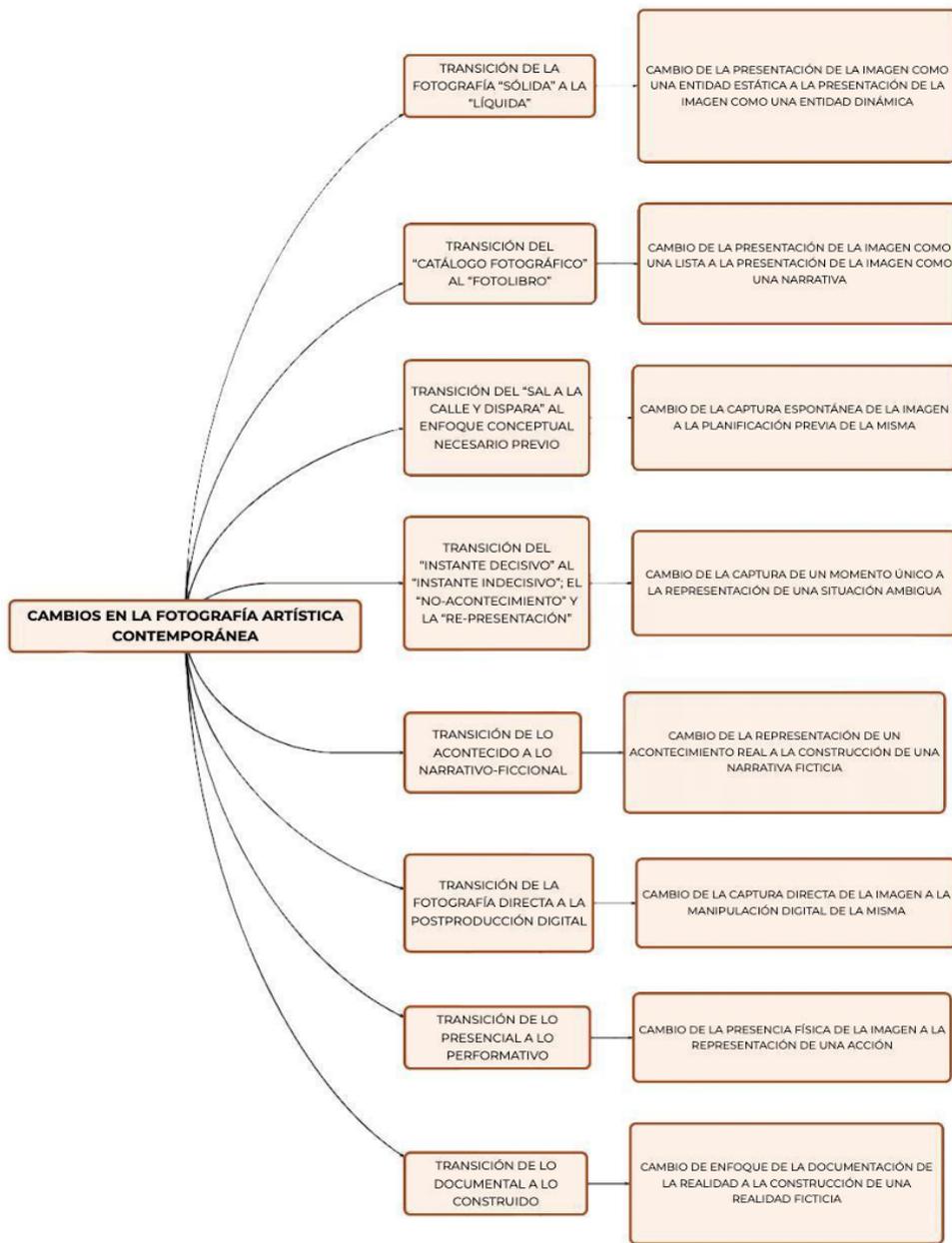


Figura 13: Cambios en la fotografía artística contemporánea.

a capturar la realidad tal y como es, sino que la utilizan como punto de partida para crear imágenes que reflejen su visión personal del mundo. En lugar de sólo documentar lo que ven, construyen sus imágenes a partir de elementos que han seleccionado cuidadosamente. Esto ha llevado también a una transición de la fotografía directa a la postproducción digital, dando lugar a una mayor experimentación y creatividad; además, este cambio ha llevado a que la postproducción digital adquiera más importancia.

Asimismo, se ha producido una transformación de lo presencial a lo performativo. De esta forma, se le da una mayor importancia a la colaboración entre los fotógrafos y otros artistas con el objetivo de crear imágenes expandidas. También, por medio de la transición de lo acontecido a lo narrativo-ficcional, crean imágenes que reflejen su propia cosmovisión.

En este sentido, el cambio de la noción del *instante decisivo* al *instante indeciso*, el concepto de *no-acontecimiento* y la práctica de la representación indican que los fotógrafos han ampliado su enfoque más allá de la captura del momento crucial. Ahora, a través de la fotografía, generan imágenes que transmitan su perspectiva única.

De manera paralela, se da la transición de la fotografía sólida a la líquida en este cambio de paradigma donde los fotógrafos ya no presentan únicamente sus imágenes en forma de impresiones físicas, sino que utilizan la tecnología digital para crear imágenes que pueden ser presentadas en gran variedad de formatos.

Por último, se ha producido una transición del catálogo fotográfico al fotolibro. Esto significa que los fotógrafos ya no sólo presentan sus imágenes en forma de catálogo, sino que utilizan el fotolibro como un recurso para crear una narrativa visual.

Por lo cual, entre las principales tendencias artísticas en la obra fotográfica posmoderna se podrían mencionar las siguientes:

En la era digital, la fotografía ha evolucionado no únicamente en la forma en que se captura, sino también en cómo se experimenta y explora dentro de la producción artística. Las obras de arte ya no se consideran objetos específicos y aislados del mundo, son construcciones imaginarias que organizan y reflejan la realidad. Para que estas obras sean efectivas, deben estar en contacto con un modo de vida, por peculiar que sea, o con fenómenos relacionados con la experiencia

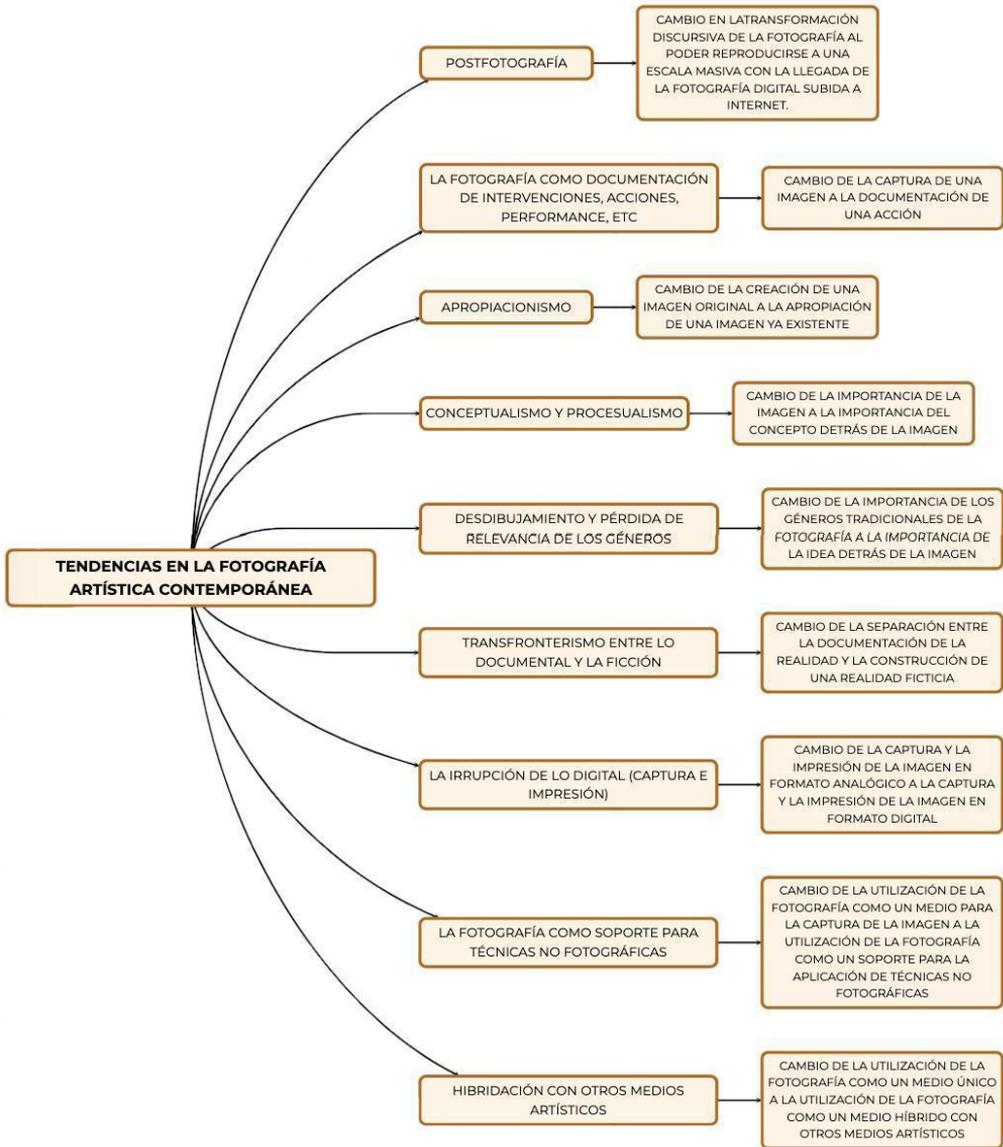


Figura 14: Tendencias en la fotografía artística contemporánea.

humana. En la posmodernidad, esto se evidencia en la forma en que creador, contenido y contexto se entrelazan, permitiendo una lectura fotográfica más completa y significativa.

Si algo caracteriza el estado actual de la fotografía artística contemporánea, es que la obra exige del observador un papel activo, como lo menciona Óscar Colorado:

Ya no se trata exclusivamente de un discurso, sino de una conversación, un coloquio que, como en la vida, a veces uno quiere decir una cosa y su interlocutor entiende otra. El fotógrafo se arriesga a crear para que su trabajo acabe convirtiéndose en algo inesperado en los ojos del observador.²⁰

Si bien la fotografía artística contemporánea está en un momento destacado de la historia del arte, se caracteriza por una gran diversidad, donde el concepto y el proceso predominan sobre la estética. Esta tendencia marca una transición desde la era disciplinaria hacia una expansión que promueve una continuidad democrática e individualista, reflejando la originalidad del momento posmoderno. Esta evolución también ha generado una notable efervescencia en el mercado del arte, subrayando la importancia de la innovación y la experimentación en la fotografía actual.

Postfotografía

...la imagen deja de ser dominio de magos, artistas, especialistas o profesionales al servicio de poderes centralizados. Hoy todos producimos imágenes espontáneamente como una forma natural de relacionarnos con los demás, la Postfotografía se erige en un nuevo lenguaje universal.

Joan Fontcuberta²¹

²⁰ Óscar Colorado, “¿Eso es arte? La fotografía en arenas movedizas”, *Óscar en Fotos*, 2012, <https://oscarenfotos.com/2012/07/08/esto-es-arte-la-fotografia-en-arenas-movediza>

²¹ Fontcuberta, *La cámara de Pandora...*, 33.

Hoy en día estamos inmersos en la era del *post*. Desde la segunda mitad del siglo XX, el surgimiento de la postmodernidad, la suma de corrientes artísticas, culturales, literarias y filosóficas se manifiestan como oposición o superación a los movimientos de la Edad Moderna.

La fotografía artística contemporánea también transita en esta era postmoderna, proporcionándole una posición en la que se han ido modificando sus principios estéticos anteriores, desde añadir a una teoría fotográfica que sostiene y defiende la idea de fotografía como un proceso de significación y codificación de la cultura una forma más accesible e inmediata de producción cultural.

De esta forma, la transformación estructural que trastoca a la imagen fotográfica ha permitido disolver las fronteras disciplinares entre la fotografía y el resto de las disciplinas artísticas. Este cambio de paradigma cuestiona la plena intercomunicación discursiva y el desarrollo de substratos conceptuales que no le eran propios en sus albores; ideas como fotografía expandida,²² la incorporación en la instalación y en el movimiento se han establecido como nuevas significaciones en este nuevo hito.

Esta revolución conceptual refuerza aún más el carácter inespecífico y expandido de la fotografía actual y la transita cada vez más en un territorio inestable, mutable y pluridimensional, tan característico del modelo cultural vigente. En este viaje por la resignificación, la fotografía está haciendo uso, con más frecuencia, del recurso de la alegoría a través de la apropiación, la fragmentación, la recontextualización, produciendo un quiebre esencial entre el significante y el significado.

Las teorizaciones posmodernas son clave hoy en día para entender los cambios producidos en el ámbito fotográfico y cultural. Quizá en un primer esbozo con Walter Benjamin, quien en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935) reflexiona la obra desde el punto de vista tecnológico.

Posteriormente, Marshall McLuhan, en su libro *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*,²³ publicado en 1964, concibe los

²² La fotografía expandida se podría interpretar como una idea que va más allá del sentido de la fotografía convencional, explorando nuevas formas de representación visual que se basan en los principios y técnicas de la fotografía, pero que trascienden sus límites tradicionales.

²³ Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano* (España: Paidós, 1996).

conceptos más conocidos y característicos desarrollados por el teórico de la comunicación, en la aldea global, quien describió el impacto de los medios de comunicación electrónicos en la sociedad y cómo estaban transformando nuestra experiencia y percepción del mundo.

El teórico canadiense señala que con la llegada de los medios electrónicos, la percepción de proximidad y conectividad global estaban

La imagen fotográfica ha permitido disolver las fronteras disciplinares

eliminando las barreras geográficas y culturales al permitir la rápida difusión de información y la comunicación instantánea. Argumentaba que estábamos entrando en una nueva era de interconexión global, donde las fronteras nacionales y las diferencias culturales se estaban disipando gracias a la estrecha interacción y el conocimiento compartido entre sus habitantes.

McLuhan sostenía que la televisión, al ser un medio de comunicación simultáneo y global, estaba alterando la percepción del tiempo y del espacio. La televisión, en su opinión, creaba una conciencia colectiva y una sensación de participación en eventos globales. Aunque algunos teóricos argumentaban que su visión era en demasía optimista y pasaba por alto los contextos sociales y culturales, actualmente, su concepto sigue siendo relevante en el estudio de los medios de comunicación y la forma en que la tecnología ha transformado nuestra experiencia de conectividad global.

Según Fontcuberta, “aquella aldea global vaticinada por Marshall McLuhan se inscribe ahora en la *iconosfera*, que ya no es una mera abstracción alegórica: habitamos la imagen y la imagen nos habita”.²⁴ Al articular “pensamiento y acción”, las imágenes se colocan al centro de un nuevo programa de exploración e investigación.

William Mitchell, en su obra *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, analiza la estrecha relación e impacto con el concepto de la postfotografía de varias maneras; Mitchell argumentó que el surgimiento de las tecnologías digitales estaba cambiando esencialmente la naturaleza de la fotografía. A medida que las imágenes digitales se volvían más predominantes, se

24 Fontcuberta, *La furia de las imágenes...*, 7.

producía una transición desde el proceso fotográfico químico tradicional hacia un proceso digital. Esta transformación tecnológica marcó el comienzo de la era postfotográfica, donde la creación y manipulación de imágenes ya no estaban limitadas por las restricciones físicas de la fotografía analógica.

Así, también sugirió que la postfotografía estaba dando lugar a nuevas formas de expresión visual. Las herramientas digitales permitían a los artistas y fotógrafos experimentar con la creación de imágenes de maneras que antes eran impensables. Esto condujo al surgimiento de prácticas artísticas y visuales innovadoras que desafiaban las convenciones tradicionales de la fotografía al señalar que:

...la esencial característica de la información digital es que ‘puede’ ser manipulada fácilmente y muy rápidamente por el ordenador. Es simplemente una cuestión de sustituir los viejos por los nuevos dígitos. Las imágenes digitales son, de hecho, mucho más susceptibles de alterar que las fotografías, dibujos, pinturas, o ‘cualquier’ otro tipo de imágenes.²⁵

Así, la obra de William Mitchell anticipó la *muerte de la fotografía* en el sentido de que anunció la transición hacia la postfotografía, donde la tecnología digital y la manipulación de imágenes transformaron principalmente la naturaleza de la fotografía y cuestionaron su papel tradicional como un medio de capturar la verdad visual, destacando cómo estas transformaciones afectaban la relación entre las imágenes y la sociedad, así como las nuevas formas de expresión visual y el papel cambiante del espectador.

Por su parte, el crítico y teórico del arte Douglas Davis, autor del ensayo *The Work of Art in the Age of Post-Photography*, publicado en 1995, define a la postfotografía: “como un término para evocar las recientes prácticas fotográficas en un contexto mediático y tecnológico, en donde la fotografía se libera del compromiso de ser representación fiel del mundo y se dedica a explorarse a sí misma”.²⁶ El ensayo de Davis examina cómo la fotografía ha evolucionado y se ha transformado en la era digital, y cómo las tecnologías digitales y las nuevas

25 Mitchell, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-photographic Era...*, 7.

26 Davis Douglas, “The Work of Art in the Age of Post-Photography”, *Tercer Salón Digital Anual de Nueva York*, 28, núm. 5 (1995): 125.

formas de representación visual han impactado en la concepción tradicional de la fotografía.

Davis argumenta que en la era digital la fotografía ya no se limita a la producción de imágenes fijas impresas en papel, sino que se ha expandido a nuevas formas de representación visual que van más allá de los límites convencionales de la fotografía. Propone que la era postfotográfica es una era en la que las imágenes ya no están ligadas a un soporte físico específico, sino que se han vuelto digitales, manipulables y reproducibles de forma virtual e instantánea, y pueden ser combinadas, modificadas y distribuidas de maneras nunca antes imaginadas.

Joan Fontcuberta, en 1997, en su obra *El beso de Judas: Fotografía y verdad*, introduce el concepto de postfotografía como una reflexión sobre la transformación de la fotografía en la era digital y su relación con la verdad y la representación en la actualidad.

Según Fontcuberta, la postfotografía se refiere a una nueva forma de entender la fotografía en la era digital, donde la imagen fotográfica ya no se considera como una representación objetiva de la realidad, sino como una construcción subjetiva que puede ser manipulada y modificada fácilmente con herramientas digitales. Fontcuberta argumenta que en la era digital, la fotografía ha perdido su valor como evidencia documental y su capacidad de representar la verdad, ya que las imágenes digitales son fácilmente manipulables y pueden ser alteradas sin restricciones.²⁷

En esta sucesión, nuevamente Fontcuberta publica en el 2011 su obra *La cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía*, la cual reflexiona sobre la veracidad de las imágenes y el nuevo horizonte visual a partir de las relecturas de la anterior naturaleza fotográfica.

Estos discursos, al analizar la naturaleza fotográfica, cuestionan si la fotografía “sólida” ha muerto. Como lo menciona Fontcuberta: “No estamos seguros que si la nueva fotografía, la Postfotografía salva o condena a la vieja fotografía, pero desde luego nos sitúa en una conveniente posición para radiografiar el mundo en el que nos encontramos”.²⁸ Lo que sí se puede apuntar es que la denominación de esta nueva era generó hipótesis que cuestionan cómo

27 Fontcuberta, *El beso de Judas: Fotografía y verdad...*, 51.

28 Fontcuberta, *La cámara de Pandora...*, 33.

las cámaras del móvil provocarían una nueva forma de comunicación basada en imágenes y que debatirían sobre si la fotografía está o no muerta.

Actualmente, el entorno fotográfico es rebasado por la velocidad a la que se han generado las transiciones tanto tecnológicas como de comunicación, así como las nuevas formas de significación y producción que están superando nuestra capacidad de observación. Este cambio de paradigma sociocultural hizo necesaria una nueva denominación a la fotografía como postfotografía; con la llegada de la fotografía digital compartida en Internet por un dispositivo móvil y su alcance en la distribución masiva, el discurso fotográfico se transformó.

Es posible que la fotografía argéntica *haya muerto* en el sentido en el que sus valores han sido transformados y redefinidos, y que debido a su nueva condición, nazca un nuevo término para denominarla. Joan Fontcuberta menciona que “el término Postfotografía es provisional, a la espera de que convengamos un término más adecuado”.²⁹ Se partirá, entonces, de que la postfotografía “nace” después de la fotografía objetual y que la actual piedra angular del artista es crear estrategias de reciclaje de los recursos fotográficos ya existentes.

Para el 2016, Fontcuberta publica *La furia de las imágenes: notas sobre la Postfotografía*,³⁰ libro que explora temas como la construcción de la identidad en la era de la postfotografía, la manipulación digital y la desmaterialización de la imagen, el impacto de las redes sociales y, en general, la cultura de la imagen en la sociedad contemporánea.

Aquí, Fontcuberta reflexiona sobre la postfotografía en la era de la aldea global vaticinada por Marshall McLuhan como un fenómeno que se enmarca dentro de la iconosfera contemporánea. En un mundo cada vez más interconectado y dominado por la tecnología, la forma en que percibimos, creamos y consumimos imágenes ha experimentado una transformación radical.

Su principal apuesta en este libro es analizar la idea de cómo la fotografía ha evolucionado más allá de su técnica tradicional, convirtiéndose en algo más complejo que la captura de la realidad, argumentando que en la era digital, las imágenes se han vuelto más manipulables y que su veracidad y autenticidad están en constante cuestionamiento.

29 *Ibid.*

30 Fontcuberta, *La furia de las imágenes...*, 116.

Este cambio en la estructura intelectual y filosófica de la fotografía ha generado una ruptura en la forma de entender y consumir la fotografía digital. Esta situación revela que los valores inaugurales de la fotografía, como la verdad, la memoria, la autoría, empiezan a desvanecerse y comienzan a surgir otros conceptos alrededor de la fotografía digital, desde la inmaterialidad de la imagen fotográfica y de cómo el acto fotográfico se ha convertido en una práctica social simbólica.

Todos estos postulados han coincidido en que la postfotografía va más allá de la simple captura y reproducción de imágenes. En la iconosfera contemporánea, impulsada en gran medida por el auge de la tecnología digital y las redes sociales, donde la saturación de imágenes es abrumadora, la postfotografía emerge como un campo de exploración artística y cultural que trasciende los límites tradicionales de la fotografía. Al cuestionar la naturaleza misma de la imagen fotográfica y su relación con la realidad, la postfotografía se convierte en territorio fértil para el debate, la reflexión y la experimentación artística, que enriquece nuestra comprensión de la fotografía como un medio en constante evolución.

En este sentido, la iconosfera³¹ es entendida como un entorno cultural y comunicativo en el que las imágenes desempeñan un papel central, donde circulan y se interconectan especialmente en el contexto de la era digital. A través de la *web 2.0*, las imágenes postfotográficas viajan rápidamente y se difunden a nivel global, trascendiendo las barreras geográficas y culturales.

En este vasto océano de imágenes, la postfotografía se convierte en una herramienta para la reflexión, la crítica y la expresión creativa, permitiendo a los artistas y los espectadores participar activamente en la construcción de significados.

Otro hito importante en el tema postfotográfico es el tratamiento ético de la imagen, tesis importante en el debate académico y cultural contemporáneo, pues con el advenimiento tecnológico, las imágenes han alcanzado un nivel sin precedentes en nuestra vida cotidiana, lo que plantea nuevas preguntas sobre los derechos de los individuos, la propiedad intelectual y la manipulación visual. La capacidad para alterar imágenes y difundirlas masivamente sin mediaciones

31 El término "iconosfera" fue acuñado por el sociólogo y filósofo francés Edgar Morin en su libro *El cine o el hombre imaginario* (1956).

tradicionales exige un replanteamiento en los marcos éticos que históricamente han regulado la creación y uso de las imágenes fotográficas.

Esta masificación en la producción de imágenes ha otorgado a los artistas un poder sin precedentes para crear y compartir contenidos visuales; sin embargo, hay que detenernos a pensar que esta libertad también conlleva plantear responsabilidades éticas. Según Vilém Flusser, en su libro *Hacia una filosofía de la fotografía* (2011), la fotografía se ha transformado en un lenguaje que todos pueden hablar, pero pocos comprenden sus profundas implicaciones éticas y filosóficas. El autor argumenta que el acto de fotografiar no es nunca neutral pues cada imagen lleva consigo una carga ideológica y una perspectiva particular del individuo. Por lo tanto, en la era postfotográfica, la ética del creador de imágenes debe ir más allá del acto técnico de capturar una imagen, para considerar su impacto en los sujetos representados y en el público que las consume.

Otro desafío ético importante es el de la privacidad y el consentimiento. En la cultura digital contemporánea, las imágenes personales circulan con gran rapidez y sin control, lo que ha generado una creciente preocupación por la violación de la intimidad. Según Azoulay, en su libro *The Civil Contract of Photography* (2019), la proliferación de cámaras y dispositivos móviles ha erosionado la frontera entre lo público y lo privado. Para Azoulay, el uso de la fotografía debe estar guiado por un “contrato civil de la fotografía”, en el cual los sujetos tienen derecho a ser representados de manera justa y con su consentimiento explícito.

Incorporando a Manovich en la discusión sobre la ética en la era postfotográfica, se puede observar cómo la manipulación digital abre nuevas vías de creación, pero también plantea dilemas éticos importantes. Al permitir que las imágenes sean alteradas de manera imperceptible para el espectador promedio, la tecnología digital puede ser usada para distorsionar la realidad sin que el público lo advierta. Esto no sólo afecta la percepción de lo que es “verdadero”, sino que también plantea preguntas éticas en cuanto a la transparencia en la creación de contenido visual.³²

Es imperativo que los fotógrafos, artistas y consumidores de imágenes adopten una postura crítica y ética, reconociendo el poder de las imágenes para

32 Lev Manovich, *The Language of New Media...*, 74.

modelar realidades y la obligación de respetar los derechos de los sujetos que participan, consciente o inconscientemente, en su creación.

Actualmente, la fotografía ya no se trata sólo de documentar hechos o momentos, sino de explorar la propia naturaleza de la imagen, su construcción y manipulación. La imagen postfotográfica se convierte en un híbrido de elementos visuales, iconos y símbolos que se entrelazan para crear nuevas narrativas y significados.

Bajo este contexto, en los Encuentros Fotográficos de Arles, Francia, del año 2011, en el Centro de Arte Contemporáneo de Barcelona (CCCBA), con el también curador Joan Fontcuberta, junto con François Hébel, director del festival Rencontres d'Arles, Clément Chéroux, conservador del Pompidou, Erik Kessels, director artístico de Kessels Kramer, el prestigioso fotógrafo Martin Parr y Joachim Schmid, curaron una exposición titulada "From Here On"³³ en la que participaron 36 artistas representativos de los cambios radicales que le acontecen a la fotografía.

Dicha exposición exploraba, en su mayor parte, la apropiación o el robo del material fotográfico de las redes sociales de artistas principalmente amateurs y de los buscadores de imágenes de Internet para construir con ellos, a través de un distanciamiento crítico, una obra dotada de un nuevo significado. "From Here On" sintetiza el antes y después del mundo de la fotografía, la propuesta con proyectos que ofrecen argumentos visuales en torno a la postfotografía caracterizada sobre todo por la saturación de las imágenes.

Ese mismo año, Joan Fontcuberta publicó en el diario *La Vanguardia* un artículo titulado "Por un manifiesto postfotográfico" en el que profundizaba en estas cuestiones y adelantaba un decálogo postfotográfico recogido posteriormente en el último de sus libros, cuyas conclusiones enumeran, además de una desmaterialización de los contenidos, una dilución del mismo concepto de autoría, una "pérdida de soberanía" sobre las imágenes.

En este *manifiesto postfotográfico* en forma de ensayo ilustrado, se proclamaba que "hoy todos editamos imágenes" y que más que "fotógrafos", la nueva realidad implicaba tener que buscar otros términos, ya que el fotógrafo "se convierte en prescriptor de sentidos, en alguien que asigna valor a las cosas y apunta

33 Joan Fontcuberta y Clément Chéroux, *From here on* (Barcelona: RM VERLAG, 2013), 33.

qué quieren decir. El creador de hoy ya no mira el mundo. Mira lo que han mirado los demás. No se trata de producir obras, sino de prescribir sentidos”.³⁴

Ahora somos editores con suerte. Todos reciclamos, cortamos y pegamos, remezclamos y subimos. Podemos hacer que las imágenes logren lo que sea. Sólo necesitamos un ojo, un cerebro, una cámara, un teléfono, una laptop, un escáner, un punto de vista. Y cuando no estamos editando, estamos creando. Estamos creando más que nunca, porque nuestros recursos son enormes y las posibilidades ilimitadas. Tenemos internet lleno de inspiración: lo profundo, lo bello, lo perturbador, lo ridículo, lo tribal, lo vernáculo y lo íntimo. Tenemos cámaras diminutas que registran la luz más tenue, la obscuridad más cerrada. Este potencial tecnológico tiene consecuencias creativas. Cambia nuestro sentido de lo que significa crear, resulta que el trabajo se siente como un juego. Trabajo que toma lo viejo en nuevo y eleva lo banal. Trabajo que tiene un pasado pero que se siente absolutamente presente. Queremos dar a este trabajo una nueva dignidad. Las cosas serán diferentes. A partir de aquí...³⁵

En relación con otro de los usos tradicionales de las imágenes, el de registro de la memoria, los autores del manifiesto ponen de relieve la preponderancia de las imágenes ahora como un acto de comunicación: “Las fotos ya no recogen recuerdos para guardar, sino mensajes para enviar e intercambiar”.³⁶

Fontcuberta declara en el “Decálogo postfotográfico” los diez mandamientos recetados al artista:

¿Cómo opera la creación radical postfotográfica? Esta sería una propuesta plausible expresada de forma tan sumaria como tajante:

1. Sobre el papel del artista: ya no se trata de producir obras, sino de prescribir sentidos.
2. Sobre la actuación del artista: el artista se confunde con el curador,

34 *Ibid.*, 55.

35 Manifiesto de la exposición “From Here On”, Arles, Francia, 2011.

36 Joan Fontcuberta, “Decálogo postfotográfico”, *La Vanguardia*, 2011, <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>

- con el coleccionista, el docente, el historiador del arte, el teórico... (cualquier faceta en el arte es camaleónicamente autoral).
3. En la responsabilidad del artista: se impone una ecología de lo visual que penalizará la saturación y alentará el reciclaje.
 4. En la función de las imágenes: prevalece la circulación y gestión de la imagen sobre el contenido de la imagen.
 5. En la filosofía del arte: se deslegitiman los discursos de originalidad y se normalizan las prácticas apropiacionistas.
 6. En la dialéctica del sujeto: el autor se camufla o está en las nubes (para reformular los modelos de autoría: coautoría, creación colaborativa, interactividad, anonimatos estratégicos y obras huérfanas).
 7. En la dialéctica de lo social: superación de las tensiones entre lo privado y lo público.
 8. En el horizonte del arte: se dará más juego a los aspectos lúdicos en detrimento de un arte hegemónico que ha hecho de la anhedonia (lo solemne + lo aburrido) su bandera.
 9. En la experiencia del arte: se privilegian prácticas de creación que nos habituarán a la desposesión: compartir es mejor que poseer.
 10. En la política del arte: no rendirse al glamur y al consumo para inscribirse en la acción de agitar conciencias (en un momento en que prepondera un arte convertido en mero género de la cultura, obcecado en la producción de mercancías artísticas y que se rige por las leyes del mercado y la industria del entretenimiento, puede estar bien sacarlo de debajo de los focos y de encima de las alfombras rojas para devolverlo a las trincheras).³⁷

Fontcuberta considera que los puntos más relevantes de este decálogo son “la nueva conciencia autoral, la equivalencia de creación como prescripción y las estrategias apropiacionistas de acumulación y reciclaje”,³⁸ que confluyen en lo que llama “estética del acceso”. Fontcuberta, en este “Decálogo postfotográfico”, utiliza como metáfora la propuesta por Clément Chéroux: la instalación

37 *Idem.*

38 *Idem.*

del agua corriente en nuestras casas, a través de los grifos, con “el grifo de imágenes” que hoy en día suponen Flickr, Facebook o Instagram: “Desde un punto de vista de los usos, se trata de una revolución comparable a la instalación de agua corriente en los hogares en el siglo XIX. Hoy disponemos de un grifo de imágenes a domicilio que implica una nueva higiene de la visión”.³⁹

Esta revisión de la significación del concepto de postfotografía, sirve de pretexto para reconsiderar la figura del autor y la noción de creación, así como el papel del espectador y el de la propia fotografía como lenguaje.

De esta manera, podemos asentar que la postfotografía es simplemente la adaptación de la fotografía a nuestra vida en línea, una herramienta más para desenvolvernos en la iconosfera, constituyendo un recurso adicional para desarrollar nuestra existencia en el entorno de las imágenes, donde el reciclaje y la apropiación artística son fundamentales para construir una serie que conforme un proyecto postfotográfico, una *obra colección*⁴⁰ cuya clave no radique en la credibilidad de la fotografía en sí misma, sino en crearle al fotógrafo.

Los cambios tecnológicos en el mundo fotográfico ligados a las nuevas tecnologías digitales y al Internet han cambiado radicalmente el contexto en el que se produce, consume y se distribuye la fotografía contemporánea, dada la abrumadora abundancia y hipervisibilidad de imágenes capturadas desde las redes sociales, cámaras de vigilancia, fotografía satelital, entre otras fuentes. Como consecuencia, la postfotografía cuestiona todos los estándares clásicos relacionados con la otra fotografía, desafiando los cánones establecidos y cuestionando la veracidad y la objetividad de las imágenes en la era digital.

39 *Idem.*

40 Para Joan Fontcuberta, la *obra colección* en la postfotografía es una manifestación artística que se construye a partir de la recopilación y apropiación de imágenes que toda vez reunidas, conforman un proyecto cohesivo que va más allá de la fotografía tradicional.

Autores postfotográficos

04

Nos encontramos en plena revolución multimedia. Esta revolución está transformando al homo sapiens, producto de la cultura escrita, en un homo videns para el cual la palabra ha sido destronada por la imagen.

Giovanni Sartori¹

En la era del homo fotograficus, que se caracteriza porque todo el mundo es a la vez productor y consumidor de imágenes, ¿dónde reside el valor de una fotografía? (...) La respuesta parece simple: en la capacidad de dotar a la imagen de intención y de sentido, en hacer esa imagen significativa.

Joan Fontcuberta²

Inicialmente, la producción fotográfica requería de una relación directa entre el objeto fotografiado y su representación en la superficie fotosensible. La presencia física del objeto era esencial para garantizar una relación de causalidad y continuidad entre la imagen y la realidad. Ahora, con la digitalización, se ha alterado esta esencia del medio fotográfico al permitir la configuración de la imagen digital en un mosaico de millones de píxeles intercambiables, en lugar de una huella luminosa latente que espera ser revelada.

La maleabilidad de la fotografía ha permitido que rompa con su condición fundamental de ser un reflejo; ha desafiado la concepción tradicional que la definía, desde su nacimiento, como una garantía y un referente de lo real.³

¹ Alejandro Nicolás González, "El homo videns y la sociedad teledirigida de Giovanni Sartori", *Marketing político*, 2012, <http://marketingpoliticoo.blogspot.com/2012/10/el-homo-videns-y-la-sociedad.html?m=1>

² Fontcuberta, *La furia de las imágenes...*, 72.

³ Naydelín Sánchez Ortega, "De la fotografía como representación de la realidad a documento representado: El análisis documental de contenido", *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, octubre 2011, www.eumed.net/rev/ccss/14/

Actualmente, la fotografía ya no se percibe como una representación visual objetiva y fidedigna de la realidad, sino como una interpretación subjetiva, un constructo visual.

Con la llegada de lo digital, la fotografía se ha venido transformando en un medio en el que la realidad y la imaginación se entrelazan, desafiando la percepción y expandiendo cada vez más los límites de la fotografía y de la expresión visual.

Este cambio ontológico, conocido como postfotografía, ha tenido importantes implicaciones epistemológicas y ha cuestionado un rasgo fundamental de la naturaleza del medio fotográfico: su capacidad de ser una huella de lo real. La tecnología digital transformó y desmaterializó a la fotografía argéntica, convirtiéndola “en datos visuales en estado puro, en contenido sin materia física, en imagen sin cuerpo”.⁴

La imagen, al ser despojada de su condición de objeto, ha ocasionado un cambio significativo en la forma en que se comprende, produce y comparte; ya no es más un objeto tangible que se pueda tocar, ahora se ha convertido en un archivo digital, una obra intangible que puede ser replicada, modificada y compartida instantáneamente al resto del mundo.

También ha surgido la preocupación de algunos autores al vaticinar el fin de una era o incluso a declarar “la muerte de la fotografía”. La obra de William Mitchell⁵ anticipó dicha muerte en el sentido en que anunció la transición hacia la postfotografía, donde la manipulación de imágenes transformaron principalmente su naturaleza y cuestionaron su papel tradicional como un medio de capturar la verdad visual, destacando cómo estas transformaciones afectaban la relación entre las imágenes y la sociedad, así como las nuevas formas de expresión visual y el papel cambiante del espectador.

Joan Fontcuberta, al igual que otros pensadores y críticos de la fotografía, ha abordado la cuestión de cómo la tecnología digital está revolucionando profundamente la esencia de la fotografía en comparación con la era analógica. Su análisis crítico destaca cómo dicha transformación no se limita simplemente a la evolución de las herramientas y técnicas utilizadas en la fotografía, sino que afecta a la misma concepción de lo que es una imagen fotográfica.⁶

4 Fontcuberta, *La cámara de Pandora...*, 82.

5 Mitchell, *The Reconfigured Eye...*, 37.

6 Fontcuberta, *La cámara de Pandora...*, 59.

Sin embargo, la historia ha demostrado que en muchos casos, anunciar la muerte de algo cuando aparece una novedad es más una herramienta retórica poderosa que una realidad inevitable y fatal. La fotografía ha demostrado su resiliencia, su capacidad de adaptación y de generación de nuevos discursos de acuerdo con su época.

Más que una muerte decisiva, lo que estamos presenciando son cambios y transformaciones sustantivas en la práctica y el consumo de la fotografía. Gracias a la imagen digital, se han ampliado las posibilidades creativas, lo que ha permitido la experimentación con nuevos enfoques, discursos y tratamientos de las imágenes. La fotografía sigue siendo una fuente fecunda de expresión artística y una herramienta poderosa para documentar y comunicar ideas, realidades, opiniones, emociones y perspectivas. El fenómeno actual se caracteriza por cambios, finales de una era y, al mismo tiempo, aperturas y nuevos comienzos.

Así, la fotografía, entendida como un objeto de investigación y creación, ofrece una amplia gama de enfoques sobre el sujeto, tanto desde la perspectiva del creador como del receptor de la imagen.

La fotografía, al igual que cualquier otro producto cultural, es un reflejo de su tiempo y de las necesidades e inquietudes de sus autores. Estas producciones visuales resultan de una intención específica, pero su significado y valor dependen en gran medida de la interacción con el bagaje experiencial y cultural del espectador. Esto converge con los parámetros de interpretación establecidos por la sociedad que recibe las imágenes, los conocimientos previos del observador y las intenciones del creador.

Desde esta óptica fueron claves las aportaciones del Dr. Javier Marzal en su obra *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, gran pilar metodológico para realizar una lectura crítica de las imágenes aquí expuestas.

A continuación, se presentan 10 creadores representativos de la postfotografía en su diversidad de propuestas artísticas. Este estudio visual de proyectos se ha complementado con el análisis de fuentes escritas y audiovisuales con el objetivo de estimular la reflexión personal y la conversación entre autores y perspectivas teóricas emergentes en torno a la imagen artística contemporánea.

No obstante, es fundamental destacar que la elección de las imágenes se vio influenciada de manera significativa para el placer visual. Es relevante señalar

que el proceso analítico en sí mismo no carece de satisfacción, ya que, descifrar el significado subyacente en el mensaje fotográfico es una actividad que también brinda un sentido de deleite, y este proceso cuenta con ese ingrediente principal.

Erik Kessels

Erik Kessels (1966, Roermond, Países Bajos) es un diseñador gráfico, cofundador y director creativo de KesselsKramer —una agencia de publicidad en Ámsterdam—, curador y artista visual.⁷ Su trabajo se centra especialmente en la fotografía con un enfoque innovador y provocativo en la creación de imágenes.

A lo largo de su carrera, Kessels ha utilizado la fotografía para explorar temas como la memoria, el consumo y la cultura visual contemporánea. Sus proyectos suelen ser una mezcla de fotografía encontrada, apropiada y manipulada digitalmente, y a menudo incluyen series de imágenes que se presentan en forma de fotolibros e instalaciones.

Entre sus obras más destacadas se encuentra *In Almost Every Picture* (2001–2005), *24 horas de Flickr impresas en papel* (2011) y *Unfinished Father* (2015). En la trayectoria de Kessels, su obra se destaca por su capacidad para desafiar las convenciones de la fotografía y la cultura visual contemporánea, cuestionando la forma en que las imágenes son creadas, consumidas y valoradas en la era digital.⁸ Su trabajo ha sido expuesto en importantes galerías y museos de todo el mundo y ha recibido numerosos premios y reconocimientos en el campo de la fotografía y el diseño gráfico.

Con la llegada del siglo XXI y la intervención de tecnologías que permiten nuevas formas de interacción social, a partir de la consolidación del entorno digital, las redes sociales y los dispositivos móviles, se funda lo que se podría llamar la era postfotográfica.

La producción de imágenes ha adquirido proporciones históricas gracias a la posibilidad de generar contenido a través de dispositivos portátiles. Esto ha

7 “Erik Kessels”, *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Erik_Kessels

8 *Idem*.

llevado a que la fotografía se instale como un componente clave en las relaciones que establecemos con nuestro entorno y con nosotros mismos.

La gran accesibilidad de recursos visuales que se encuentra en la *web* ha dado lugar a lo que Fontcuberta denomina como *estética del acceso*. Esta estética se basa en la capacidad que tenemos, gracias a los medios digitales, de obtener, recopilar y reutilizar una gran cantidad de información gráfica y audiovisual.⁹ Esta tendencia representa un cambio radical en la forma en que interactuamos con las imágenes, ya que ahora todo el mundo tiene acceso al caudal extraordinario de material que se encuentra en línea.

En el año 2011, el artista holandés Erik Kessels creó una instalación llamada *24 horas de Flickr*. Esta instalación consistió en llenar las salas del museo FOAM en Ámsterdam con alrededor de 1.5 millones de fotografías impresas en tamaño postal. Las fotografías fueron seleccionadas de todos los archivos subidos al portal Flickr durante un período de 24 horas, creando enormes montículos de imágenes que evidenciaban su excesiva producción.

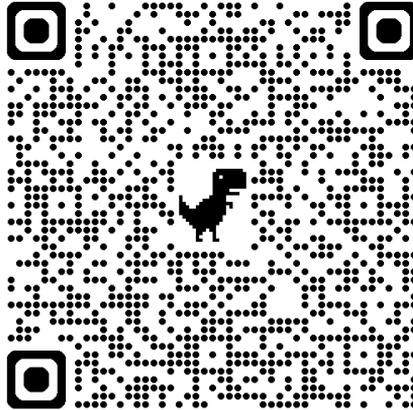


Figura 15: Erik Kessels, *Sin título*, de la serie *24 horas de Flickr impresas en papel*, 2011.

La obra de Kessels representa sólo una fracción del vasto universo de imágenes compartidas en línea. Esta instalación actúa como una muestra que nos

9 Fontcuberta, *La cámara de Pandora...*, 40.

invita a reflexionar sobre los usos sociales de la fotografía en el contexto post-fotográfico. Este contexto se define por factores como la omnipresencia de las cámaras, la familiaridad con los programas de edición y la accesibilidad y transmisión fácil de información. Estos elementos han democratizado la producción simbólica, transformándola, de un privilegio reservado para especialistas, en una parte potencial de la vida cotidiana de los usuarios.

Hoy en día estamos expuestos a una sobrecarga de imágenes. Este exceso es en gran parte el resultado de sitios para compartir imágenes como Flickr, sitios de redes como Facebook e Instagram y motores de búsqueda basados en imágenes. Su contacto mezcla lo público y lo privado, mostrando abiertamente lo muy personal. Mediante la impresión de 350.000 imágenes, subidas en un periodo de veinticuatro horas, se visualiza la sensación de ahogamiento en representaciones de experiencias ajenas.¹⁰

En consecuencia, la impresión de fotografías se convierte en un tsunami de imágenes que nos golpea con fuerza incontenible. Kessels comenta que si dedicáramos un segundo por cada imagen impresa, tardaríamos más de 40 días en observarlas en su totalidad.

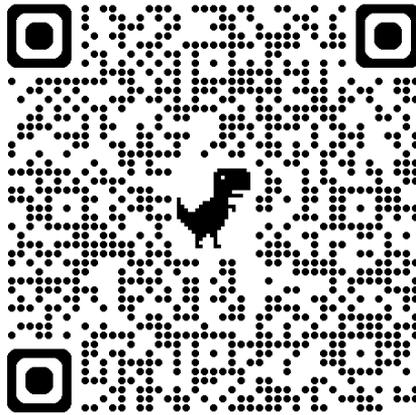


Figura 16: Erik Kessels, *Sin título*, de la serie *24 horas de Flickr impresas en papel*, 2011.

10 Erik Kessels, “24 hrs in photos”, 2011, <https://www.erikkessels.com/24hrs-in-photos>.

Para comprender las prácticas de consumo y producción actuales, Fontcuberta utiliza el término *homo photographicus*¹¹ para describir a sujetos cada vez más dependientes de las pantallas, dispositivos y de lo que consumimos a través de ellos. El que la fotografía se haya desmaterializado y convertido en bits de información maleable y fácilmente transferible ya no es lo más relevante. Lo esencial es que el orbe fotográfico se ha integrado en nuestros modos de vida, configurando un mundo mediado por imágenes que refleja cambios significativos en la manera en que nos relacionamos con ellas y a través de ellas.

Hablar de postfotografía implica reconocer que se ha producido una transformación importante en la cultura visual actual y no limitarla a un tema técnico. Es un concepto útil para analizar ciertas prácticas culturales y reflexionar críticamente sobre la actualidad de nuestra civilización.

Según Kessels, la sobreproducción de imágenes representada en su instalación es principalmente el resultado de estas redes sociales en las que podemos compartir imágenes donde se mezcla lo público con lo privado sin ningún tipo de timidez ni inhibición aparente.¹² Al imprimir todas estas fotografías, Kessels muestra cómo la saturación de estas imágenes de la vida cotidiana de tantas personas puede generar una sensación de agobio.

En la actualidad, la fotografía se ha convertido en una actividad cotidiana que forma parte de nuestra rutina diaria, provocando una hiperabundancia icónica sin precedentes que podría ser leída como el reflejo de importantes transformaciones en los *modos de ver*.¹³ Esta abundancia de imágenes puede interpretarse como el resultado de cambios significativos en la forma en que percibimos y vivimos, y por lo tanto, en cómo experimentamos nuestra realidad.

Penélope Umbrico

Penélope Umbrico (1957, Pensilvania, Estados Unidos) es una artista audiovisual la cual trabaja con medios como la fotografía, el video y medios digitales.

¹¹ Fontcuberta, *La furia de las imágenes...*, 93.

¹² Fontcuberta y Chéroux, *From here on...*, 33.

¹³ John Berger, *Modos de ver* (Barcelona: Gustavo Gili, 2000), 59.

Su trabajo se centra en la exploración de la relación entre la tecnología y la cultura contemporánea, y por cuestionar la naturaleza de la imagen en la era digital.

Umbrico utiliza imágenes encontradas en línea, como fotografías de productos en tiendas en línea o capturas de pantalla de redes sociales para crear obras que a menudo se presentan en formato de instalación. A través de este proceso de recopilación y selección, Umbrico destaca la cantidad abrumadora de imágenes que existen en la era digital y cómo esto afecta nuestra percepción del mundo.

En su amplia y diversa obra que se extiende por varias décadas, entre sus trabajos más representativos destacan: *Suns from Sunsets de Flickr* (2006), *Out of Order* (2014) y *Screenshots* (2019), en los cuales explora la imagen en la era digital y su capacidad para cuestionar la forma en que entendemos la cultura contemporánea y la tecnología.¹⁴

Sus piezas han sido exhibidas en importantes instituciones de arte en todo el mundo, incluyendo el MoMA de Nueva York, el Guggenheim de Bilbao y el San Francisco Museum of Modern Art, entre otros. Respecto a su obra, Umbrico señala lo siguiente:

Comencé el proyecto *Suns from Sunsets from Flickr* en 2006 cuando, buscando el tema más fotografiado, busqué en el sitio Web para compartir fotos Flickr y encontré que “sunsets” era el más presente (etiquetado), lo que resultó en 541,795 visitas en 2006. Me pareció peculiar que el sol, el dador de vida y calor por excelencia, constante en nuestras vidas, símbolo de iluminación, espiritualidad, eternidad, todo lo inalcanzable y efímero, omnipotente proveedor de optimismo y vitamina D... y tan omnipresentemente fotografiado, sea ahora subsumido a internet: este cálido objeto singular se multiplicó en el espacio electrónico de la Web y se vio a la luz fría de la pantalla.¹⁵

14 Penélope Umbrico, “Photographs”, <http://www.penelopeumbrico.net/>

15 *Idem.*

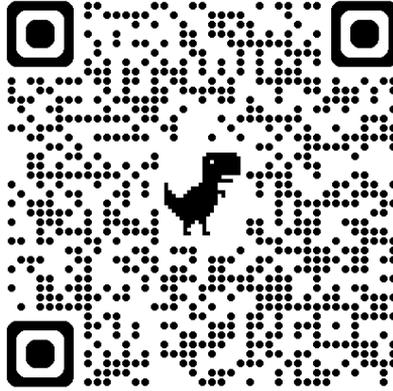


Figura 17: Penélope Umbrico, *8.146.774 Soles desde atardeceres de Flickr* (parcial), 2010.

A partir de 2004, con la aparición de sitios *web* denominados *web 2.0*, los cuales se enfocan en compartir información y están asociados con las redes sociales, se abrió una ventana importante para la comunicación interactiva entre los usuarios y los medios. Gracias al fácil acceso a redes sociales como Flickr, donde se comparten millones de imágenes diariamente, ya no es necesario llevar un equipo fotográfico para capturar un evento específico.

Basándose en esta premisa, Umbrico ha encontrado una oportunidad para la creación artística al explorar este vasto mar de imágenes. Su propuesta contemporánea se enfoca en la edición y la curación de imágenes, de acuerdo con el criterio de la artista, con el objetivo de crear un nuevo discurso coherente. Para ello, se apropia de las imágenes que circulan por el Internet, tras reflexionar si vale la pena crear una fotografía más de amaneceres cuando existe tanto material disponible en la red.

Con su proyecto *Suns from Sunsets from Flickr*, basado en estrategias de apropiación y reciclaje, la artista recopiló una enorme cantidad de fotografías, de las cuales editó, organizó e imprimió, haciendo reflexionar sobre la proliferación de imágenes estereotipadas que se pierden en el infinito de la red:

Recopilé esos atardeceres de Flickr que tenían los soles más definidos y recorté sólo los soles de estas imágenes. Hasta la fecha, he hecho un total de

4,500 imágenes de 4x6" de soles de estas puestas de sol, que subo a los laboratorios fotográficos de los consumidores para imprimirlas como copias en C de máquina de 4x6". Para cada instalación, el título refleja la cantidad de visitas que obtengo al buscar "puesta de sol" en Flickr en el momento de la instalación.¹⁶

El gesto de Umbrico de tomar estas fotografías es un acto arqueológico moderno que *salva* las imágenes de la eliminación o del olvido. En un contexto en el que existe una saturación de imágenes, el énfasis se desplaza hacia la serie y la colección, lo que resulta en un cuerpo de trabajo que navega entre el consumidor y el productor, la materialidad y la inmaterialidad, y la expresión individual y colectiva.

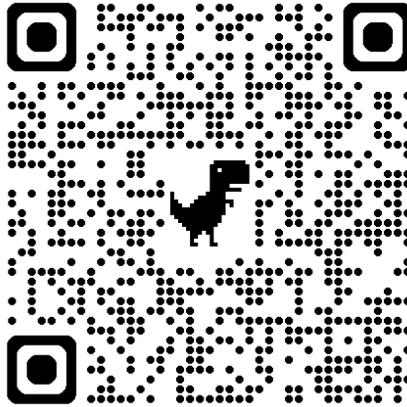


Figura 18: Penélope Umbrico, *2,303,057 Suns from Sunsets de Flickr* (detalle), 2007.

La obra de Umbrico representa una transformación en la creación artística de la postfotografía, donde se ha vuelto más social en lugar de individual, un terreno fértil para tomar nuevas fotografías. Umbrico utiliza imágenes existentes de otros fotógrafos con temas similares para crear una obra fotográfica nueva, sin haber presionado el botón de obturación.

Aunque no es una forma de creación inédita, la obra de Umbrico nos invita a reflexionar sobre un momento de la civilización en el que la imagen es un recurso fundamental para el arte contemporáneo y cuestiona nuestra relación con las imágenes.

Las fotografías de Umbrico ofrecen una reinterpretación radical de la fotografía cotidiana y vernácula. Ella trabaja “dentro del mundo virtual de los medios sociales y el mercadeo al consumidor, viajando por el flujo sin fin de imágenes seductoras, objetos e información que nos rodea, en busca de momentos decisivos, pero en estos mundos, los momentos decisivos son absurdos culturales”.¹⁷

Según Joan Fontcuberta y otros teóricos y profesionales de la fotografía, el mundo se ha inundado de imágenes en Internet, lo que hace necesario encontrar maneras de reciclarlas y darles un nuevo propósito, una nueva perspectiva, a través de un proceso que Fontcuberta llama “cultura postfotográfica”.¹⁸

Robert Shore es un curador y crítico de arte conocido por su trabajo en la exploración y promoción de diversas formas de arte contemporáneo. Su enfoque curatorial a menudo se centra en la intersección entre el arte y la tecnología, y en cómo las prácticas artísticas responden a los cambios culturales y sociales, y sobre el futuro comenta:

Habrán profesiones como los ‘mineros de discos duros’, cuya misión será el encontrar discos duros en los patios de chatarra y desarrollar *software* para clasificar esas imágenes. Y entonces habrán proyectos artísticos y sociológicos creados a partir de las imágenes extraídas de estos dispositivos de almacenamiento. La idea de curar esta increíble masa de imágenes tiene un potencial enorme.¹⁹

Plataformas como Flickr representan uno de los repositorios más populares de la red para albergar imágenes. Flickr se convierte, entre otras plataformas, en una fuente inagotable de imágenes que pueden ser apropiadas, intervenidas o recicladas por fotógrafos y artistas para crear nuevas obras. Sin embargo, la

17 Penélope Umbrico, “Photographs: Aperture”, 2011, <http://aperture.org/shop/books/penelope-umbrico-photographs-2636#sthash.zKU9V30B.dpuf>

18 Fontcuberta, *La cámara de Pandora...*, 48.

19 Colorado Nates, *Fotografía 3.0 Y después de la Postfotografía ¿Qué?...*, 81.

abundancia de imágenes en línea requiere una ecología visual²⁰ para poder navegar en este vasto universo de imágenes.

En medio de una *pandemia de imágenes* que inunda la *web 2.0*, es esencial conocer aquellos proyectos en los que la curaduría y la edición de imágenes pueden ofrecernos algo más. El objeto de estudio permanece intacto, pero los avances tecnológicos y las herramientas han cambiado el contexto de la creación artística.

James W. Marcum sostiene que: “la nueva realidad no es únicamente una cultura visual, sino una ecología visual, un evento participativo, completo y continuo, un universo de acción y un mundo de conocimiento y de aprendizaje más allá de la transferencia de información”.²¹ En esta ecología visual participativa, completa y continua, los medios y la *web 2.0* ya no son simplemente canales de comunicación, sino una infraestructura vital del entorno. Según Marcum, en un sistema ecológico, el sujeto interactúa y participa en la creación y evolución del sistema. Incluso aquellos que sólo observan o consumen imágenes, pueden ser considerados miembros activos del ecosistema visual, ya que reconocen su potencial para contribuir a una conversación más amplia.²²

Tal vez parte de la belleza de tomar una fotografía de una puesta de sol es que, mientras lo hace, es probable que un millón de personas lo estén haciendo también, exactamente al mismo tiempo. Me encanta esta idea de la práctica colectiva, algo en lo que todos participamos a pesar de cualquier preocupación artística, sabiendo que ha habido millones antes y habrá millones después. Si bien la intención de fotografiar una puesta de sol puede ser capturar algo efímero o afirmar un punto de vista subjetivo individual, el resultado es todo lo contrario: a través de la tecnología de nuestras cámaras comunes, experimentamos el poder de millones de

²⁰ El término *ecología visual* en el contexto de la postfotografía fue acuñado formalmente por Joan Fontcuberta. En su libro *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*, publicado en 2016, Fontcuberta explora este concepto para referirse a la forma en que las imágenes digitales y las tecnologías de la imagen definen nuestro entorno visual y la manera en que interactuamos con las imágenes en la era digital.

²¹ James W. Marcum, “Beyond Visual Culture: The Challenge of Visual Ecology”, *Libraries and the Academy: The John Hopkins University* 2, núm. 2 (2012): 189.

²² *Ibid.*, 196.

vistas sinópticas, todas compartidas. de la misma manera, en el mismo momento.²³

Corinne Vionnet

Corinne Vionnet (1969, Valais, Suiza) es una artista visual conocida por su trabajo en fotografía digital. Su práctica artística se centra en la creación de imágenes que exploran la relación entre la fotografía, la cultura y la sociedad, utilizando técnicas digitales para crear imágenes evocadoras y llenas de significado.

Entre sus obras más representativas se encuentran *Photo Opportunities*, *Icons*, *Alps*, en las cuales crea imágenes de gran impacto visual al fusionar cientos de fotografías de lugares turísticos populares. Su estilo único de fotografía digital y la capacidad de crear imágenes evocadoras la convierten en una artista innovadora en el campo de la fotografía artística contemporánea.

*Photo Opportunities*²⁴ es una serie de imágenes traslúcidas agrupadas en capas, compuestas por cientos de imágenes tomadas desde puntos de vista cercanos de algunos de los lugares más emblemáticos del mundo, como la Torre Eiffel, el Taj Mahal, las Pirámides de Giza, la Acrópolis, Chichén Itzá, etcétera. Estas imágenes fueron subidas por los turistas a la plataforma de Flickr, creando una nueva perspectiva del monumento, envuelto en una especie de aura que ofrece una mirada distinta a la realidad masificada que domina estos lugares.

El aura perdida que Walter Benjamin atribuía a la reproductibilidad de las imágenes fotográficas se recupera de alguna manera a través de la confrontación de la pluralidad, de la que emerge la singularidad única de cada lugar, su aura.²⁵ Cada fotografía es una metaimagen con cierta estética impresionista, que contiene innumerables redundancias vernáculas realizadas por los viajeros.

23 Umbrico, "Photographs...".

24 Corinne Vionnet, "Opportunities", *Clavo Ardiendo*, <https://clavoardiendo-magazine.com/columnas-series/click/corinne-vionnet/>

25 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Ítaca, 2003), 27.

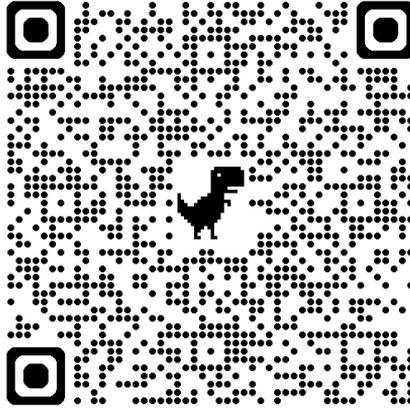


Figura 19: Corinne Vionnet, *Bèijing*, de la serie *Photo Opportunities*, 2007.

Así, Vionnet nos enfrenta a la omnipresencia, la producción y el consumo masivo de imágenes que, aunque parecen superficiales, son capturadas por miles de personas como un acto de reconocimiento de los sitios visitados.

El filósofo Guy Debord, que predijo con precisión una sociedad del espectáculo, cobra especial relevancia en este contexto. Definió esta sociedad no como un conjunto de imágenes, sino como “una relación social entre personas mediada por imágenes”.²⁶

El espectáculo se presenta como una enorme positividad indiscutible e inaccesible. 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 ya ha obtenido de hecho por su forma de aparecer sin réplica, por su monopolio de la apariencia.²⁷

La relación entre las postales y la fotografía ha sido extensa desde los inicios de la fotografía. Las postales han sido utilizadas como un objeto de exhibición y circulación amplia, lo que ha permitido que artistas, fotógrafos y diseñadores las utilicen para mostrar sus obras; además, han sido un

26 Guy Debord, *La sociedad del espectáculo...*, 25.

27 *Ibid.*, 27.

recurso muy valioso para que los países promuevan sus monumentos, su cultura y su arte.

Desde el punto de vista autoral, la serie *Photo Opportunities* genera una reflexión sobre el concepto tradicional de autor, asociada a la idea de originalidad y autenticidad sugerida por Benjamin.²⁸ La obra utiliza los postulados de la postfotografía y hace uso de la apropiación y el reciclaje de imágenes, cuestionando quién es el autor. En este caso, la artista se ha apropiado de las imágenes tomadas por individuos en diferentes ciudades del mundo para crear una nueva pieza. En este proceso, las imágenes otorgan un nuevo sentido a la obra y comparten la coautoría con quien tomó la fotografía inicial.

Cuando estas nuevas imágenes circulan en la *web*, se multiplican y pierden el concepto de autoría con el tiempo, dejando sólo la imagen. En este sentido, la autoría concuerda con el planteamiento de Fontcuberta, quien sostiene que los modelos de autoría están en “la coautoría, la creación colaborativa, la interactividad, los anónimos estratégicos y las obras huérfanas”.²⁹

La obra de Vionnet es un “modelo más participativo de cultura, donde el público no es un mero consumidor de mensajes preconstruidos, sino de personas que están dando forma, compartiendo, remezclando y recontextualizando los contenidos mediáticos en formas que no habían sido previamente imaginadas”.³⁰

De acuerdo con la perspectiva de una conciencia que defiende una economía de la imagen, se puede afirmar que el reciclaje o reutilización icónica se establece como un principio y la apropiación se convierte en un modelo para la creación postfotográfica. En este enfoque, muchas obras se basan en el uso de material gráfico existente para evitar 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

28 Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica...*, 46.

29 Fontcuberta, *La cámara de Pandora...*, 88.

30 Marcum, “Beyond Visual Culture: The Challenge of Visual Ecology” ...: 206.

comparten el deseo de hacer aún un poco más caducos los criterios de evaluación que antes permiten determinar qué es arte y qué no lo es.³¹

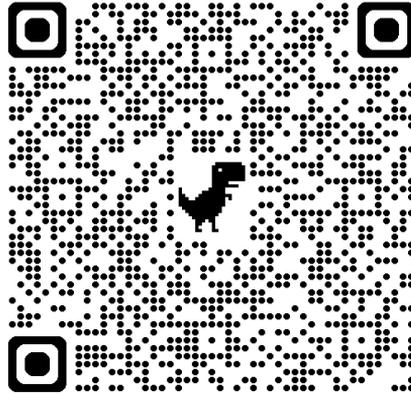


Figura 20: Corinne Vionnet, *Atenas*, de la serie *Photo Opportunities*, 2007.

La obra de Corinne Vionnet propone una nueva visión de las imágenes cotidianas y vernáculas, mostrando la naturaleza absurda y surrealista del consumismo y la falta de originalidad que éste representa. El título mismo de su obra es un comentario sobre el uso creciente de estereotipos de las comunidades fotográficas en línea y el contenido que se comparte en ellas.

Anna María Guasch, en su libro *Arte y archivo: 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*, expone artistas que emplean dicha fragmentación para crear una obra nueva como producto de la recombinación de varias partes. A este respecto, y ya en su época, cita a Walter Benjamin, quien apunta la idea de las múltiples combinaciones de fragmentos, comparándola con un sentido alegórico de la creación:

Benjamin vincula el procedimiento del montaje a la alegoría, que entiende como una respuesta a una primera crisis de la teoría del arte por el arte, es decir, al concepto de la apropiación y vaciamiento de sentido, fragmentación y yuxtaposición dialéctica de los fragmentos y separación entre significante

31 Clément Chéroux, *La fotografía vernácula* (México: Ediciones Ve, 2011), 109.

y significado: “la mentalidad alegórica –la propia de Baudelaire y su pasión por el fragmento– selecciona arbitrariamente a partir de un material vasto y desordenado que está a su disposición. Trata de encajar los distintos elementos para hacerse una idea de si pueden o no combinarse: este sentido con aquella imagen o esta imagen con aquel sentido. El resultado es impredecible, ya que no contiene ninguna relación orgánica”.³²

Joan Fontcuberta

Joan Fontcuberta (1955, Barcelona, España) es un artista, docente, ensayista, crítico, curador y promotor de arte especializado en fotografía.³³ Es un artista polifacético que ha sabido integrar su talento creativo con una profunda reflexión teórica sobre la fotografía contemporánea.

Su extensa obra fotográfica se caracteriza principalmente por su capacidad de cuestionar la realidad y el papel de la imagen en la sociedad contemporánea, utilizando técnicas innovadoras que han desafiado los conceptos tradicionales de la fotografía en una visión crítica de la realidad. Son las verdades fotográficas, históricas o ficticias, a través del arte fotográfico y en el contexto de exhibición.

Paralelamente, Fontcuberta ha desarrollado una sólida carrera como teórico y crítico de la fotografía. Sus escritos abordan temas esenciales como la manipulación digital, la proliferación de imágenes en la era de Internet, y la transformación del rol de la fotografía en la sociedad contemporánea:

Al ser tan importante el tema conceptual en la fotografía contemporánea, particularmente en la de autor, es muy claro que un conocimiento teórico y una perspectiva ideológica constituyen un andamiaje fundamental, y quienes tendrán un basamento muy sólido en este caso son los académicos y

³² Anna María Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid: Akal/Arte Contemporáneo, 2011), 103.

³³ Joan Fontcuberta, <http://www.fontcuberta.com/>

teóricos quienes se trasfunden con los autores. Ya no se trata de dicotomías: teóricos vs. artistas. Hoy, en muchos casos, son uno mismo.³⁴

La dualidad de Fontcuberta como artista y teórico le permite ofrecer una perspectiva única y enriquecedora sobre la fotografía. Su trabajo práctico alimenta su pensamiento crítico, y viceversa, creando un ciclo continuo de innovación y reflexión que ha dejado una huella indeleble en el campo de la fotografía contemporánea.

A menudo utiliza la manipulación digital y la apropiación de imágenes pre-existentes para crear obras de arte que cuestionan la veracidad de las fotografías y la naturaleza misma de la representación visual. Entre sus obras más conocidas se encuentran *Herbarium* (1984), *Fauna* (1987), *Sputnik* (1997) y *Googlegrams* (2005).

La apropiación en la fotografía, como se ha venido refiriendo, hace alusión a prácticas artísticas que no son nuevas y de hecho cuentan con importantes precedentes. Aunque la postfotografía no es el origen de esta práctica, sí ha destacado su relevancia debido a la gran cantidad de imágenes producidas y al fácil acceso a ellas, lo que ha contribuido a su popularidad.

Al respecto, Chéroux afirma:

Ahora recurrimos a la técnica de la apropiación como un artista del cuatrocento 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.³⁵

El concepto de apropiacionismo alcanzó gran popularidad en la década de 1980 gracias al trabajo de artistas y teóricos posmodernistas. Sin embargo, sus orígenes se remontan a la época de las vanguardias, en particular con el movimiento dadá y a la figura de Duchamp, quien con sus *ready-made* continuó una ruptura importante de los principios tradicionales de creación artística y obra de arte. De Micheli comenta:

34 Colorado Nates, *Fotografía 3.0 Y después de la Postfotografía ¿Qué?...*, 38.

35 Chéroux, Fontcuberta y Kessels, *From here on...*, 102.

El artista 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.³⁶

De igual manera, los movimientos dadá y constructivista emplearon el collage y el fotomontaje, respectivamente, como herramientas para desafiar las categorías del arte formal y añadir una dimensión crítica frente al academicismo de su tiempo. No obstante, se resalta cómo el espíritu dadá influyó en el desarrollo de actitudes artísticas que expandieron las dimensiones de las obras más allá de una concepción estética basada únicamente en valores formales.

Joan Fontcuberta, por su parte, ha mostrado un notable interés en las técnicas de reciclaje y apropiación para la creación de algunos de sus proyectos artísticos —aunque para él, en vez de apropiación, debería usarse el término adopción³⁷—. Así crea su serie Googlegramas, intentando conectar la *web 2.0* con el arte de los mosaicos, recreando escenas conocidas a través de imágenes que ha seleccionado por medio del buscador de Google, las cuales tienen una relación directa con la imagen reconstruida.

Google es una de las compañías más reconocidas e importantes en la era actual en lo referente a buscadores de Internet, tanto de textos como de imágenes. Es el buscador más usado y recomendado, que conecta desde información especializada y académica, hasta redes sociales y correo electrónico. Gran parte de la juventud no sabría sobrevivir sin Google gracias a toda la información que les arroja en las páginas *web* que el buscador suministra.

³⁶ *Ibid.*, 43-44.

³⁷ En su libro *La furia de las imágenes: notas sobre la Postfotografía*, Fontcuberta refiere 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 éste prevalece el acto de elegir y no de desposeer.

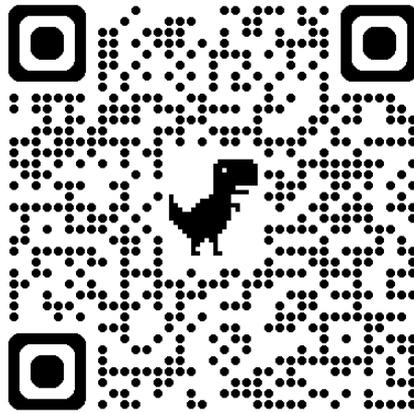


Figura 21: Joan Fontcuberta, *Auschwitz*, de la serie *Googlegrama*, 2006.³⁸

Para realizar este proyecto artístico, Fontcuberta reunió aproximadamente la cantidad de 10,000 imágenes encontradas en Internet para formar mosaicos que construyen una doble perspectiva de la imagen: de lejos podemos tener una visión, la imagen construida a una gran escala que presenta una fotografía que es conocida, circulada principalmente por los medios de comunicación y que es ya parte de la memoria colectiva.

La tradición del arte del mosaico a través del uso de nuevas tecnologías, convertido ahora en fotomosaico, permite que, desde cierta distancia, se pueda reconocer la imagen principal de la obra, pero al observar con más detalle, es posible apreciar cada una de las imágenes que la conforman. De esta manera, se revela el significado que se establece en la relación dialéctica de esta técnica, entre el contenido y el continente.

El objetivo que se relaciona con la ya mencionada exposición llamada *From Here On*, es la reivindicación el uso popular de la fotografía para documentar la

38 *Auschwitz*. Imagen de la fachada de Auschwitz reconstruida mediante un programa *freeware* de fotomosaico conectado *on-line* al buscador Google. El resultado final se compone de 10,000 imágenes disponibles en Internet, localizadas aplicando como criterio de búsqueda las palabras: historia, destino, memoria, pasado, conmemorar, conflicto, violencia, horror, barbarie, duelo, culpa, juicio, verdad, testimonio, conciencia y progreso. Santana Lopes (Portugal), Tony Blair (Reino Unido), Stanislav Gross (República Checa), Traian Basescu (Rumania), Lavaka ata Ulukalala (Tonga) y Viktor Yushchenko (Ucrania). <https://cafemontaigne.com/joan-fontcuberta-imagenes-sobre-los-limites-de-la-libertad-de-expresion-con-motivo-de-la-exposicion-ad-litteram-unia-malaga-2016-sebastian-gamez-millan/artes-plasticas/admin/>

aparición de lo que se conoce como el *vernáculo digital*.³⁹ Este término se refiere a una nueva categoría de imágenes que, por sí solas, no reemplazan a las “obras” de arte, sino que se utilizan como “materiales de trabajo”.

Asimismo, la relación de la imagen y la palabra siempre ha sido casi incuestionable, pero puede resultar curioso que, a la hora tener que buscar una imagen en un buscador de Internet, se tengan que teclear palabras para que aparezca la fotografía deseada.

Al respecto de su serie *Googlegramas*, Fontcuberta menciona:

Busco las contradicciones, las fricciones, los problemas. Es la típica oposición entre la cultura logopédica, la palabra, la verbalidad, lo lingüístico contra lo icónico, lo visual, lo gráfico y de qué manera se establecen relaciones.⁴⁰

La postfotografía, como estilo artístico, se distingue por su apertura a las prácticas de apropiación que buscan aprovechar la abundancia, circulación y disponibilidad de imágenes en Internet. Se desmitifica el proceso artístico, dando prioridad a la imagen común, a las elecciones del artista y a la conceptualización. A su vez, se valora la figura del aficionado mientras se minimiza la importancia del autor. Así, la postfotografía realiza una especie de arqueología de imágenes que trasciende incluso el discurso de la apropiación, ya que:

(...) 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.⁴¹

Juan Martín Prada afirma que las prácticas artísticas que se engloban en las formas del nuevo apropiacionismo digital ya no se basan únicamente en la reubicación o descontextualización, sino en procesos de transformación,

39 Chéroux y Fontcuberta, *From here on...*, 51.

40 Mauricio Alejo, “Joan Fontcuberta: En una cuenta de Instagram sin seguidores, ¿una selfie es una selfie?”, *Revista Código*, octubre 2018, <https://revistacodigo.com/entrevista-joan-fontcuberta-fotografia/>

41 Chéroux y Fontcuberta, *From here on...*, 82.

integración y fusión de lo apropiado.⁴² Estos procesos se denominan *remix* digital o remezcla, en las cuales:

La acción creativa se basa en gestos de incorporación y adecuación de algo dado en un espacio imagen que habrá de acogerlo, así como de modulación, en el sentido de variación de cualidades, de modificación de los parámetros que determinan las propiedades de una imagen.⁴³

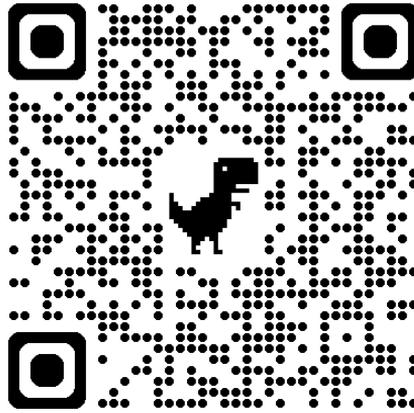


Figura 22: Joan Fontcuberta, *11-S NY*, de la serie *Googlegrama*, 2005.⁴⁴

Estas imágenes representan una variante del concepto de Juan Martín Prada, que sostiene que una vez que las imágenes son apropiadas, archivadas y descontextualizadas, el artista no trabaja a partir de un espacio vacío, sino que opera sobre un nicho donde le bastan dichas imágenes, a las cuales modifica agregando y combinando elementos.⁴⁵ Sin embargo, además de cumplir todos

⁴² Juan Martín Prada, *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet* (Tres Cantos, Madrid: Akal, 2018), 107.

⁴³ *Ibid.*, 121.

⁴⁴ *11-S NY*. Instantánea de los atentados del 11-S en Nueva York reconstruida mediante un programa *freeware* de fotomosaico conectado *on-line* al buscador Google. El resultado final se compone de 6,000 imágenes disponibles en Internet, localizadas aplicando como criterio de búsqueda las palabras Dios, Yahvé y Alá, en castellano, francés e inglés. <https://cafemontaigne.com/joan-fontcuberta-imagenes-sobre-los-limites-de-la-libertad-de-expresion-con-motivo-de-la-exposicion-ad-litteram-unia-malaga-2016-sebastian-gamez-millan/artes-plasticas/admin/>

⁴⁵ Juan Martín Prada, *Prácticas artísticas e Internet en la época de las Redes Sociales* (Madrid: Akal, 2018), 49.

los requisitos, ambas fracciones ocupan un papel protagonista en la imagen y son fusionadas de manera igualitaria.

Desde esta perspectiva, en la búsqueda en Internet de fotografías, la *web 2.0* presenta un mosaico de imágenes, pero a la vez es una ventana hacia toda la información archivada en la red que se presenta de forma fraccionada, conforme una nueva manera de ver el mundo posmoderno.

La serie *Googlegramas*, en su utilización de material fotográfico previamente encontrado por instrucciones otorgadas a una máquina conectada a Internet, para que ésta las procese y cree otro tipo de material desde las órdenes escritas que le han dado, cuestiona así si la creación de la obra proviene de la creatividad humana, de la habilidad de la computadora y sus programas, o de la generalidad que ha volcado en Internet para conformar y recrear imágenes y fotografías, extraídas de medios periodísticos y de comunicación con el objetivo de evidenciar el cuestionamiento en la obra respecto a la autoría, la originalidad y el plagio de imágenes.

Mishka Henner

Mishka Henner (1976, región de Bruselas-Capital, Bélgica) es un artista visual el cual se identifica por su enfoque innovador y provocativo sobre la relación entre la tecnología, la cultura y la política contemporánea.

Henner utiliza técnicas digitales para manipular y reconstruir imágenes, en un proceso que implica una extensa investigación documental combinada con la meticulosa reconstrucción de imágenes a partir de materiales obtenidos en línea.

Su práctica artística se vierte en el terreno digital con obras postfotográficas que reflexionan sobre los medios de producción y distribución de imágenes; asimismo, explora temas como la vigilancia, la privacidad, la explotación y la violencia. Entre sus proyectos más reconocidos se encuentran *Dutch Landscapes*, y *Feedlots*, series que recuperaron imágenes de Google Earth, Google Street View y Youtube donde explora la agricultura industrial, zonas militares resguardadas y el medio ambiente.

Henner ha expuesto en todo el mundo, incluyendo la Bial de Venecia, el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago y el Fotomuseum Winterthur en Suiza.

Su trabajo ha sido ampliamente reconocido, y le fueron otorgados importantes premios.

En 2005, Google lanzó su servicio gratuito de imágenes satelitales que permitía a cualquier persona con acceso a Internet poder disfrutar de las vistas del planeta que antes sólo estaban disponibles para astronautas y topógrafos. Sin embargo, esta tecnología no fue bien recibida por todos.

Los gobiernos expresaron preocupación por la visibilidad de lugares políticos y económicos, y ejercieron presión sobre los proveedores de imágenes para censurar sitios considerados vitales para la seguridad nacional. A pesar de la disponibilidad de imágenes satelitales de Google, varias naciones han logrado censurar imágenes relacionadas con la ubicación de importantes construcciones gubernamentales y militares. Esta forma de censura sigue siendo utilizada hoy en día, y las técnicas varían de un país a otro, con métodos preferidos que incluyen la clonación, el desenfoque, el blanqueamiento de sitios, entre otros.

No obstante, el gobierno holandés se resaltaría como uno de los más intransigentes en su aplicación de esta forma de censura, al ocultar cientos de sitios de importancia estratégica, como destacamentos militares, depósitos de combustible, cuarteles del ejército, palacios reales y propiedades de la corona holandesa.⁴⁶

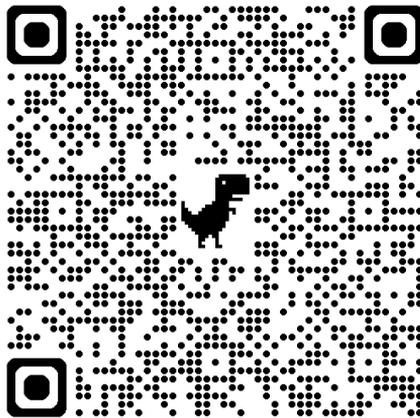


Figura 23: Mishka Henner, *Anexo de almacenamiento de la OTAN, Coevorden, Drenthe*, de la serie *Paisajes holandeses*, 2012.

46 Mishka Henner, “Paisajes Holandeses”, 2012, <https://mishkahenner.com/Dutch-Landscapes>

A pesar de ser relativamente un país pequeño, Holanda es reconocida a nivel mundial como uno de los principales centros culturales del mundo, ofreciendo una amplia gama de opciones en este ámbito. El arte florece en todas partes del país, pero lo más destacado internacionalmente son sus pintores, esto gracias al legado cultural del siglo XVII conocido como la Edad de Oro holandesa.

Bajo este contexto, la estrategia de censura utilizada en Holanda se diferencia de la de otros países por su enfoque estilístico, que consiste en incorporar polígonos coloridos sobre los lugares sensibles en lugar de utilizar técnicas más comunes o agresivas. De esta forma, se traza un paisaje geométrico con marcados contrastes de color en los entornos rurales y urbanos circundantes, evocando una obra de arte neoplasticista.

Los diversos recursos para resaltar u ocultar las restricciones impuestas sobre un espacio geográfico pueden variar mucho según el contexto y las intenciones, pero en este caso, esta estrategia estilística para representar la censura es exaltada por Henner como una propuesta estilística creativa y visualmente impactante.

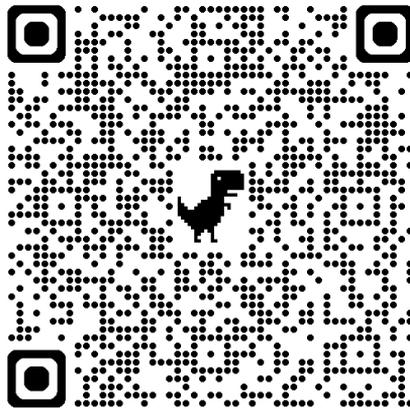


Figura 24: Mishka Henner, *Palacio Noordeinde, Den Haag, Holanda Meridional*, de la serie *Paisajes holandeses*, 2012.

Con su obra, Henner afronta un análisis sobre el acceso o la censura de cierta información a través de las imágenes satelitales y su disponibilidad para el público a través de Google Earth. Su metodología empleada es similar a la

arqueología fotográfica, en la que se utilizan imágenes previamente capturadas para crear un nuevo discurso. En este caso, se aprovecha de la imagen global y permanente disponible en la red para mostrar al público en general el planeta. Aunque no se cuestiona la utilidad de esta práctica, se abordan sus límites éticos y su significado cultural.

Escribiendo en un artículo de *The New York Times* sobre Mishka Henner en 2015, el autor y crítico Philip Gefter subrayó:

Él es uno de un número creciente de artistas haciendo uso inteligente de las capacidades de vigilancia de la imagen por satélite y Google Street View con un trabajo que refleja el modo en que la era de internet ha alterado nuestra experiencia visual.⁴⁷

La postfotografía establece que el significado de una imagen no se deriva simplemente de su existencia o intención del autor, sino de su relación con otros textos, sean éstos visuales o no, lo que otorga a la imagen su fuerza no sólo por lo que representa, sino también por cómo se relaciona con otros elementos en su entorno.

Esta etapa de saturación de imágenes que apunta Fontcuberta es fruto de la actividad frenética de los usuarios de Internet y su producción masiva y continua de imágenes⁴⁸ apropiadas desde distintas plataformas o herramientas digitales. Según Susan Sontag, el ser humano “visiona la realidad como una presa exótica que el diligente cazador-con-cámara debe rastrear y capturar”,⁴⁹ lo cual convierte a Henner en un usuario prolífico en la red. Así, el artista se convierte en un usuario de la amplia colección de fotografías disponibles en línea, sin importar su origen, lo que promueve una globalización del imaginario contemporáneo y de la producción artística actual.

En su serie *Paisajes holandeses*, Henner utiliza fotografías apropiadas y sin cámara para exponer los intereses, la censura y las consecuencias del control de la información en línea por parte de diversos grupos de poder fáctico, en este caso, de Holanda.

47 Philip Gefter sobre Mishka Henner, 2015, <https://mishkahenner.com/Bio>

48 Fontcuberta, *La furia de las imágenes: notas sobre la Postfotografía...*, 118.

49 Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (Madrid: Alfaguara, 2005), 109.

Michael Wolf

Michael Wolf (1954, Múnich, Alemania - 2019, Cheung Chau, Hong Kong) fue un fotógrafo alemán conocido por sus imágenes urbanas y arquitectónicas que exploran la vida en las ciudades contemporáneas. Su trabajo a menudo se centra en los espacios públicos y la vida cotidiana en las ciudades, con un enfoque particular en la densidad y la arquitectura de los edificios.

Wolf comenzó su carrera como fotoperiodista en Asia, trabajando para publicaciones como *Stern* y *Geo*. Luego se mudó a Hong Kong, donde pasó gran parte de su carrera documentando la vida en la ciudad. Entre sus obras más conocidas destacan *Architecture of Density* (2003-2014), *A Series of Unfortunate Events* (2010), *Life in Cities* (2018), entre otras.⁵⁰ Wolf también explora temas como la privacidad, la vigilancia y la soledad en la vida urbana, utilizando una variedad de técnicas de fotografía como la manipulación digital, la captura de pantalla y la repetición de imágenes.

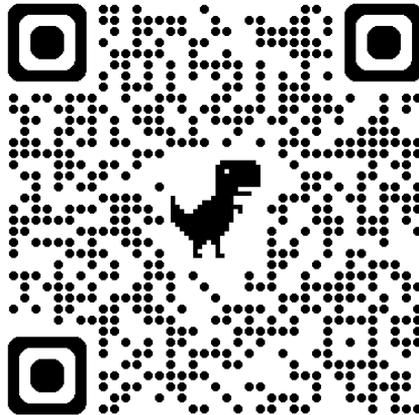


Figura 25: Michael Wolf, *Sin título*, de la serie *A Series of Unfortunate Events*, 2009.

El trabajo de Wolf ha sido exhibido en importantes instituciones de arte en todo el mundo y ha sido galardonado en destacados certámenes de fotografía.

50 Michael Wolf, “Photographer”, [https://hmong.es/wiki/Michael_Wolf_\(photographer\)](https://hmong.es/wiki/Michael_Wolf_(photographer))

Además, recibió una mención honorífica de The World Press Photo Award en 2011 por su proyecto *A Series of Unfortunate Events*.⁵¹

En la cultura visual postfotográfica se observa un fuerte cuestionamiento de la noción de autoría mientras se defiende la práctica de apropiación. La fotografía ya no es sólo del fotógrafo que la toma, sino del que la recopila, edita, reinterpreta o resignifica. Cualquier persona que recontextualice y proporcione nuevas interpretaciones a una fotografía, ya sea como una pieza individual o como un conjunto de fotografías similares, se convierte en autor. Por lo tanto, no sólo el fotógrafo que toma la imagen es considerado autor.

Anteriormente, para producir una imagen fotográfica se necesitaban tres partes: el fotógrafo, la cámara y el sujeto u objeto fotografiado. En la fotografía digital actual, esta trilogía ya no es necesaria. Hoy en día, los satélites equipados con cámaras de alta resolución registran miles de imágenes de la Tierra cada segundo sin un fotógrafo presente. Las cámaras de vigilancia de Google (Street View) se encuentran en cada esquina de las ciudades, centros comerciales y espacios públicos, donde el fotógrafo y la cámara son invisibles, y sólo se ve el resultado de esa imagen final que circula en las redes sociales, registros policiales y noticieros.

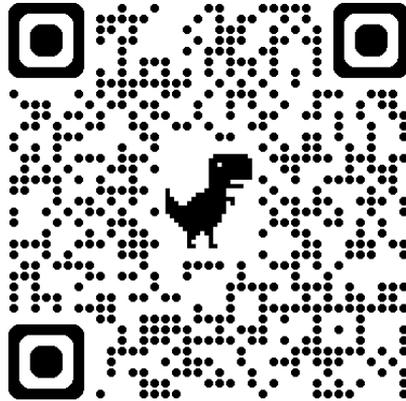


Figura 26: Michael Wolf, *Sin título*, de la serie *A Series of Unfortunate Events*, 2009.

51 Michael Wolf, “Foto de prensa mundial”, World Press Photo, Temas Contemporáneos, Mención de Honor en historias, 2011, <http://www.worldpressphoto.org/photo/2011michaelwolfcis-hm-al>

En la actualidad, en muchos casos hay cámaras que registran todo sin ser detectadas, capturando imágenes de sujetos vigilados desde lejos. En estos casos, no hay un fotógrafo visible presente y a pesar de esto, todas estas imágenes digitales están disponibles en Internet en su mayoría; además, pueden ser utilizadas por muchos fotógrafos y artistas que las han intervenido o tomado para sus propios trabajos.

En este proyecto, Wolf construyó una serie de imágenes tomadas por Google Street View, refotografiando la pantalla de su computadora usando una cámara sobre un trípode, lo que le permitió asignarse la autoría de las nuevas imágenes.

Como artista postfotográfico, Wolf no sólo se limita al acto de la apropiación, advierte el acto de fotografiar en sí. Según Susan Sontag, ya supone una adquisición intrínseca de aquello que se ha retratado, por lo que, quienquiera que se apropie de una imagen, también se apropia de su contenido,⁵² convirtiéndose así no únicamente en archivista de imágenes, sino de realidades:

Las fotografías son un modo de apresar una realidad que se considera recalcitrante e inaccesible, de imponerle que se detenga. O bien amplían una realidad que se percibe reducida, vaciada, percedera, remota. No se puede poseer la realidad, se puede poseer (y ser poseído por) imágenes.⁵³

La serie *A Series of Unfortunate Events* de Wolf incluye pequeños y grandes desastres que están ocurriendo o a punto de ocurrir frente a las cámaras de Google Street View, con el objetivo de encontrar momentos extraños y combinarlos en una obra de arte cohesiva. Su método consiste en recopilar imágenes a partir de fotografías de la pantalla de su computadora cuando encuentra algo que le parece interesante.

Uso un trípode y mi cámara y hago fotos de lo que veo en pantalla. No estoy haciendo una captura directa de la pantalla: muevo la cámara adelante y atrás para lograr un encuadre exacto y esto la convierte en mi imagen. No pertenece

52 Sontag, *Sobre la fotografía...*, 93.

53 *Ibid.*, 120.

a Google porque estoy interpretando a Google; me estoy apropiando de Google. Y si se revisa la historia del arte hay una larga historia de apropiación.⁵⁴

Wolf cuestiona el papel del momento decisivo a la vez que lo parodia y ridiculiza, y bajo un enfoque postfotográfico, su obra, además de configurar una etapa clave del régimen escópico de nuestro tiempo, comprende también un medio, no tanto para representar, sino para experimentar con lo real, con la imagen de lo real y con la realidad de la imagen.⁵⁵

La importante tarea de elección de un determinado encuadre y un preciso momento en el que ejecutar la captura fotográfica otorgue un peso dramático y narrativo a la imagen queda relegada ante las posibilidades que nos brindan las nuevas tecnologías y las herramientas de procesado y retoque a las que tenemos acceso. El momento decisivo no se encuentra en el asombro por encontrar una imagen excepcional, ni en presionar el botón de obturación en el momento justo para obtener la parálisis dentro de una acción específica, como lo postula de Henri Cartier-Bresson, sino en el hecho de decidir crear una imagen dentro de una poderosa serie, donde importa más el proceso de apropiación que el hecho de producir la fotografía.

En consecuencia, lo que predomina en la postfotografía no son los aspectos formales, son los significados que emergen del entramado de relaciones en las que se inserta una imagen. Siguiendo esta lógica, Wolf no actúa como creador en el sentido tradicional, ya que no necesariamente es quien produce las imágenes, es aquel que les confiere valor al resignificarlas, extrayéndolas de su contexto original para situarlas en nuevos espacios de relación, alejándolas de su función inicial y reubicándolas en otra posible red semántica.

Sin embargo, en la era de las nuevas tecnologías y herramientas de procesamiento y retoque, estas habilidades han quedado relegadas. Wolf, por lo tanto, crea series de imágenes que se centran más en el proceso de creación que en la imagen en sí misma, y no actúa como un creador de imágenes, sino como

54 Michael Wolf, "A Series of Unfortunate Events", 2010, <http://reelfoto.blogspot.com/es/2011/09/michael-wolf-series-of-unfortunate.html>

55 Kevin A. Toro-Peralta y Adolfo L. Grisales-Barba, "Postfotografía: de la imagen del mundo al mundo de las imágenes", *Arte, Individuo y Sociedad* 33, núm. 3 (2021), <https://link.gale.com/apps/doc/A667924850/IFME?U=anon3f8e943f&sid=googleScholar&xid=52f38774>

un *prescriptor de sentido*,⁵⁶ otorgándoles un valor al resignificarlas y ubicarlas en otros espacios de relación semántica. Las imágenes ya no son sólo una representación visual, también adquieren significados a través de su uso y contexto.

Kurt Caviezel

Kurt Caviezel (1964, Chur, Suiza) es un artista audiovisual que trabaja principalmente con una gran cantidad de cámaras de vigilancia accesibles al público en todo el mundo. Dicha práctica le ha permitido recopilar un archivo de más de 5 millones de imágenes, clasificándolas por patrones y temas recurrentes.

Entre sus series más famosas, destacan *The Control Group* (2010), *Insect* (2011), *Touched* (2019) y *The Users* (2020), las cuales exploran temas relacionados con la tecnología, la vigilancia y la identidad en la era digital. A través de su trabajo, Caviezel cuestiona la forma en que la tecnología puede ser utilizada para controlar y vigilar a las personas, y cómo puede afectar la percepción que tenemos de nosotros mismos y de nuestra privacidad.

Con más de 20 años de experiencia con las cámaras *web*, y utilizando la misma tecnología, Kurt Caviezel explora rincones hasta ahora inexplorados por la fotografía, entendiendo la *web* como una gran cámara de fotos.

El *hacktivismo* en el arte se refiere a la utilización de técnicas y herramientas de *hacking* informático para fines políticos y sociales en el contexto de la creación artística. Esta práctica se basa en la idea de que el arte puede ser una herramienta de activismo político y social, y que las técnicas de *hacking* pueden ser utilizadas para difundir ideas y mensajes críticos.⁵⁷

Este movimiento incluye la creación de obras de arte que utilizan *software* de *hacking* para mostrar vulnerabilidades en los sistemas de seguridad. La creación

⁵⁶ El término *prescriptor de sentido* se refiere a una figura que tiene influencia en la forma en que las personas perciben, interpretan o entienden un determinado sentido o significado en relación con un objeto, una idea, una imagen, una narrativa u otro tipo de mensaje. En el contexto de la comunicación y la semiótica, el concepto se refiere a cómo ciertos actores o entidades pueden tener un papel activo en la producción y difusión de significados en la sociedad.

⁵⁷ Tatiana Bazzichelli, *Disrupción en red: Repensando las oposiciones en el arte, el hacktivismo y el negocio de las redes sociales* (Madrid: Instituto de Culturas en Red, 2014), 100.

de instalaciones de arte simulan ataques cibernéticos y la utilización de técnicas de ingeniería social difunden mensajes políticos a través de redes sociales:

El hacktivismo en el arte es una forma de activismo que utiliza las técnicas de hacking y de ingeniería social para difundir ideas y mensajes críticos sobre temas políticos y sociales. Los artistas que utilizan el hacktivismo como herramienta para la creación artística están interesados en desafiar el poder y la autoridad en la sociedad, y en utilizar las tecnologías digitales para crear nuevas formas de resistencia y disrupción en línea.⁵⁸

La serie *Insects* de Kurt Caviezel es un estudio fascinante de las propiedades artísticas de las cámaras de videovigilancia, un ejemplo de *hacktivismo* en el arte que utiliza la tecnología para crear una obra de arte crítica y reflexiva sobre la privacidad y la vigilancia en línea. Caviezel modificó técnicas de *hacking* para acceder a 15,000 cámaras *web* de acceso público ubicadas en diferentes lugares del mundo y extrajo las imágenes obtenidas para crear una instalación artística.⁵⁹

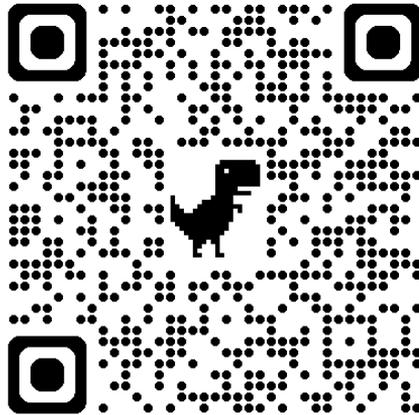


Figura 27: Kurt Caviezel, *Insecto 22*, de la serie *INSECT*, 2015.

58 *Ibid.*, 110.

59 Kurt Caviezel, <https://www.kurtcaviezel.ch/index.html>

Esta serie fue creada a partir de la captura de imágenes en tiempo real de monitores que transmitían videos de cámaras *web* previamente hackeadas. La intención es hacer evidente la gran cantidad de cámaras de vigilancia en línea que existen a nivel mundial y cómo éstas, que originalmente se destinan para vigilar y controlar personas, en este caso particular enfocan su atención en los insectos que aparecen en ellas.

De este modo, a través de una colección de imágenes, Caviezel nos muestra cómo los dispositivos de vigilancia pueden utilizarse para capturar momentos efímeros y desconocidos, que de otra manera pasarían desapercibidos o serían desaparecidos al no cumplir con su función primaria.

Respecto a estas recuperaciones, surge la idea de que se trata de basureros de imágenes, donde se depositan las que no han cumplido su función inicial, determinadas a desaparecer a no ser que alguien las rescate de su desafortunado destino.⁶⁰ Así, los artistas se convierten en carroñeros de la imagen, concepto ya apuntado por Walter Benjamin en su *Libro de los pasajes*: “El artista moderno y el historiador son coleccionistas de desechos, que hurgan en los vertederos para separar y clasificar partes recuperables de los desperdicios”.⁶¹

Al sacar las imágenes de su contexto original y al enfocarse en los insectos, Caviezel presenta una perspectiva diferente sobre la vida silvestre. Las cámaras de videovigilancia, normalmente utilizadas para mantener a las personas bajo observación, en este caso son empleadas para mostrar lo silvestre en un ambiente urbano. Las imágenes son una representación de la capacidad de la naturaleza para adaptarse y prosperar en cualquier entorno, incluso en aquellos que han sido alterados por la actividad humana:

Es evidente que los camarógrafos no tienen intención alguna de fotografiar a estos animales, sin embargo, a los animales y dispositivos de vigilancia les es indiferente la agenda de los operadores. Estas cámaras crean imágenes y estéticas únicas que no podrían ser producidas por un fotógrafo utilizando su propia cámara.⁶²

60 Fontcuberta, *La furia de las imágenes...*, 72.

61 Walter Benjamin en Fontcuberta, *La furia de las imágenes...*, 75.

62 Caviezel, <https://www.kurtcaviezel.ch/insect.html>

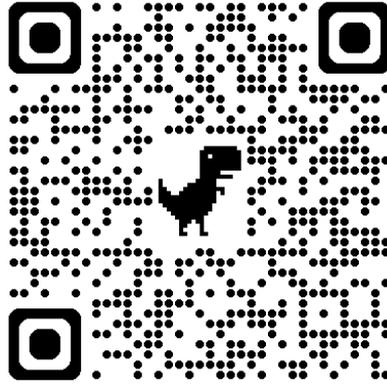


Figura 28: Kurt Caviezel, *Insecto 26*, de la serie *INSECT*, 2015.

La obra de Caviezel plantea interrogantes sobre la seguridad y privacidad en línea de muchos sistemas de vigilancia. Asimismo, el uso de estas imágenes en el ámbito del arte presenta desafíos éticos y riesgos que deben ser tomados en cuenta para asegurar un uso responsable y respetuoso de las mismas. Es importante considerar la intimidad de las personas y garantizar que el uso de estas imágenes no vulnere los derechos de privacidad de los individuos en la sociedad actual.

Las imágenes capturadas por Caviezel demuestran que la tecnología de vigilancia se encuentra cada vez más presente y que puede ser utilizada con fines creativos y estéticos, en lugar de ser utilizada sólo para fines de control. Por lo tanto, es esencial establecer objetivos claros para el uso de imágenes de videovigilancia y considerar el contexto y la intención detrás de la obra.

Marta Mantyka

Marta Mantyka (1980, Polonia) es arquitecta y diseñadora urbana. En su búsqueda de la expresión visual, utiliza la ilustración para desarrollar proyectos basados en conceptos que giran en torno al tiempo, el lugar, la historia y la percepción de los lugares.

Su principal interés en la fotografía se centra en la documentación de un paisaje urbano y sus elementos como una forma de preservar los momentos, personas, lugares y situaciones reales que, en una fracción de segundo, pueden disolverse en la inmensidad.⁶³ Entre sus obras más destacadas se encuentran los proyectos Tessellation (2014), Hashtag (2015) y Nutscapes (2017).

Auschwitz fue testigo silencioso del asesinato de aproximadamente 1.1 millones de individuos, de los cuales 960 mil eran judíos, 74 mil polacos, 21 mil gitanos y 17 mil de otras etnias. La idea principal de este recinto fue el concepto de lugar de cuarentena para presos políticos, pero nunca fue ejecutado. El campamento se estableció en 1940, usado anteriormente por la artillería austrohúngara; no obstante, desde finales de ese mismo año a 1942 sirvió principalmente como centro de exterminio.

Inmediatamente después de la guerra, el 14 de junio de 1947, el campo de concentración se inauguró como el Museo de Auschwitz y en 1979 se inscribió en la lista de sitios culturales del Patrimonio Mundial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

En 1974, *The New York Times* publicó un artículo titulado “En Auschwitz, una atmósfera discordante de turismo”⁶⁴ que expresaba las observaciones sobre la disminución del horror del campo de concentración reemplazado por tiendas de *souvenirs* bajo una atmósfera de ocio. Desde entonces y aún más hoy, Auschwitz se ha convertido en un lugar de visita obligada para el turismo europeo y del resto del mundo.

La industria turística está creciendo en todo el mundo. En Europa, muchas de sus atracciones se relacionan con su pasado: conjuntos patrimoniales urbanos y arquitectónicos, parques de la memoria, cementerios y campos de concentración del período de la Segunda Guerra Mundial. Auschwitz II - Birkenau es considerado el símbolo de tragedia más poderoso de la humanidad en esa época. Sin embargo, hoy en día ha cambiado su apariencia, convirtiéndose en un destino turístico muy exitoso.

63 Neutral Density Photography Awards 2022, “Marta Mantyka”, <https://ndawards.net/winners-gallery/nd-awards-2014/abstract/hm/294/>

64 European Master of Contemporary Photography 2010 – 2017, catálogo electrónico, https://issuu.com/moritzbarcelona/docs/europeanphoto1017_ext

En el año 2015, en el marco del 70 aniversario de la liberación del campo de Auschwitz, se potencializa este recinto (ahora turístico) y surge un amplio rastro fotográfico digital de personas que visitan el sitio conmemorativo como si fuera un destino convencional, un lugar de vacaciones. Estas imágenes se vuelven virales en Internet, como si el antiguo campo de exterminio nazi estuviera en una lista de lugares “imperdibles” para presumir de haber visitado.

Las fotografías históricas de este campamento, que muestran la terrible tragedia, deberían estar profundamente arraigadas en la conciencia de la humanidad, pero, gracias a las redes sociales, los hashtags y la geolocalización, se han abierto una gran cantidad de postales instantáneas de paisajes, retratos y principalmente de *selfies* que han reemplazado este sitio histórico.

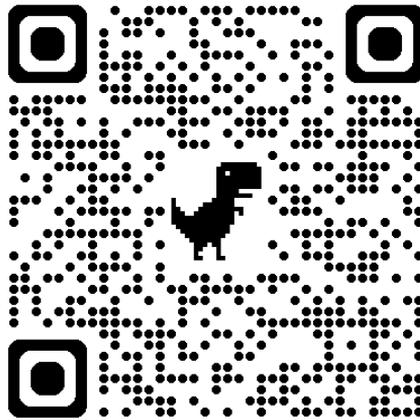


Figura 29: Marta Mantyka, *Sin título*, de la serie *Hashtag*, 2015.

Con esta premisa, la artista Marta Mantyka desarrolla una serie llamada *Hashtag* (2015), en la cual señala la cultura de la banalidad reuniendo fotografías de usuarios de la plataforma de Instagram realizadas en el marco del 70 aniversario de la liberación del campo de Auschwitz, retratando una atmósfera discordante del turismo que lo visita, donde se evidencia la disminución del horror del campamento, que ahora ha sido rediseñado con puestos de souvenirs para generar un ambiente de ocio y diversión cual parque temático.

Para realizar dicho proyecto, la artista buscó imágenes de libre acceso en la red de Instagram, entre noviembre de 2014 y enero de 2015 usando el hashtag

#Auschwitz, recuperando casi 80,000 imágenes publicadas. Y en agosto de 2016, la cantidad de imágenes superó las 151,000, lo que convirtió a Instagram en la herramienta esencial para el análisis de imágenes en la *web*. Al respecto, Fontcuberta menciona:

En una etapa de saturación de imágenes, el énfasis gira hacia la serie y la colección, desplazando el anterior interés por las relaciones íntimas entre las imágenes, sus correspondencias y analogías (...) Se produce el relevo de los cazadores (de imágenes) por los recolectores (...) La colección trasciende el léxico para abrirnos a la gramática y la sintaxis.⁶⁵

Para Mantyka, uno de los objetivos pilares de este proyecto era indagar la forma en que los visitantes perciben actualmente a Auschwitz a través del filtro de las redes sociales, confirmando la teoría de Fontcuberta respecto al *homo photographicus*.⁶⁶ Decidimos fotografiar (compulsivamente) todo lo que nos rodea, lo que nos sucede y compartimos momentos que suelen ser preferentemente privados con la colectividad de Internet, destacando la utilización de esas redes sociales para la plasmación de los autorretratos, las fotografías, en este caso, de las vacaciones.

Este afán de compartir nuestras fotografías al instante se puede corresponder, entre otros factores, a encontrar una manera de autoafirmarse en la sociedad actual, de buscar otra manera de relación social a través de las pantallas luminosas de una computadora o un teléfono móvil, sustrayendo a la fotógrafa del compromiso que habría encontrado con la memoria y la documentación.

Hoy existimos gracias a las imágenes: “*imago, ergo sum*” y no cabe duda de que la cámara se ha convertido en un artilugio principal que nos incita a aventurarnos en el mundo y a recorrerlo tanto visual como intelectualmente: nos demos cuenta o no, la fotografía también es una forma de filosofía.⁶⁷

65 Fontcuberta, *La furia de las imágenes...*, 177-178.

66 Fontcuberta, *El beso de Judas: Fotografía y verdad...*, 21.

67 Fontcuberta, *La cámara de Pandora...*, 17.

Así, Mantyka, en su serie *Hashtag*, cuestiona la memoria en un entorno digital como frívola y cínica al apropiarse de las *selfies* y los retratos de los visitantes en el campo de concentración de Auschwitz, en contraparte con la esencia simbólica de este escenario, como fiel testigo de episodios trágicos de la historia de la humanidad.

Este caudal de imágenes van dejando su huella en lo banal, en la plena falta de conciencia de lo que ha pasado. Mantyka lo reprueba y señala que las personas son irrespetuosas mostrando *selfies* desconsideradas y otros comportamientos inadecuados.⁶⁸ Si el retrato antes era visual, en la era de las redes sociales ha mutado en un fenómeno social, en este caso decadente.

La artista menciona que, de manera paralela, el objetivo de esta serie era investigar la forma en que los turistas miran actualmente a Auschwitz a través del filtro de las redes sociales, y cuestionar si deberían mejorar las prácticas curatoriales del recinto para tener un impacto más contundente en los mensajes que quiera expresar.

Actualmente, Mantyka se encuentra colaborando de manera conjunta con el Museo de Auschwitz en una exhibición fotográfica más relevante y memorable que puede advertir y educar efectivamente a la gente para evitar tragedias, como la del campo de concentración en el futuro.

Sabato Visconti

Sabato Visconti (1985, Brasil) es un artista y fotógrafo de nuevos medios que reside en EE.UU. Su obra gira en torno a la imagen digital, los *glitches* y la postfotografía.

Comenzó a experimentar con procesos de falla de la imagen desde el 2011 debido a los resultados obtenidos de una tarjeta de memoria defectuosa que escribía ceros al azar en archivos JPEG. Desde entonces, Sabato ha buscado cuestionar las prácticas de creación de imágenes que han sido absorbidas por los procesos digitales, los medios híbridos, las redes en línea y la inteligencia

68 European Master of Contemporary Photography 2010 – 2017, catálogo, https://issuu.com/moritz-barcelona/docs/europeanphoto1017_ext

artificial, tecnologías que también han habilitado aparatos para el condicionamiento social, la vigilancia masiva y la necropolítica, a través de obras que capturan la difícil situación del sujeto frente a la turbulencia ambiental impulsada por sistemas diseñados para fallar y funcionar mal.⁶⁹

Para la realización de sus piezas, Sabato experimenta con varios métodos de manipulación incluido el *glitch* de imágenes, utilizando algoritmos de clasificación de píxeles, exponiendo la imagen como si fueran objetos 3D, e incluso tratándola como si fuera un archivo de audio. Entre sus proyectos más significativos destacan *#Glitchboot* (2018), *...Así es mi amor* (2017), *Samba Dance Club* (2016), *Remembering Machines* (2015), entre otras.

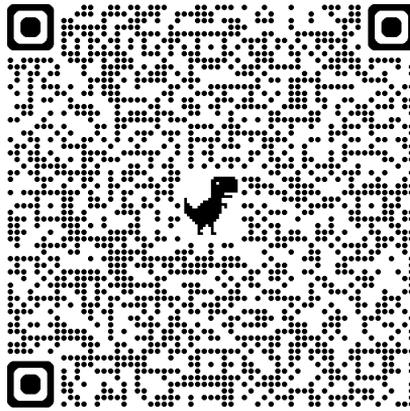


Figura 30: Sabato Visconti, *Sin título*, de la serie *Imágenes a la deriva*, 2014.

Para Sabato Visconti, la creación postfotográfica puede entenderse como una “condición existencial”, una posibilidad artística en medio de desarrollos tecnológicos, sociales y políticos que están transformando continuamente la práctica artística de la fotografía.

La postfotografía es para el artista un lugar donde se le permite mostrar su desarrollo como artista visual, aprovechando el avance tecnológico y la

⁶⁹ Sabato Visconti, “Sobre el artista”, *Sabato Box*, https://www-sabatobox-com.translate.google/about?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=sc

pertinencia de transformación de imágenes mediante procesos digitales, permitiéndole explorar las interrupciones tecnológicas como algo que dificulta el desarrollo de sistemas de vigilancia o del condicionamiento social.

De esta forma, se conecta con la postfotografía y con el concepto de *glitch art*, entendida como una práctica artística que utiliza de manera creativa el error de *software*, la corrupción de archivos digitales, el mal funcionamiento del *hardware*, la lógica algorítmica u otros procesos alternativos.

Para Visconti, que viene de una formación en fotografía y producción de video, el arte *glitch* se trata de pervertir los flujos de trabajo digitales mediante el uso de herramientas y métodos inverosímiles.

La serie *Imágenes a la deriva* se compone de fotografías originales que fallaron utilizando un algoritmo de clasificación de píxeles desarrollado por Dmitriy Krotevich llamado Pixel Drifter. Al respecto, el autor comenta:

Habiendo estado acostumbrado a procesos más “prácticos” de imágenes de flexión de datos usando un editor de código hexadecimal o un editor de audio, trabajar con algoritmos fue un cambio de ritmo, ya que algunas operaciones de desplazamiento de píxeles tardaron más de 12 horas en ejecutarse, pero las imágenes resultantes contenían texturas ricas y colores sutiles que realmente me inspiraron.⁷⁰

El *glitch-art* es concepto posmoderno, resultado de una imagen digital deformada y corrupta debido a los procesos de experimentación y manipulación a las que fue expuesta, tanto en sus datos electrónicos como físicamente en los dispositivos digitales.

Sin embargo, el *glitch-art*, al ser una práctica artística contemporánea, al igual que la postfotografía, está en constante cambio y evolución. Actualmente, con el avance incesante de las tecnologías, continuamente se replantean algunos estándares como la forma de producción, la manera de compartirlo y el medio de mostrarlo.

⁷⁰ “The periphery”, entrevista con Sabato Visconti, 2014, https://www-theperipherymag-com.translate.google/interview-sabatovisconti?_x_tr_sch=http&_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=sc

Su origen se remonta a 1962, cuando el primer astronauta norteamericano en orbitar la tierra, John Glenn, utilizó el término *glitch* para expresar una irrupción de energía, “un pico o cambio de voltaje de una corriente eléctrica”.⁷¹ A partir de este momento, dicho concepto se popularizó a todos los sistemas informáticos que tengan un error, pero que no perjudique el funcionamiento del mismo.

Dentro del mundo del arte, el nacimiento del movimiento *glitch* puede contextualizarse dentro de los movimientos *dadá* y *Fluxus*, los cuales tenían entre sus manifiestos el azar, la interacción y el accidente.

Por otro lado, Marco Bellonzi y David Casacubenta, en su ensayo del 2014 titulado “El *Glitch*”, mencionan características del mismo afirmando que: “El *Glitch* se parece más al *dadá*ismo, en el que se encuentra el objeto de arte creado por una fuerza azarosa, el error del ordenador, y la aprovecha”.⁷²

De este ensayo se puede mencionar que las características están íntimamente relacionadas con la postfotografía en relación con los métodos de creación. El siguiente fragmento lo demuestra:

- » El *glitch* es apropiacionismo.
- » El *glitch* no pide permisos de reproducción ni respeta los *copyright*.
- » El *glitch* es puro digitalismo de ceros y unos. No hay deseos de representar la realidad. Es el verdadero Arte Abstracto.
- » El *glitch* ha transformado profundamente el proceso de creación. Ya no se trata de la voluntad del artista que quiere transmitir un mensaje.
- » El *glitch* destruye todas las metáforas tradicionales de la industria digital: No hay ventanas, ni ratones, ni barras de *scroll*.
- » El *glitch* nos hace reflexionar sobre la debilidad de la sociedad de la información.
- » El *glitch* no entiende de formatos ni resoluciones.
- » El *glitch* permite la agresión de lo analógico sobre lo digital.⁷³

⁷¹ Marco Bellonzi y David Casacubenta, “El Glitch: El error es vida”, 2014, <http://www.musicaexmchina.com/memo3/ensayos/glitch.htm>

⁷² Bellonzi y Casacubenta, “El Glitch: El error es vida”.

⁷³ *Idem*.

Así, el *glitch*, como lo describen estos autores, es un error inevitable, el cual compone las fallas en nuevas dimensiones estéticas, mencionando que todos los dispositivos tienen errores. “Celebrar esos errores con emoción estética es la base del *glitch*”.⁷⁴

La fotografía *glitch* de Sabato Visconti, desde un enfoque que la sitúa como una práctica fotográfica actual, es un reflejo de sus exploraciones, principalmente personales y existenciales:

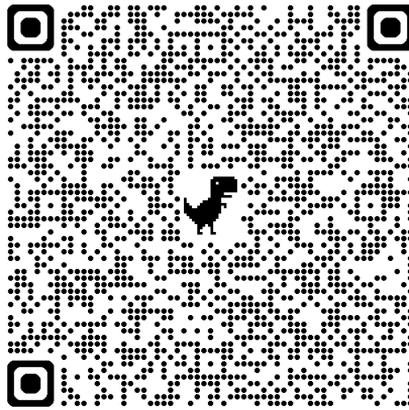


Figura 31: Sabato Visconti, *Sin título*, de la serie *Imágenes a la deriva*, 2014.

...la impermanencia de la memoria, la naturaleza transitoria de las relaciones, la fragilidad de las apariencias o *Vértigo*, mi película favorita de Hitchcock. Recientemente, he estado gravitando hacia temas más sociales y políticos. Creo que el *glitch art* tiene una capacidad especial para ilustrar la forma en que las estructuras políticas y sociales están diseñadas para fallar para algunos o todos sus miembros, y este es un aspecto que busco explorar en mis nuevos proyectos.⁷⁵

74 *Idem.*

75 Sabato Visconti, “Sobre el artista”, *Sabato box*, https://www-sabatobox-com.translate.google/about?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=sc

Como todo su proceso creativo, sus obras son los resultados de constantes pruebas y errores. Aunque no existe una técnica predilecta para generar esta estética, sus últimas piezas las ha desarrollado con los *software* de modelado 3D para mapear fotografías en mallas y objetos fallados; asimismo, se apoya en un algoritmo de clasificación de píxeles de nombre Pixel Drifter.

Visconti está convencido de que el *glitch-art* es una gran herramienta de crítica que puede ser utilizada para cuestionar el mismo entorno donde fue creado desde los medios audiovisuales. Además, estas piezas son una búsqueda de la belleza de los errores como una forma de crítica a los modelos convencionales, donde los espectadores generarán una experiencia estética.

Imágenes a la deriva es una muestra de obra que evidencia la capacidad de adaptación que genera un artista mediante la innovación tecnológica, sin olvidar los procesos que tiene cada cambio, y a las experiencias personales de Sabato Visconti, a quien se le otorgó a través de un error en sus archivos digitales otra perspectiva de observar el mundo. Es aprovechar los errores como algo nuevo que no debe ser olvidado y que puede ser utilizado para crear algo nuevo.

Jon Rafman

Jon Rafman (1981, Montreal, Canadá), es un cineasta y artista visual reconocido por su innovador enfoque en la exploración del vínculo de la tecnología y la cultura contemporánea en la era digital. Su producción incluye una diversidad de medios como la fotografía, los medios expandidos y la instalación, reuniendo tanto técnicas físicas (como la impresión FineArt) como digitales.

En su amplia búsqueda artística se encuentran las obras *Kool-Aid Man in Second Life* (2012), *Brand New Paint Job* (2013) y *Neon Parallel 1996* (2015), en las cuales explora la discusión sobre la tecnología, la cultura visual contemporánea y la experiencia humana en la era de la información digital.

La compleja narrativa visual que aborda su obra se vierte sobre la miseria, la soledad y la alienación melancólica de los humanos de esta (su) generación, temas que entrelaza con el avance tecnológico y la vida en línea, llevando al límite las fronteras entre la realidad y la virtualidad.

Su obra más reconocida es *Nine Eyes of Google Street View*, tuvo inicio en 2008 y actualmente continúa. Consiste en recopilar y seleccionar imágenes desconcertantes, asombrosas, inusuales y otras veces perturbadoras, capturadas por el sistema de cámaras de Google Street View.

El nombre del proyecto hace referencia a las nueve cámaras ubicadas en los vehículos de Google que capturan imágenes en 360 grados de las vistas de la calle. Dichas imágenes son almacenadas en un vasto archivo de Google el cual es un gran retrato del mundo entero.

En esta colección de imágenes curada por Rafman se revelan testimonios históricos de la vida, vistos a través de una cámara sin sujeto en una aparente neutralidad. Sobre su proyecto, Jon Rafman dice lo siguiente:

La fotografía de Street View simple e indiferente, sin intención humana, no atribuye ningún significado particular a ningún evento o persona. Sin contexto, historia o significado, el único pegamento que mantiene unidas las imágenes de Street View es la contigüidad geoespacial.⁷⁶

Casi de manera paralela, Rafman crea *9-eyes.com* (<https://spruethmagers.com/exhibitions/jon-rafman-9-eyes/>), un sitio que contiene una selección de los recortes sobre fotografías del mundo tomadas por Google en su plataforma Street View:

Hace dos años (2007), Google envió un ejército de automóviles eléctricos híbridos, cada uno con nueve cámaras en un solo poste. Armados con un GPS y tres escáneres de alcance láser, esta flota de autos comenzó una búsqueda interminable para fotografiar todas las carreteras y caminos del mundo libre.⁷⁷

El motivo de la misión de la empresa era “organizar la información del mundo y hacerla universalmente accesible y útil”. Este enorme proyecto, titulado Google Street View, se creó con el único propósito de agregar una nueva característica a Google Maps:

⁷⁶ Jon Rafman, *IMG MGMT: Los Nueve Ojos de Google Street View*, Art F City, agosto de 2009, <http://artfcity.com/2009/08/12/img-mgmt-the-nine-eyes-of-google-street-view/>

⁷⁷ *Idem.*

Comencé a recolectar capturas de pantalla de Google Street View de una variedad de blogs de Street View y a través de mi propia búsqueda. Este ensayo ilustra cómo mis colecciones de Street View reflejan la emoción de explorar este nuevo mundo virtual. El mundo captado por Google parece más veraz y transparente por el peso que se le da a la realidad exterior, la percepción de una grabación neutra e imparcial e incluso la amplitud del proyecto. Al mismo tiempo, reconozco que esta forma de fotografiar crea un texto cultural como cualquier otro, un espacio estructurado y estructurante cuyos códigos y significados el artista y el curador de las imágenes pueden ayudar a construir o descifrar.⁷⁸

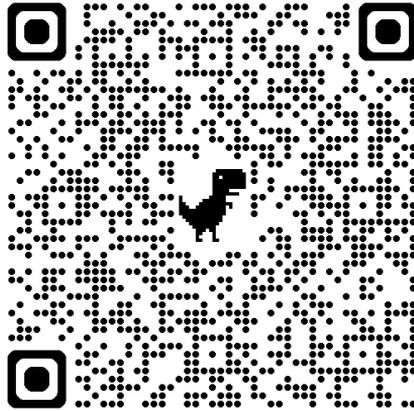


Figura 32: Jon Rafman, *Carretera desconocida, distrito de Butha-Buthe, Lesotho*, de la serie *Nine Eyes of Google Street View*, 2020.

Esta mina infinitamente rica de material le brindó a mi práctica la extraordinaria oportunidad de explorar, interpretar y curar un nuevo mundo de una nueva manera. Hasta cierto punto, las consideraciones estéticas que forman la base de mis elecciones en diferentes colecciones varían. Por ejemplo, algunas selecciones están influenciadas por mi conocimiento de la historia de la fotografía y aluden a estilos fotográficos más antiguos,

mientras que otras selecciones, como las que representan la descripción de Google de la experiencia moderna, incorporan teoría estética crítica. Pero en todo momento presto mucha atención a los aspectos formales del color y la composición.⁷⁹

Recordemos que como proyecto postfotográfico, *Nine Eyes of Google Street View* desafía la concepción tradicional de la fotografía al recuperar imágenes de la aplicación de Google en lugar de capturarlas con la cámara fotográfica. Fontcuberta insiste en un concepto: lo importante ya no es quién pulsa el obturador de la cámara, “sino quién hace el resto: quién pone el concepto y gestiona la vida de la imagen”;⁸⁰ por lo tanto, el proyecto entona con la idea de *apropiación* y la consolidación de la cultura del *remix* en el arte contemporáneo. Respecto a las diferencias entre *apropiación* y *adopción*, seguramente el siguiente párrafo aclarará la cuestión:

Si la *apropiación* es privada, la *adopción*, al contrario, es por definición una forma de declaración pública. *Apropiarse* quiere decir ‘captar’, mientras que *adoptar* quiere decir ‘declarar haber escogido’. En la *adopción* prevalece el acto de elegir, no de desposeer.⁸¹

Respecto a su obra, Rafman señala lo siguiente:

Mis últimos vídeos e instalaciones tienen un tono más oscuro, profundizando en los rincones más turbios de la Web. Lo que me preocupa es el sentido general de atrapamiento y el aislamiento que sienten muchos, y cómo la vida social y política es cada vez más abstracta y la experiencia desmaterializada. No hay camino viable o convincente para efectuar el cambio o la emancipación de la conciencia, por lo que la energía que una vez que motivó la revolución o la crítica se canaliza en expresiones extrañas y a veces perturbadoras.⁸²

79 *Idem.*

80 Fontcuberta, *La furia de las imágenes...*, 48.

81 *Ibid.*, 60.

82 Andrea Bendrich y Jon Rafman, Proyecto idis, <https://proyectoidis.org/jon-rafman/>

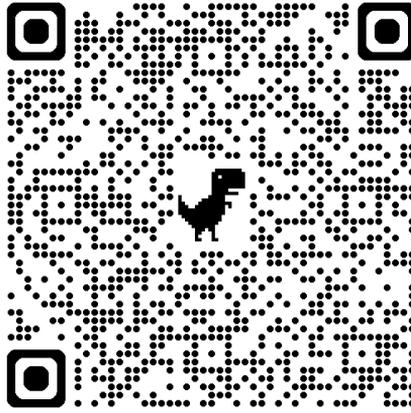


Figura 33: Jon Rafman, *111 Rua Caraparú, Belem, Pará, Brasil*, de la serie *Nine Eyes of Google Street View*, 2017.

Este proyecto desafía las convenciones estéticas al abordar la relación entre el individuo y su entorno desde una perspectiva revolucionaria en el arte. Sus imágenes revelan cómo la omnipresente tecnología está poniendo en manifiesto el concepto de panóptico y la manera en que esto influye en nuestra forma de percibir y experimentar el mundo.

Rafman no sólo cuestiona la autoría de la obra, nos enfrenta a un mundo que, sin decidirlo, nos hizo observar; nos implica como actores pasivos de una realidad a veces lejana, pero muchas veces cercana. Al compartir esa complicidad de mirar las azarosas capturas, nos incita también a reflexionar sobre nuestra conexión con el entorno en la era digital y cómo se han apoderado de nuestra vida privada.

Al finalizar este recorrido por la obra de los citados artistas, se hacen evidentes las amplias posibilidades visuales y conceptuales disponibles para el creador postfotográfico, permitiendo desarraigar dicotomías tradicionales y enriquecer tanto el discurso como las prácticas artísticas. Este momento histórico destaca la importancia de la postfotografía como un fenómeno que no sólo redefine la creación artística, también refleja las transformaciones en la percepción y el uso de la imagen en una sociedad cada vez más mediada por la tecnología y las redes sociales.

El artista contemporáneo se localiza en un estado de diversificación en constante aumento, alternando entre la producción, la investigación, la enseñanza, la gestión, la curaduría y más, permitiendo un impacto significativo y enriquecedor en el *statement* y las prácticas artísticas; asimismo, articula un discurso complejo de su propio contexto.

Hoy vivimos en la imagen, y la imagen nos vive y nos hace vivir. En este contexto, Robert Shore comenta que: “Necesitamos curadores para filtrar esta superabundancia, más que las legiones de nuevos fotógrafos”.⁸³ Ahora más que nunca necesitamos más reflexiones que imágenes para reflexionar. Las *web 2.0* y las redes sociales se han convertido en un archivo infinito de materia prima, sólo se requiere de una curación de contenidos.

La creación postfotográfica exige también más compromiso de parte del observador, de *agitar conciencias*.⁸⁴ En esta era postfotográfica, el papel del observador ya no es de un mero espectador, se convierte en un participante dinámico en la creación y en la interpretación de la imagen. De este modo, la creación postfotográfica busca involucrar al observador en el proceso creativo, y en la interpretación de la obra; se convierte en un agente activo en la construcción de la significación de las imágenes.

En conclusión, considerando estos ejemplos de autores contemporáneos, es posible inferir que la imagen postfotográfica, al estar liberada de la obligación de representar la realidad de forma literal, tiene la capacidad de trascender los límites establecidos por la tradición, además de explorar nuevas posibilidades que permitan reflexionar sobre nuestra relación con las imágenes y la imagen en sí. En otras palabras, **la imagen postfotográfica permite una mayor experimentación y reflexión en torno a la imagen y su función en nuestra cultura visual contemporánea.**

La postfotografía conlleva una redefinición de la imagen, buscando atribuirle nuevos significados y contextos. La imagen ya no es un objeto estático, se convierte en un objeto dinámico que puede ser manipulado y transformado. La creación postfotográfica se enfoca en la exploración de nuevas formas de representación y en la experimentación con diferentes técnicas y materiales. La

83 Robert Shore, *Post-Photography: The Artist with a Camera* (Londres: Laurence King Publishing, 2014), 11.

84 Fontcuberta, *La furia de las imágenes...*, 132.

imagen se convierte en un medio para expresar ideas y emociones, y no sólo en un objeto de contemplación.

El desafío en la postfotografía no es enteramente tecnológico, sino principalmente conceptual y de orden social; implica replantearse nuevas formas autorales en la reconfiguración del artista, con un perfil más holístico donde el papel del creador postfotográfico no se limita sólo a la captura de la imagen y logra articular un discurso más complejo. Hoy en día, el conocimiento teórico, una perspectiva ideológica y conceptual son el soporte fundamental en la fotografía artística contemporánea.

La postfotografía conlleva una redefinición de la imagen, buscando atribuirle nuevos significados y contextos

Glosario

Algoritmo: Conjunto de instrucciones o reglas bien definidas y ordenadas que permiten realizar una tarea o resolver un problema de manera efectiva. Es una secuencia lógica de pasos que se siguen para alcanzar un objetivo específico.

Apropiacionismo: Práctica artística en la cual se toma, se recontextualiza y se utiliza material previamente existente, ya sea imágenes, objetos, sonidos u otros elementos, para crear nuevas obras de arte.

Autoría: Acto o proceso de ser el autor o creador de una obra intelectual o artística; es decir, la propiedad que tiene una persona de ser el artífice de alguna obra.

Complejidad: Forma de analizar y de reflexionar sobre determinados aspectos de la naturaleza, la sociedad y el pensamiento, los cuales presentan ciertas características que los clasifican como sistemas de comportamiento complejo. El término complejidad fue acuñado por el filósofo Edgar Morin.

Cultura Visual: Término utilizado para referirse a todas las realidades visuales e imágenes artificiales que afectan a las personas. Estos elementos visuales se convierten en un conjunto de prácticas, valores y significados que dan forma a la construcción de identidades e

influyen en la comunicación de ideas y valores en el mundo contemporáneo.

Ecología visual: Se refiere a la necesidad de gestionar la sobreabundancia icónica con estrategias de selección y resignificación. La ecología visual consiste en la acción de poder realizar una selección entre todas las imágenes existentes para luego reutilizarlas, buscando sólo aquellas imágenes imprescindibles con el fin de evitar la saturación y fomentar el reciclaje de imágenes.

Ecosistema icónico: Conjunto de elementos y relaciones que existen en el ámbito de las imágenes visuales en nuestra sociedad contemporánea; desempeñan un papel central en la comunicación, la cultura y la representación visual. El ecosistema icónico es el entorno complejo en el que interactúan las imágenes visuales, abarcando su producción, circulación, consumo y significado en diversos contextos y plataformas.

Fotografía argéntica: Proceso fotográfico tradicional que utiliza películas o placas sensibles a la luz compuestas de haluros de plata, conocidos como sales de plata, para capturar imágenes. El término *argéntica* proviene del latín *argentum*, que significa plata.

Fotografía digital: Método de captura, almacenamiento y procesamiento de imágenes mediante el uso de dispositivos electrónicos, como cámaras digitales. En lugar de utilizar películas y químicos, la fotografía digital utiliza sensores electrónicos, generalmente CCD (dispositivo de carga acoplada) o CMOS (semiconductor de óxido metálico complementario), para convertir la luz en señales digitales. En la fotografía digital, la luz que ingresa a la cámara a través del objetivo se registra como datos digitales en forma de píxeles. Estos píxeles forman una matriz que representa la imagen capturada.

Fotografía estenopeica: Fotografía obtenida por una cámara oscura rústica también conocida como “*pinhole*”, siendo únicamente una caja en completa oscuridad con una apertura en forma de agujero que determina la cantidad de luz que entra en la cámara. Debido a la falta de un lente, las imágenes no cuentan con mucho detalle y tienen una profundidad de campo infinita.

Fotografía expandida: Amplitud del concepto de la fotografía que abarca una variedad de formas y técnicas que exploran las posibilidades creativas de la fotografía más allá de los límites convencionales. Esto puede incluir, por ejemplo, instalaciones fotográficas que involucran la proyección de imágenes en el espacio tridimensional,

fotografía en medios digitales, fotografía intervenida y manipulada con técnicas mixtas, *collage* fotográfico, fotomontaje y otras formas híbridas de expresión visual que combinan la fotografía con otros medios o técnicas.

Fotografía líquida: Descripción de la naturaleza cambiante de la fotografía en la era digital, y cómo se está utilizando en diferentes contextos artísticos y culturales. Hoy en día, la fotografía podría considerarse como líquida en cuanto distribuida, compartida, y ubicua, en contraposición al pasado de la fotografía “sólida” en cuanto objetual, fija y autoral.

Fotografía posmoderna: Estilo o enfoque artístico que surge a partir de la década de 1970 y se extiende hasta la actualidad. A diferencia de los enfoques fotográficos tradicionales, la fotografía posmoderna cuestiona las convenciones establecidas y desafía las normas tradicionales de representación y narrativa. Se despegas de los grandes relatos de la modernidad, abandona su carácter de verdad, de reflexión sobre sí misma y sobre sus propios mecanismos de producción y recepción.

Fotografía vernácula: Fotografías realizadas por personas comunes y corrientes, en contraposición a las fotografías elaboradas por fotógrafos profesionales o artistas. Estas fotografías suelen capturar momentos persona-

les o familiares, de la vida cotidiana, eventos sociales y culturales, paisajes, arquitectura, entre otros temas; se caracterizan por ser tomadas con cámaras simples y accesibles para la mayoría de la población. No son consideradas como obras de arte, sino como simples registros visuales de la vida diaria.

Fotografía 3.0: Término que se refiere a la evolución de la tecnología de la fotografía en la era de la conectividad y la postfotografía, donde la tecnología ha cambiado la forma en que se toman, se comparten y se ven las fotografías.

Fotolibro: Libro o publicación que combina imágenes fotográficas y texto, diseñado para contar una historia, explorar un tema o presentar un cuerpo de trabajo fotográfico de manera cohesiva y artística. Un fotolibro puede variar en tamaño, formato y estilo, pero generalmente consta de fotografías secuenciadas de forma narrativa, junto con textos descriptivos, ensayos o citas que complementan las imágenes.

Glitch art: Forma de arte multimedia que utiliza errores digitales o analógicos con fines estéticos, ya sea mediante la corrupción de datos digitales o la manipulación física de dispositivos electrónicos.

Google: Compañía estadounidense que se especializa en productos y servicios relacionados con Internet, *software*, dispositivos electrónicos y otras tecnologías. Entre sus

productos más exitosos está el motor de búsqueda que proporciona una lista de sitios *web* y artículos relacionados con una consulta específica. No proporciona una respuesta directa a una pregunta, sino una lista de recursos que pueden contener la información que el usuario está buscando.

Iconosfera: Espacio cultural y comunicativo en constante evolución en el que las imágenes tienen un papel central, donde se interconectan y adquieren significados a través de su difusión, interpretación y *remix*. La iconosfera es un componente importante de la cultura visual contemporánea y tiene un impacto significativo en la forma en que percibimos, nos comunicamos y nos relacionamos con el mundo que nos rodea, especialmente en el contexto de la era digital y de las redes sociales.

Identidad 2.0: Forma en que las personas construyen y expresan su identidad en el entorno digital, especialmente en Internet, redes sociales, *blogs*, sitios *web* personales, foros y otras plataformas en línea. En contraste con la identidad tradicional, que se forma en gran medida a través de interacciones y relaciones en el mundo físico, la identidad 2.0 está influenciada por nuestra participación en la esfera digital.

Intertextualidad: Concepto utilizado en el ámbito de la literatura, el cine, la fotografía y otros campos artísticos para referirse

a la relación entre diferentes textos u obras, donde se establecen conexiones, referencias o alusiones entre ellas. Es una forma de diálogo entre obras que enriquece su significado y amplía su contexto, permitiendo una mayor profundidad en la interpretación y apreciación del arte.

Mass media: Canales de comunicación y difusión que tienen la capacidad de llegar a una gran audiencia o masa de personas de manera simultánea. Estos medios se utilizan para transmitir información, noticias, entretenimiento, publicidad y otros contenidos a una amplia población. Los medios de comunicación masiva pueden incluir diferentes plataformas y formatos, como: televisión, radio, prensa, cine y medios digitales.

Medios audiovisuales: Son aquellos medios de comunicación masiva que transmiten sus mensajes a través de canales que involucran no sólo el sentido de la vista, sino también el de la audición; como la fotografía, el video y el audio.

Performance: Espectáculo de carácter vanguardista y libre de códigos preestablecidos, donde el artista realiza una expresión corporal que puede acompañar a otra representación artística, o ser considerada un tipo de arte por sí misma. En esta acepción, una *performance* no depende tanto del escenario, sino de lo que hace el artista como tal.

Prácticas curatoriales: Práctica de curar, seleccionar u organizar obras de arte para una exposición o evento. Estas prácticas pueden aplicarse a la fotografía y otras disciplinas artísticas. La práctica curatorial puede ser considerada una práctica creativa pues implica una serie de tareas, como la investigación y exploración de temas, con el objetivo de fomentar la apreciación, comprensión y diálogo en torno al arte y la cultura.

Píxel: Es la unidad más pequeña de una imagen digital. El término píxel es una abreviatura de elemento de imagen en inglés (*picture element*). Los píxeles son puntos individuales que componen una imagen digital y contienen información sobre el color y la intensidad de ese punto específico. La combinación de múltiples píxeles crea una imagen completa y la resolución de una imagen se determina por el número total de píxeles presentes.

Posmodernidad: Término que se refiere a un movimiento cultural y artístico que surgió en la segunda mitad del siglo XX. Se caracteriza por la desaparición de los grandes relatos de la modernidad, su reflexión sobre sí mismo y su relación con la realidad.

Postfotografía: Transformación discursiva que adquiere la fotografía al poder reproducirse a una escala masiva con la llegada de la fotografía digital subida a Internet.

Ready-made: Objetos resignificados y sacados de su contexto original para ubicarlos en uno nuevo, creando una práctica transgresora de la tradición artística, una nueva red de significados posibles. Generó un cambio importante en la concepción del arte que comenzó a entenderse en términos de procedimientos y no de esencias al introducir la idea de que el proceso creativo es tan importante como el resultado final.

Redes sociales: Estructuras formadas en Internet por personas u organizaciones que se conectan a partir de intereses o valores comunes. A través de ellas, se crean relaciones entre individuos o empresas de forma rápida, sin jerarquía o límites físicos.

Selfie: Fotografía que una persona toma de sí misma, generalmente usando la cámara frontal de un dispositivo móvil, como un teléfono inteligente.

Web 2.0: Término que describe la segunda generación de la World Wide Web. Se refiere a una serie de tecnologías y aplicaciones *web* que permiten la participación activa de los usuarios y fomentan la colaboración y el intercambio de información.

Índice de figuras

- 37 | **Figura 1:** Evolución histórica de la fotografía.
- 43 | **Figura 2:** Fotografía sólida.
- 43 | **Figura 3:** Fotografía líquida.
- 49 | **Figura 4:** Web 1.0.
- 49 | **Figura 5:** Web 2.0.
- 51 | **Figura 6:** Web 3.0.
- 85 | **Figura 7:** Relatos constitutivos de la fotografía moderna.
- 86 | **Figura 8:** Cambios en la fotografía moderna.
- 86 | **Figura 9:** Implicaciones de los cambios en la fotografía moderna.
- 90 | **Figura 10:** Conceptos clave de la fotografía posmoderna.
- 91 | **Figura 11:** Objetivos de la fotografía posmoderna.
- 91 | **Figura 12:** Consecuencias de la fotografía posmoderna.
- 102 | **Figura 13:** Cambios en la fotografía artística contemporánea.
- 104 | **Figura 14:** Tendencias en la fotografía artística contemporánea.
- 123 | **Figura 15:** Erik Kessels, *Sin título*, de la serie *24 horas de Flickr impresas en papel*, 2011.
- 124 | **Figura 16:** Erik Kessels, *Sin título*, de la serie *24 horas de Flickr impresas en papel*, 2011.
- 127 | **Figura 17:** Penélope Umbrico, *8.146.774 Soles desde atardeceres de Flickr* (parcial), 2010.
- 128 | **Figura 18:** Penélope Umbrico, *2,303,057 Suns from Sunsets de Flickr* (detalle), 2007.
- 132 | **Figura 19:** Corinne Vionnet, *Běijīng*, de la serie *Photo Opportunities*, 2007.
- 134 | **Figura 20:** Corinne Vionnet, *Atenas*, de la serie *Photo Opportunities*, 2007.
- 138 | **Figura 21:** Joan Fontcuberta, *Auschwitz*, de la serie *Googlegrama*, 2006.
- 140 | **Figura 22:** Joan Fontcuberta, *11-S NY*, de la serie *Googlegrama*, 2005.

- 143 | **Figura 23:** Mishka Henner, *Anexo de almacenamiento de la OTAN, Coevorden, Drenthe*, de la serie *Paisajes holandeses*, 2012.
- 144 | **Figura 24:** Mishka Henner, *Palacio Noordeinde, Den Haag, Holanda Meridional*, de la serie *Paisajes holandeses*, 2012.
- 146 | **Figura 25:** Michael Wolf, *Sin título*, de la serie *A Series of Unfortunate Events*, 2009.
- 147 | **Figura 26:** Michael Wolf, *Sin título*, de la serie *A Series of Unfortunate Events*, 2009.
- 151 | **Figura 27:** Kurt Caviezel, *Insecto 22*, de la serie *INSECT*, 2015.
- 152 | **Figura 28:** Kurt Caviezel, *Insecto 26*, de la serie *INSECT*, 2015.
- 155 | **Figura 29:** Marta Mantyka, *Sin título*, de la serie *Hashtag*, 2015.
- 158 | **Figura 30:** Sabato Visconti, *Sin título*, de la serie *Imágenes a la deriva*, 2014.
- 161 | **Figura 31:** Sabato Visconti, *Sin título*, de la serie *Imágenes a la deriva*, 2014.
- 164 | **Figura 32:** Jon Rafman, *Carretera desconocida, distrito de Butha-Buthe, Lesotho*, de la serie *Nine Eyes of Google Street View*, 2020.
- 165 | **Figura 33:** Jon Rafman, *111 Rua Caraparú, Belem, Pará, Brasil*, de la serie *Nine Eyes of Google Street View*, 2017.

Fuentes de consulta

- AA.VV. *Fenómeno fotolibro*. Madrid, España: RM VERLAG, 2017.
- Azoulay, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. Nueva York: Zone Books, 2019.
- Badger, Gerry; Casper, Jim; Corrales, Blanca; Goyarrota, Erika; Neumüller, Moritz y Parr, Martin. *European Master of Contemporary Photography 2010–2017*. Madrid: IED, 2018.
- Barthes, Roland. *La muerte del autor*. España: Paidós, 1987.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós, 2009.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Bauman, Zygmunt. *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1998.
- Bazzichelli, Tatiana. *Disrupción en red: Repensando las oposiciones en el arte, el hacktivismo y el negocio de las redes sociales*. Madrid: Instituto de Culturas en Red, 2014.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca, 2003.
- Berger, John. *Modos de ver*. Gustavo Gili. Barcelona: España, 2000.
- Brea, José Luis. *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artística y dispositivos neomediales*. Salamanca: Edit. Centro de Arte de Salamanca, 2002.
- Calbet, Javier y Castelo, Luis. *Breve historia de la fotografía digital*. Madrid: Editorial Acento, 2002.
- Candela, Iria. *Contraposiciones. Arte contemporáneo en Latinoamérica 1990–2010*. Madrid: Alianza Forma, 2012.
- Carlón, Mario y Scolari, Carlos A. *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones, 2009.
- Carlón, Mario. “¿Del arte contemporáneo a una era contemporánea? Efecto arte y el nuevo valor del presente en la era de internet”, en *Estado actual de las investigaciones sobre mediatizaciones*, comps. Florencia Rovetto y María Reviglio. Centro de Investigaciones sobre mediatizaciones UNR. Rosario: UNR Editora, 2014.
- Carlón, Mario. "Registrar, subir, comentar, compartir: prácticas fotográficas en la era contemporánea", en *Estética, medios y subjetividades*, eds. Pablo Corro y Constanza Robles. Santiago: Universidad Pontificia Católica de Chile, 2016.

- Chéroux, Clément. *La fotografía vernácula*. México: Ediciones VE, 2011.
- Chéroux, Clément; Fontcuberta, Joan y Kessels, Erik. *From here on: La postfotografía en la era de internet y la telefonía móvil*, Barcelona: RM y Arts Santa Mónica, 2013.
- Clark, Kenneth. *Civilización*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.
- Colorado Nates, Óscar. *La fotografía como fenómeno de masas: del daguerrotipo al Instagram*. Ciudad de México: Universidad Panamericana, 2013.
- Colorado Nates, Óscar. *Fotografía Artística Contemporánea*. México: OscarEnFotos Publishing, 2014.
- Colorado Nates, Óscar. *Fotografía 3.0 y después de la postfotografía ¿Qué?: Un análisis crítico de la fotografía en la era de la conectividad*. México: OscarEnFotos Publishing, 2014.
- Colorado Nates, Óscar. *Instagram, el ojo del mundo*. México: OscarEnFotos Publishing, 2015.
- Colorado Nates, Óscar. "Fotografía, ética y medios de comunicación". *Revista Panamericana de Comunicación*, núm. 1 (1 de enero de 2020): 8-10. <https://doi.org/10.21555/rpc.voi1.2310>.
- Crimp, Douglas. "La actividad fotográfica de la posmodernidad", en *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, ed. Jorge Ribalta. Barcelona: G. Gili, 2004.
- De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Editorial Pre-textos, 2000.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.
- Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas, 1990.
- Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- Fontcuberta, Joan. *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- Fontcuberta, Joan. *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. España: Galaxia Gutenberg, 2016.
- Fontcuberta, Joan. *Postfotografía e imágenes faltantes*. Bogotá: Fundación Publicaciones La Sorda, 2018.
- Fontcuberta, Joan y Chéroux, Clément. *From Here On*. Barcelona: RM VERLAG, 2013.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* México: La Letra Editores, 1990.
- Goffman, Erving. *La representación del yo en la vida cotidiana*. Argentina: Amorrortu Editores, 2012.

- Gombrich, Ernst Hans Josef. *Los usos de las imágenes. Estudio sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1999.
- González, César. *Apuntes acerca de la representación*. México: UNAM, 1997.
- Guasch, Anna María. *Arte y archivo: 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal/Arte Contemporáneo, 2011.
- Jameson, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta, 2001.
- Jurado, Carlos. *Catálogo parcial de su obra fotográfica*, incluye “El paraíso perdido de Carlos Jurado”, presentación de Jaime Augusto Shelley. México: Edición de la Galería Metropolitana de la UAM y el Centro de la Imagen, 2001.
- Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Krauss, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 1985.
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1987.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: The MIT Press, 2001.
- Martín Prada, Juan. *Prácticas artísticas e Internet en la época de las Redes Sociales*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2015.
- Martín Prada, Juan. *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2018.
- Martín Prada, Juan. *Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2011.
- McLuhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*. España: Paidós, 1996.
- Marcum, James W., “Beyond Visual Culture: The Challenge of Visual Ecology”. *Libraries and the Academy*, The John Hopkins University, vol. 2, núm. 2, 2012, 206.
- Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. España: Paidós, 2001.
- Murolo, Norberto Leonardo. *Del mito del Narciso a la selfie. Una arqueología de los cuerpos codificados*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes, 2015.
- Núñez, María Eugenia. “Postfotografía: Pandemia de Imágenes”, *Unodiverso: Revista de Complejidad en Ciencias Sociales y Humanidades* 2, núm. 2 (enero-diciembre 2022): 1-XX. El Colegio de Morelos. DOI: 10.54188/UD/02/A/08
- Parr, Martin y Badger, Gerry. *El fotolibro. Una historia*. Volumen I. Madrid: Phaidon, 2004.
- Rabía León, Diblik. *Ilusiones ópticas: creación de espacios escénicos y alternativos con espejos*. Tesis Doctoral de la Universidad Complutense de Madrid: Madrid, 2008.

- Ribalta, Jorge. *Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- Ritchin, Fred. *Después de la fotografía*. México: Ediciones VE, 2010.
- Saltz, Jerry. *Selfie: How We Became So Self-Obsessed and What It's Doing to Us*. Londres: Ed. Penguin Press, 2018.
- Sekula, Allan. *Desmantelar la modernidad, reinventar el documento. Notas sobre la política de la representación. Efecto Real: Debates posmodernos sobre la fotografía*. Ed. Jorge Ribalta. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- Sekula, Allan. *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983*. Londres: Mack, 2016.
- Sibilia, María Paula. *El hombre pos-orgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo Cultural Económica, 2006.
- Silva Echeto, Víctor. *La desilusión de la imagen. Arqueología, cuerpo(s) y miradas. Una crítica a la actual explosión de imágenes en los medios*. Barcelona: Gedisa, 2016.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara, 2005.
- Sougez, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Susperregui, José Manuel. *Fundamentos de la fotografía*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2000.
- Tausk, Petr. *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- Vásquez Rocca, Adolfo. “La Posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos”. *Nómadas. Critical Journal of Social and Journal Sciences*, 2011.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra / Universidad del País Vasco, 1989.

Web

- Alejo, Mauricio. “Joan Fontcuberta: En una cuenta de Instagram sin followers, ¿una selfie es una selfie?”, *Revista Código*, 2018. <https://revistacodigo.com/entrevista-joan-fontcuberta-fotografia/>
- BBC Mundo. “‘Selfie’ es la palabra en inglés del 2013”, 19 de noviembre, 2013, https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/11/131119_selfie_palabra_oxford_diccionarios_mr#
- Brea, José Luis. “Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: Postfotografía, postcinema, postmedia”. *Papeles ACC*, no. 5 (s/f). <http://www.accpar.org/numero5/imagen.htm>

- Bellonzi, M., y Casacuberta, M. El Glitch: El error es vida, 2014. <http://www.musicaexmchina.com/memo3/ensayos/glitch.htm>
- Cabrera, Ailen. “El Pictorialismo, un movimiento artístico”, *Historias de la fotografía*, 2012. <https://historiadela fotografia.wordpress.com/2012/10/22/el-pictorialismo-un-movimiento-artistico>
- Cannock, A. L. “Apuntes sobre la postfotografía. El arte y el diván”, 2017. <http://www.elarteyeldivan.com/apuntes-la-postfotografia/>
- Clay, Edward. “Una breve historia de Kodak”, *The independent photographer*, 10 de noviembre de 2020. <https://independent-photo.com/es/news/historic-brands-kodak/>
- Colorado, Óscar. “Postfotografía: Informe especial”. *Óscar en Fotos*, 2014. <https://oscarenfotos.com>
- Colorado, Óscar. “Martin Parr, el hermano incómodo”. *Óscar en Fotos*, 2018. <https://oscarenfotos.com/2018/10/20/martin-parr-el-hermano-incomodo/>
- Dans, Enrique. “Diez años usando smartphones”, 2017. <https://www.enriquedans.com/2017/02/diez-anos-usando-smartphones.html>
- Douglas, Davis. “The Work of Art in the Age of Post-Photography”, vol. 28, núm. 5, 1995, Tercer Salón Digital Anual de Nueva York. <https://www.jstor.org/stable/i270976>
- Editores de la *Encyclopedia Britannica*, “Neue Sachlichkeit”. *Encyclopedia Britannica*, 9 de diciembre de 2019, <https://www.britannica.com/art/Neue-Sachlichkeit>
- Fontcuberta, Joan. “Decálogo postfotográfico”, *La Vanguardia*, 11 de mayo de 2011. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>
- Fontcuberta, Joan. “Bio”, 2022. <http://www.fontcuberta.com/>
- Galeano, Susana. “Cuáles son las redes sociales con más usuarios del mundo, 2023”. *Marketing 4 Ecommerce*, 2023. <https://marketing4ecommerce.net/cuales-redes-sociales-con-mas-usuarios-mundo-ranking/>
- Ginart, Belén. “La Ironía es la única manera de tratar los temas serios”, *El País*, 10 de diciembre de 2005. https://elpais.com/diario/2005/12/10/cultura/1134169203_850215.html
- González, Alejandro Nicolás. El “homo videns y la sociedad teledirigida” de Giovanni Sartori, 2012. <http://marketingpoliticoo.blogspot.com/2012/10/el-homo-videns-y-la-sociedad.html?m=1>
- González Fernández, F. “Fotografía: arte en la era de la tecnología digital”, 2005. <https://poligrafiabinaria.blogia.com/2005/060702-fotograf-a-arte-en-la-era-de-la-tecnolog-a-digital.php>

- Hannavy, John, ed. *Enciclopedia de la fotografía del siglo XIX*. Nueva York: Routledge, 2013. Google Books, https://books.google.es/books?id=Kd5cAgAAQBAJ&pg=PA339&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
- Haz historia, “Web 1.0 y Web 2.0”. <https://www.hazhistoria.net/blog>.
- Henner, Mishka. “Paisajes Holandeses”, 2012. <https://mishkahenner.com/Dutch-Landscapes>
- Henner, Mishka. “Philip Gefter, 2015”. <https://mishkahenner.com/Bio>
- Knibbs, Kate. “Selfies are now the most popular genre of photo; in related news everyone’s the worst”, Digital trends, 2013. <http://www.digitaltrends.com/social-media/selfies-are-now-the-most-popular-genre-of-picture-and-in-related-news-everyones-the-worst/>
- Mantyka, Marta. “Hashtag”. European Master of Contemporary Photography 2010-2017. <https://www.lensculture.com/projects/645878-7-years-catalogue-ied>
- Martín Núñez, M. “Entre la narrativa, la poética y la cinética. La complejidad discursiva del fotolibro español contemporáneo”. *Bulletin of Spanish Studies*, 2022. <https://doi.org/10.1080/14753820.2021.2021681>
- Martín Prada, Juan. “Los social media como ámbito de referencia de las nuevas prácticas artísticas”, 2012. http://www.juanmartinprada.net/textos/martin_prada_j_los_social_media_como_ambito_de_referencia.pdf
- Mena Roa, Mónica. “Los smartphones acaban con décadas de crecimiento de la industria de las cámaras”. Statista, 2023. <https://es.statista.com/grafico/28305/envios-mundiales-de-cameras-fotograficas-por-miembros-de-la-cipa/>
- Meyer, Pedro. “Hoy todos somos fotógrafos, pero con una cultura visual escasa”. *El ojo con dientes*, 2015. <https://elojocondientes.wordpress.com/2015/03/05/pedro-meyer-hoy-todos-somos-fotografos-pero-con-una-cultura-visual-escasa/>
- Min Shum, Yi. “GSMA Intelligence DATA y Ericsson Mobilitu Report Data”, 2020. <https://yiminshum.com/mobile-movil-app-2020/#:~:text=Lo%20m%C3%A1s%20interesante%20de%20esto,de%20telefon%C3%ADa%20similar%20o%20diferente>
- Moreno, Manuel. “Informe Digital 2021 de We Are Social y Meltwater”, *TreceBits redes sociales y tecnología*, 2021. <https://www.trecebits.com/2021/01/27/informe-digital-2021-de-we-are-social-y-hootsuite/>
- Myers, Andrew B. “Time, Entitled Generation”, 2013. <https://time.com/247/millennials-the-me-me-me-generation/>

- O'Reilly, Tim. "What is web 2.0.", 2005. <http://www.oreillynet.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html>
- Page, Larry y Brin, Sergey. "Del garaje a Googleplex", Google, 2005. https://about.google/intl/ALL_mx/our-story/
- Rabía León, Diblik. "Ilusiones ópticas: creación de espacios escénicos y alternativos con espejos", Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2008. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/48534>
- Ríos, Valeria. "Este fue el primer teléfono móvil con cámara", *Hipertextual*, 2021. <https://hipertextual.com/2017/06/el-primer-movil-en-incorporar-una-camara>
- Ros, Enric. "Cuando la fotografía se convirtió en arte". <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20200923/33428/fotografia-convirtio-arte.html>
- Rubio, Isabel. "La creación de la World Wide Web fue un accidente", *El País*, 2020. <https://elpais.com/tecnologia/2020-05-16/la-creacion-de-la-world-wide-web-fue-un-accidente.html>
- Reuters | Londres. "Naciones Unidas declararon el acceso a Internet como un derecho humano", *El Mundo*, 2011. <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/06/09/navegante/1307619252.html>
- Saltz, J. "Arte en la longitud del brazo: una historia de la selfie". Nueva York, *Vulture*, 2014. <https://www.vulture.com/2014/01/history-of-the-selfie.html>
- Sánchez Bravo, Eugenio, Gilles Lipovetsky y Jean Serroy. "La pantalla global", 2007. <http://auladefilosofia.net/2013/09/15/gilles-lipovetsky-y-jean-serroy-la-pantalla-global-2007/>
- Sánchez Ortega, N. "De la fotografía como representación de la realidad a documento representado: el análisis documental de contenido", *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, 2011. www.eumed.net/rev/cccss/14/
- Statista Research Department, "Redes sociales con el mayor porcentaje de usuarios, 2023". <https://es.statista.com/estadisticas/1035031/mexico-porcentaje-de-usuarios-por-red-social/>
- Selficity, "Investigating the style of self-portraits (selfies) in five cities across the world", Un proyecto de DigitalThoughtFacility, 2014. <https://selficity.net/>
- Toro-Peralta, Kevin A. y Grisales-Barba, Adolfo L. "Postfotografía: de la imagen del mundo al mundo de las imágenes", *Arte, Individuo y Sociedad* 33, núm. 3, 2021. <https://link.gale.com/apps/doc/A667924850/IFME?u=anon~3f8e943f&sid=googleScholar&xid=52f38774>

Unidad Editorial Información General S.L.U. “Naciones Unidas declararon el acceso a *internet* como un derecho humano”, *El Mundo*, 2011. <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/06/09/navegante/1307619252.html>

Wolf, Michael. [https://hmong.es/wiki/Michael_Wolf_\(photographer\)](https://hmong.es/wiki/Michael_Wolf_(photographer)). “Foto de prensa mundial”. *World Press Photo*, 2011. Temas Contemporáneos, mención de honor en historias. <http://www.worldpressphoto.org/photo/2011michaelwolfcis-hm-al>

Yi Min Shum, “GSMA Intelligence DATA y Ericsson Mobility Report Data”, 2020. <https://shorturl.at/dfgmp>

Conferencias

DuoVeo. “Joan Fontcuberta - La obra-colección Parte 1”. YouTube, 31 de octubre de 2011. Video, 13:37. <https://www.youtube.com/watch?v=GcXExqNPsEo>

Facultad de Artes - UN. “Ciclo de conferencias para las artes. José Saramago y la ciudad. Samuel Velez”. YouTube, 13 de noviembre de 2020. Video, 1:47:08. <https://www.youtube.com/watch?v=92iQpljd8hs>

Lens Escuela de Artes Visuales. “Juan Curto Vivas “Fotografía Artística en la Era digital”, Zoom, Madrid, Marzo 2021.

Master en Fotografía. Universidad Politécnica de Valencia. “Joan Fontcuberta ‘La furia de las imágenes’”. YouTube, 25 de junio de 2016. Video, 1:02:17. <https://www.youtube.com/watch?v=LVP008ftTTs>

Turetta, Jonathan. “Steve Jobs iPhone 2007 Presentation (Full HD)”. *Youtube*. 13 de mayo de 2013. Video, 51:18. <http://www.youtube.com/watch?v=vN4U5FqrOdQ&feature=kp>

Universidad Iberoamericana. “Colorado Nates, Óscar. ‘Los nuevos dilemas de la fotografía en el nuevo milenio’”. YouTube, 29 de abril de 2019. Video, 41:23. https://youtu.be/OLu_ONuBQgE

Hacia la postfotografía,
de María Eugenia Núñez Delgado,
se terminó en marzo de 2025

Colección Visualidades | Vol. 3

Hacia la postfotografía aborda los cuestionamientos sobre la transformación discursiva que experimenta la fotografía en la era digital, cuando su reproducción masiva y difusión a través de internet alteran sus formas de producción y significado.

La evolución hacia la fotografía 3.0 ha creado un terreno fértil para nuevas expresiones artísticas, donde la producción, la significación y la circulación de la imagen digital son elementos centrales. Además, con el surgimiento de la web 2.0, se ha generado un archivo infinito de materiales visuales que permite explorar nuevas formas de creación artística.

Este contexto ha impulsado prácticas como el apropiacionismo, el reciclaje de imágenes y la curaduría digital. En la era postfotográfica, el concepto de originalidad se ha transformado y el artista cuestiona el papel tradicional del genio creador adoptando un enfoque holístico que integra diversas prácticas y diluye las fronteras entre el teórico, el creador y el curador.

De esta forma, la apropiación se legitima como una herramienta para validar y resignificar valores estéticos generando nuevos discursos en respuesta al acceso y la sobreabundancia de imágenes.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

