

# DESMITIFICANDO LA POSFOTOGRAFÍA: DE LA MUERTE DE LA FOTOGRAFÍA AL NACIMIENTO DE VARIAS FOTOGRAFÍAS.

Juan Gil Segovia



**DESMITIFICANDO LA POSFOTOGRAFÍA: DE LA MUERTE DE LA FOTOGRAFÍA AL NACIMIENTO DE VARIAS FOTOGRAFÍAS.**

***DEMYSTIFYING POSTPHOTOGRAPHY: FROM THE DEATH OF PHOTOGRAPHY TO THE BIRTH OF SEVERAL PHOTOGRAPHS.***

Autor: Juan Gil Segovia

Historia del Arte-Bellas Artes.  
Universidad de Salamanca.

gilsegovia@usal.es

Sumario: 1. Introducción. 2. Posfotografía y posmodernidad. 3. ¿Muerte de la fotografía o continuidad del medio? 4. Continuidad y complejidad: varias fotografías. 5. Una propuesta de posfotografía. 6. Conclusiones. Notas. Referencias bibliográficas.

Citación: Gil Segovia, Juan. "Desmitificando la posfotografía: de la muerte de la fotografía al nacimiento de varias fotografías.". En Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras, nº 9, 2020, pp. 27-42.

## DESMITIFICANDO LA POSFOTOGRAFÍA: DE LA MUERTE DE LA FOTOGRAFÍA AL NACIMIENTO DE VARIAS FOTOGRAFÍAS.

### DEMYSTIFYING POSTPHOTOGRAPHY: FROM THE DEATH OF PHOTOGRAPHY TO THE BIRTH OF SEVERAL PHOTOGRAPHS.

Juan Gil Segovia

Historia del Arte-Bellas Artes.  
Universidad de Salamanca.  
gilsegovia@usal.es

#### Resumen.

En la década de 1990 empieza a hablarse de posfotografía, una hipotética nueva categoría estética y conceptual asociada a internet y la tecnología digital. Según algunos autores, el nacimiento de la posfotografía supone la muerte de la fotografía, creando dos categorías enfrentadas y supuestamente incompatibles. Sin embargo, también hay autores que niegan la ruptura, apostando por una continuidad en el medio fotográfico. Mientras tanto, la práctica artística demuestra que la realidad es rica y compleja, pudiendo hablarse de varias fotografías.

#### Abstract

In the 1990s, people began to talk about post-photography, a hypothetical new aesthetic and conceptual category associated with the internet and digital technology. According to some authors, the birth of post-photography supposes the death of photography, creating two opposed and supposedly incompatible categories. However, there are also authors who deny the break, betting on a continuity in the photographic medium. Meanwhile, artistic practice shows that reality is rich and complex, being able to speak of several photographs.

**Palabras Clave:** Fotografía, tecnología, digitalización.

**Key words:** Photography, technology, digitization.

#### 1. INTRODUCCIÓN

En los ámbitos del arte y la teoría de la imagen se viene debatiendo desde hace tiempo acerca de la posfotografía, una hipotética nueva categoría estética y conceptual asociada a internet y la tecnología digital. La discusión es parte de un debate más global sobre el impacto de la tecnología digital en la sociedad actual. En concreto, la posfotografía se enmarcaría en la tendencia actual según la cual nos encontramos en un momento indefinido, en el que solo podemos asegurar que las manifestaciones culturales son posteriores a algo (posrock, poshistoria, posverdad, etc.)

La palabra posfotografía (o postfotografía), es un término que nos remite literalmente a algo después de la fotografía, ¿pero a qué exactamente?:

Desde comienzos de la década de los noventa se empieza a hablar de una era post-fotográfica, en la que se ha superado el paradigma fotográfico como modelo de realismo. Ahora, la representación de lo real por un lado y lo virtual por otro van a comenzar a mezclarse de manera indisociable en un nuevo tipo de imagen híbrida. La disolución de las diferencias formales entre la imagen de registro e imagen virtual han invertido de manera definitiva la primacía de la realidad sobre la imagen (Gómez-Isla, 2005: 100-101).

Como vemos, se viene hablando de la cuestión desde hace tres décadas, ya que es entonces cuando comienza la digitalización de la fotografía: en 1990 se

lanza al mercado la primera versión del programa Photoshop (Acaso, 2009: 28), en 1991 Roy Arden situó a la imagen fotográfica “en un nuevo periodo de “posfotografía”” (Del Río, 2008: 116) con motivo de la exposición colectiva “Afterphotography” que comisarió en la galería Monte Clark de Vancouver y, todavía en la primera mitad de la última década del siglo XX, aparecen libros de referencia en el ámbito de la estética digital como “The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era” de William J. Mitchell (1992) o “La imagen fotográfica en la cultura digital”, obra colectiva compilada por Martin Lister publicada originalmente en 1995.

Pero ¿qué es exactamente la posfotografía? ¿Es lo mismo que la fotografía digital? Una cosa parece estar clara, y es su adscripción a la tecnología digital:

Cada vez es más evidente que una parte del dominio específico del medio digital lo configura un territorio en el que la recodificación y la simulación se presentan como vías para obtener nuevas representaciones. Realidad virtual, síntesis de imagen,... [sic] toman a la fotografía como punto de partida, quedando quizás justificada lo que muchos autores han denominado genéricamente como postfotografía (Pérez, 2012: 81).

Joan Fontcuberta también incide en la relación de la posfotografía con la tecnología digital y traza un paralelismo entre ambas:

A principios de los años 1990, la popularización de las cámaras digitales, los escáneres y los programas de retoque electrónico habían iniciado una transformación profunda en la naturaleza del medio: esto constituía la primera fase de la revolución digital. A las modificaciones estructurales de los soportes, en el tránsito de la imagen analógica a la digital, se insertaba el debilitamiento de los pilares ideológicos de la fotografía, la verdad y la memoria. Pero una década más tarde, el afianzamiento de Internet y la facilidad de transmisión de imágenes desmaterializadas nos propulsaron hacia un nuevo paisaje, el de la “Fotografía 2.0”, que significaba la consolidación de la cultura postfotográfica (2013: 118).

De estas citas se desprende que la posfotografía sería un tipo de imagen de apariencia fotográfica (aunque resultado de recodificaciones, simulaciones o hibridaciones), alejada de los conceptos de verdad y memoria, desmaterializada, de fácil transmisión y producida por medios digitales. Sin embargo, nos movemos en un terreno inestable, puesto que la posfotografía es “una nueva categoría, necesariamente ambigua” (Fontcuberta, 2003: 10), en la que parece no haber certezas absolutas.

## 2. POSFOTOGRAFÍA Y POSMODERNIDAD

Otro punto de vista acerca de la posfotografía es su comunión con la posmodernidad, de hecho, Abigail Solomon-Godeau habla de una “fotografía postmoderna”:

fija un antes y un después. Establece una marcada diferenciación entre, por un lado, la tradición y los parámetros fotográficos denominados «puristas» (aquellos que solo se sirven del uso del proceso mecánico de la cámara ya sea digital o analógica) y, por otro lado, la postfotografía, aquella que utiliza en mayor o menor medida los avances tecnológicos aplicados a la edición y postproducción digital de imágenes fijas por medio de *software* (2001: 76).

Del mismo modo, Laura Bravo habla de “nueva fotografía” y la sitúa en el contexto de la posmodernidad en el momento en el que cumple con:

la investigación y la puesta en evidencia de los estereotipos culturales con la que había sido construida la realidad por los medios de masas, la cita de estilos artísticos, la apropiación de imágenes, la hibridación de disciplinas, lenguajes o estéticas, la reasunción del kitsch y del pastiche, un concepto de la vida como representación teatral, un juego de ilusiones, de apariencias y simulacros y, en última instancia, una sustitución de la realidad por la ficción (2006: 18).

William J. Mitchell también habla de cómo la imagen digital encaja a la perfección en el ámbito posmoderno al ser “un medio que privilegia la fragmentación, la indeterminación y la heteroge-

neidad”<sup>1</sup> (1992: 8). Como podemos comprobar, estas últimas opiniones comienzan con la teoría del cambio basado en innovaciones tecnológicas, pero la variación de la que se habla parece más bien de orden metodológico. Del mismo modo, la identificación de la posfotografía con la posmodernidad plantea una dicotomía entre lo moderno/lo técnico/lo fotográfico-químico/lo puro y lo posmoderno/lo tecnológico/lo digital-posfotográfico/lo impuro:

La agenda progresivista construye una polarización falsa entre el pasado y el futuro, entre fotografía y cultura digital. De acuerdo con su grandioso diseño, las nuevas tecnologías deben ser tecnologías buenas (lo asume, es decir, la tesis de la racionalidad de lo real). Desde una perspectiva tan determinista, tomar en serio las virtudes de la cultura fotográfica ya no es relevante, ni es significativo cuestionar las virtudes de la cultura posfotográfica. ¿No deberíamos estar poniendo a prueba esta lógica afirmativa? (Robins, 1997: 54).

Efectivamente deberíamos cuestionar estas y otras afirmaciones, porque, entonces ¿qué ocurre en el momento presente, en el que tanto modernidad como posmodernidad ya son historia? ¿también lo sería la posfotografía? Lo cierto es que en la actualidad conviven varias fotografías, la química con la digital, lo manual con lo tecnológico y la fotografía directa con el “juego de ilusiones, de apariencias y simulacros” (Bravo, 2006: 18). Quizá lo que ocurra es que, tal y como apunta Kevin Robins, “En general, los adeptos y los críticos mayoritariamente han aceptado y celebrado la noción de revolución tecnocultural, y esta aceptación tan rápida ha tendido a inhibir compromisos críticos con la posfotografía” (1997: 49-50). Esta inhibición de compromisos críticos parece reflejarse en eufóricas sentencias como esta: “Aceptamos el advenimiento de la posfotografía, pero desconocemos todavía el estatuto del nuevo escenario” (Fontcuberta, 2010: 188).

El hipotético nuevo escenario sería fruto de la tantas veces repetida idea de revolución digital, lo cual es:

Un discurso que acentúa y se congratula de la ruptura y la discontinuidad en la cultura visual y ofrece a cambio oposiciones rígidas entre lo viejo y lo nuevo. Corre el peligro de marginar gran parte de la riqueza imaginativa, el com-

promiso político y el rigor que ha caracterizado gran parte de la práctica, la teoría y el pensamiento crítico en que se ha centrado la imagen fotográfica (Lister, 1997: 18).

Sin embargo, frente a estas oposiciones rígidas, deberíamos aprender que “Si la idea de posmodernidad realmente tiene algún significado, seguro que debe referirse a la emancipación democrática y creativa” (Robins, 1997: 61).

### 3. ¿MUERTE DE LA FOTOGRAFÍA O CONTINUIDAD DEL MEDIO?

Este momento, en el que, como decíamos, no hay certezas absolutas, es un momento proclive a las profecías:

Las imágenes no tendrán cuerpo, serán pura información visual: es la victoria del *corpus misticum* (el ingenio creador) sobre el *corpus mechanicum* (el resultado material). Este vaticinio coincide con la previsible desaparición del papel como soporte (Fontcuberta, 2008: 36).

En este contexto algunos teóricos, como Hans Belting, Fred Ritchin, Nicholas Mirzoeff o el propio Joan Fontcuberta, han hablado de la muerte de la fotografía, incidiendo en la idea de rupturas; entre la fotografía de verdad (química) y la de mentira (digital), entre la captación de lo real y el artificio construido en una pantalla de ordenador. Mirzoeff, en concreto, afirma que “La postfotografía es la fotografía de la era electrónica que ya no intenta reflejar el mundo sino que se encierra en sí misma para explorar las posibilidades de un medio liberado de la responsabilidad de señalar la realidad” (2003: 122).

No obstante, asociar la fotografía a los conceptos de realidad, verdad o memoria siempre ha sido problemático, ya que las recodificaciones, simulaciones o hibridaciones del medio fotográfico nacieron con la fotografía misma, por lo que pensar que esta ha sido un fiel reflejo del mundo hasta la aparición de la tecnología digital es un pensamiento muy inocente. Sirva como ejemplo la larga tradición del fotomontaje; en el fondo dos obras como “Los dos caminos de la vida” (1857) de Oscar Gustave Rejlander (en la

que para la obtención de un positivo se utilizaron más de treinta negativos distintos sin que se puedan apreciar puntos de sutura en la imagen final) y «A sudden Gust of Wind (after Hokusai)» (1993) de Jeff Wall (obra para que utilizó más de cien fotografías analógicas unidas digitalmente) no son tan distintas.

En este sentido Víctor del Río apunta que:

En contra de lo que se presenta como una ruptura con estadios anteriores, la imagen digital parece más bien realizar un programa iniciado en los orígenes de la fotografía, y no tanto romper con ella. (...) Pero el hecho de que el medio informático ofrezca recursos inéditos en la producción de imágenes no hace sino potenciar aquello que siempre ha estado presente: que el acto fotográfico era en sí, desde un principio, producción de imágenes y no tanto registro de realidades (2008: 139).

En esta misma línea Marzal Felici opina que:

la fotografía digital no instaura una nueva era de la imagen, conocida como «postfotografía», que anuncie una forma de representación inédita en la historia de las imágenes que represente una suerte de «certificación de muerte» del medio fotográfico. De este modo, la utilización de expresiones como «muerte de la fotografía (o del cine, de la televisión, etc.)», «nuevo paradigma de la imagen digital» o «nueva cultura visual digital» parecerían ignorar, no sin cierta arrogancia, la historia y evolución de los medios audiovisuales de los últimos siglos, en la que se pueden identificar numerosas pistas sobre el futuro desarrollo del medio fotográfico y de otras formas de expresión audiovisual, al menos, doscientos años atrás (Marzal Felici, 2012: 1492).

José Gómez-Isla incide en una idea similar:

La era digital no ha venido a sustituir modos de producción anteriores, sino que los integra bajo el denominador común de la digitalización. (...) Es decir, que esta nueva tecnología no desarrolla parámetros absolutamente inéditos respecto a las imágenes y las obras anteriores, sino que se limita en muchos casos a la ace-

leración vertiginosa de procesos de producción ya existentes en otros medios visuales. (...) De hecho, podríamos hablar más propiamente de una hibridación entre procesos de creación ya existentes que de una sustitución real de esos procesos (2004: 542).

Vilém Flusser, por su parte y desde otras coordenadas, no aprecia ruptura alguna en la historia del medio, ya que, al diferenciar entre imágenes prehistóricas, históricas y poshistóricas, sitúa toda fotografía en el último grupo, argumentando que:

Los aparatos fotográficos se basan en ecuaciones de mecánica, química y óptica. Sin embargo, el portador de la consciencia histórica es el código lineal del alfabeto y no el código de los números. (...) El pensamiento numérico es atemporal, pues percibe el entorno como una masa de partículas en la que, accidental o deliberadamente, se forman unas agrupaciones. El orden en el entorno (si es que existe) solo se formula estadísticamente (2016: 96).

Es decir, tanto la fotografía química como la digital (imágenes poshistóricas) están basadas en códigos numéricos principalmente por los dispositivos técnicos que las generan, por lo que se opone a lo histórico, basado en el alfabeto:

Hay que diferenciar entre imágenes prehistóricas, históricas y poshistóricas y considerar la fotografía como la primera imagen poshistórica. Las imágenes prehistóricas son las producidas antes de la invención de la escritura lineal. Las imágenes históricas son aquellas que, directa o indirectamente, establecen una relación dialéctica con los textos. Las imágenes históricas condensan textos en la imagen. La diferenciación intenta (entre otras cosas) separar con la máxima claridad posible el pensamiento de la imagen del pensamiento de la escritura (Flusser, 2016: 94).

Joan Fontcuberta, en cambio, ha aplicado la teoría evolutiva a la imagen fotográfica al hablar de “Darwinismo tecnológico”, basándose en una mejor adaptación de la fotografía digital a la sociedad actual:

Cada sociedad necesita de una imagen a su semejanza. La fotografía argéntica aporta la imagen de la sociedad industrial y funciona con los



mismos protocolos que el resto de la producción que tenía lugar en su seno. La materialidad de la fotografía argéntica atañe al universo de la química, al desarrollo del acero y del ferrocarril, al maquinismo y a la expansión colonial incentivada por la economía capitalista. En cambio, la fotografía digital es consecuencia de una economía que privilegia la información como mercancía, los capitales opacos y las transacciones telemáticas invisibles. Tiene como material el lenguaje, los códigos y los algoritmos; comparte la sustancia del texto o del sonido y puede existir en sus mismas redes de difusión. Responde a un mundo acelerado, a la supremacía de la velocidad vertiginosa y a los requerimientos de la inmediatez y globalidad (2010: 12).

Sin embargo, nos guste o no, en la actualidad conviven la sociedad industrial y la economía que privilegia la información como mercancía, el universo de la química junto con los códigos y los algoritmos. La realidad parece más plural que la teoría. Del mismo modo, debemos ser conscientes de que:

Cada era tecnocultural contiene dentro de sí [sic] las anteriores a ella. De ahí se deduce que los modos culturales anteriores tienden a seguir permeando los presentes y que es importante distinguir lo específico de los nuevos medios para reconocer por donde pueden avanzar las estéticas relacionadas con ellos. Una tentación muy corriente es pensar que cada nueva tecnología supone un corte radical con lo anterior. Esto no es así. Siempre existen adherencias (Costa, 2006).

Es decir, “lo específico de los nuevos medios” no es incompatible con las “adherencias” que siempre se producen entre viejos y nuevos medios. Dicho de otro modo, lo antiguo está más presente de lo que parece (a veces contenido en la última novedad) y lo aparentemente reciente posee una genealogía que lo conecta con el pasado.

Pero, volviendo a la muerte de la fotografía, el artista Daniel Canogar pone sobre la mesa un matiz, el que esta se habría producido tan solo en determinados ámbitos:

la democratización de la fotografía que ha traído la tecnología electrónica paradójicamente parece instaurar la desaparición del medio. La fotografía se usa para constatar el presente, que es observado a través de la pantalla LCD de la cámara durante breves segundos. Tras esto, parece haber ya cumplido su misión de autenticar el acontecimiento retratado y por lo general desaparece para siempre. (...) Todo lo contrario ocurre con los usos creativos de la fotografía. En este caso el medio no sólo ha adquirido una predominancia incuestionable en los circuitos artísticos, sino que además los formatos fotográficos son enormes. Más que fotografía, deberíamos hablar de objetos fotográficos de grandes dimensiones, con vivos colores, grandes marcos y montajes que ensalzan su lado más objetual (2008: 36-37).

Dos ámbitos diferentes y dos formas de entender la fotografía, pero una motivación compartida: la estimulación del mercado ya sea el del arte (introduciendo la fotografía como la nueva pintura -tras su supuesta muerte, también-) o el tecnológico (promoviendo la sustitución de la fotografía química por la digital). En este sentido, no olvidemos la relación de la imagen con el capitalismo:

Una sociedad capitalista requiere una cultura basada en las imágenes. Necesita procurar muchísimo entretenimiento con el objeto de estimular la compra y anestesiar las heridas de clase, raza y sexo. Y necesita acopiar cantidades ilimitadas de información para poder explotar mejor los recursos naturales, incrementar la productividad, mantener el orden, librar la guerra, dar trabajo a los burócratas. (...) La producción de imágenes también suministra una ideología dominante. El cambio social es reemplazado por cambios en las imágenes. La libertad para consumir una pluralidad de imágenes y mercancías se equipara con la libertad misma. La reducción de las opciones políticas libres al consumo económico libre requiere de la ilimitada producción y consumo de imágenes (Sontag, 2006: 249-250).

Fernando Castro Flórez también pone de relieve la posibilidad de intereses comerciales así como las múltiples “tácticas culturales”:

No tengo nada claro que tengamos un modelo de cultura único, al contrario, da la impresión de que son varias las tácticas “culturales” que se mezclan, friccionan o superponen. (...) Nada nos obliga a ser “darwinistas tecnológicos”, salvo que tengamos intereses en empresas del sector y parece probado que, a pesar del éxito del videoclip que inauguró MTV, el vídeo no mató a la estrella de la radio como tampoco ha sido capaz ese marasmo llamado Internet de convertir a los libros en “cadáveres” dispuestos para ser arrojados a la fosa común (Crespo Fajardo, Ortuño Mengual & Pillacela Chin 2016: 3).

#### 4. CONTINUIDAD Y COMPLEJIDAD: VARIAS FOTOGRAFÍAS

Comienza a vislumbrarse que la cuestión no es tan sencilla como decir “el paso de lo analógico a lo digital” o “la muerte de la fotografía y el nacimiento de la posfotografía”:

Debido al impacto de esta tecnología digital, algunos teóricos describen la situación actual como «postfotográfica». Pero en vez de emplear un solo término, que por extenso que sea jamás podrá cubrir adecuadamente la amplitud y profundidad de este medio, probablemente sea preferible pensar que hay «varias fotografías» (Bright, 2005: 9).

Es más, hay cierta sensación de que la posfotografía es una burbuja inflada artificialmente con el fin de crear titulares y una adulterada sensación de hipermodernidad que no refleja lo poliédrica que es la práctica fotográfica en la actualidad:

Creo que deberíamos aferrarnos a un sentido de complejidad de las culturas de la imagen y, particularmente, que deberíamos continuar reconociendo el significado de otros usos racionales de la imagen. En cambio, en el contexto de la cultura digital que está surgiendo, tales intereses solo pueden parecer perversos y problemáticos. Desde la perspectiva austera de la posfotografía, podrían parecer «inocentes» y nostálgicos (Robins, 1997: 65).

Pero esos intereses aparentemente inocentes y nostálgicos pueden ser, en realidad, algo más profundo:

Al ir contra la corriente de los modelos progresivistas o evolucionistas, podemos intentar hacer un uso creativo de la interacción de diferentes órdenes de imágenes. La coexistencia de imágenes diferentes, modos diferentes de ver, imaginaciones visuales diferentes, puede verse como un recurso imaginativo (Robins, 1997: 70).

En este contexto resulta interesante el planteamiento que la publicación inglesa Elephant hace de la posfotografía en su artículo “Post-Photography: The Unknown Image” (2017). En él llama la atención la inclusión de artistas que trabajan con fotografía química, ya sea combinada con sistemas digitales o en exclusiva. Este último caso es el de la artista francesa Alike Braine, cuyo trabajo se caracteriza por intervenir directamente el negativo de la imagen cortando partes o enmascarando zonas con pintura negra. Resulta llamativo no solo que su obra se haya relacionado con algo aparentemente tan virtual como la posfotografía, también su reivindicación de la fotografía como objeto físico en este contexto: “La premisa de mi trabajo siempre ha sido mostrar la fotografía como un objeto, hacer sentir y comprender su materialidad, (...) El trabajo para mí realmente necesita ser un objeto físico”<sup>2</sup> (Shore, 2017).

Al comienzo del texto decíamos que parecía clara la adscripción de la posfotografía a la tecnología digital, aunque acabamos de ver que no es así para todo el mundo. Otra cosa que parece estar clara es su relación con el tráfico incesante de imágenes propiciado por internet y las redes sociales, en palabras de Joan Fontcuberta: “Lo crucial no es que la fotografía se desmaterialice convertida en bits de información sino cómo esos bits de información propician su transmisión y circulación vertiginosa” (2011: 6). Sin embargo, siempre ha habido (y continúa habiendo) circulación de imágenes físicas; ya sea a través de publicaciones, mediante tarjetas postales o fotografías personales en soporte papel. Estas (aunque no propias, sino ajenas) son las que utiliza la artista londinense Julie Cockburn, englobada también en la corriente posfotográfica por la revista Elephant, según la cual:

Las imágenes encontradas se han vuelto cada vez más importantes en lo que podría llamarse práctica post-fotográfica, con Internet sirvien-



do como laboratorio para un tipo importante de experimentación de creación de imágenes. Compartir es una palabra clave de la era digital, y la apropiación, o tal vez “robar”, es una estrategia post-fotográfica importante<sup>3</sup> (Shore, 2017).

El trabajo de Julie Cockburn combina procesos manuales y digitales (ya que realiza bocetos virtuales antes de intervenir físicamente en las fotografías originales), una combinación (de lo físico y lo virtual) que no es nueva en el ámbito posfotográfico, ya que la tecnología digital no solo no ha terminado con soportes preexistentes como el libro de fotografía, sino que lo ha potenciado. Al respecto Fontcuberta hace la siguiente reflexión:

Curiosamente, pues, a contracorriente de esta vida pantálica se produce el florecimiento del libro fotográfico, tanto en su versión electrónica como objetual. (...) No es nada extraño, pues, que el fotolibro como forma estructurada de pensamiento visual se convierta tácticamente en compañero de viaje de la postfotografía (2013: 125).

Acerca de esta cuestión Lev Manovich apuntó en una entrevista que esta tecnología ha provocado un “renacimiento del texto” (y, por extensión, del formato libro), al estimular la competencia entre diferentes formas culturales previas e internet y los medios digitales. De esta forma, según Manovich, los libros que se editan en la actualidad son más atractivos que nunca, mientras que “los libros electrónicos son mucho más tradicionales” (García Quiñones & Ranz, 2004: 3). Además, las publicaciones poseen un potencial innato que Horacio Fernández saca a relucir: “Las exposiciones, el otro sistema principal de ver fotografías, son mucho menos manejables: viajan mal, duran poco tiempo, llegan a menos gente. En los libros circulan mejor las ideas y la información” (2011: 13).

Volviendo al entorno virtual, aunque continuando con el tema de la circulación de imágenes, Fontcuberta trata de zanjar la cuestión sentenciando que “de hecho, la postfotografía no es más que la fotografía adaptada a nuestra vida *on line*” (2013: 125), una existencia en la que “la interacción social se ha reducido a un intercambio de signos poco arraigados en la existencia material” (Henning,

1997: 284). Es cierto que la existencia en línea y el intercambio incesante de toda clase de información posibilitado por internet y las redes sociales se han convertido en una fuente casi inagotable de material para numeroso/as creadores/as, aunque muchas de las propuestas que surgen de este magma virtual pueden ser vistos como particulares versiones recientes del proyecto “Atlas Mnemosyne” de Aby Warburg o de la serie “Atlas” del artista alemán Gerhard Richter. Esta afirmación se desprende del afán por la recolección, el muestreo y la dotación de un nuevo sentido a imágenes ajenas que presentan muchas propuestas fotográficas con origen en internet.

Una muestra representativa de esta corriente fue la exposición “From here on. La postfotografía en la era de internet y la telefonía móvil”, presentada en Les Recontres de la Photographie de Arles en 2011 y en el centro Arts Santa Mónica de Barcelona en 2013 y comisariada por un equipo curatorial formado por Clément Chéroux, Erik Kessels, Martin Parr, Joachim Schmid y Joan Fontcuberta. Entre los trabajos incluidos en la exposición destacamos dos proyectos basados en imágenes previas a internet y la telefonía móvil, y es que, paradójicamente, “La «muerte de la fotografía» es uno de aquellos raros momentos en los que estamos llamados a renegociar -y a reconsiderar- nuestra relación con las imágenes (las viejas tanto como las nuevas)” (Robins, 1997: 73). Los proyectos en cuestión son “Fatescapes” (escapar al destino) del artista eslovaco Pavel Maria Smejkal (formado por fotografías históricas muy conocidas relacionadas con hechos traumáticos -como la de la protesta de la Plaza de Tiananmén en 1989- de las cuales se ha apropiado y ha eliminado digitalmente la acción principal de la imagen, aunque, pese al borrado, las imágenes siguen siendo reconocibles) y “Where to be when the past is over” (“Donde estar cuando el pasado haya terminado”), de Martin Crawl, un coleccionista con mente de artista especializado en comprar fotografías antiguas en blanco y negro en la plataforma eBay que, una vez recibidas, vuelve a fotografiar con una figura de Lego delante, generando con ello no solo una nueva imagen, sino también un nuevo discurso.

La obra de los/as artistas que hemos mencionado aquí (una pequeña muestra de las varias fotografías que podemos encontrar en la creación artística contemporánea) evidencian que “las nuevas

tecnologías de la imagen están en relación activa, de algún tipo de dependencia y continuidad, con una cultura fotográfica que tiene 150 años de antigüedad” (Lister, 1997: 22). Esta dependencia y continuidad no deben ser vistos como una losa, sino como una virtud; que ahora tengamos distintas tecnologías para crear imágenes fotográficas solo puede ser positivo, puesto que significa poseer más recursos, al igual que disponer de todas las imágenes, las de ahora y las de antes. Lo que ocurre es que, como apunta David Phillips: “En lugar de poner en una situación de privilegio las imágenes «nuevas» con respecto a las imágenes «antiguas», deberíamos pensar en todas ellas -al menos, todas las que todavía están activas- dentro de su contemporaneidad” (Robins, 1997: 69).

## 5. UN PROPUESTA DE POSFOTOGRAFÍA

Tras todo lo expuesto hasta ahora podemos decir que no nos resulta convincente la identificación de la posfotografía ni con la tecnología digital (porque para algunos, como hemos visto, la imagen química puede ser posfotográfica, siendo esta digitalizada puede compartirse en redes sociales, y con ella se puede practicar la hibridación), ni con la manipulación de imágenes (porque, tal y como hemos argumentado, la manipulación fotográfica nació con la fotografía, en el siglo XIX), ni con la posmodernidad (porque, al igual que la propia posmodernidad, sería ya parte del pasado). Tampoco es un argumento de peso la supuesta pérdida de lo real con la llegada de la tecnología digital (la cual se trae a colación una y otra vez, aunque “no sin ingenuidad” [Lister, 1997: 13]), por mucho que el *software* de edición de imágenes haya facilitado sobremanera el alejamiento de la realidad mediante la elaboración de “pseudofotografías” (Costa, 1988: 235). Pero es aquí donde podemos comenzar a plantear la definición de posfotografía que aceptaríamos como válida; y es la imagen de apariencia fotográfica pero completamente sintética, un producto artificial. De esta forma, la diferencia entre una imagen fotográfica y otra posfotográfica sería similar (aunque salvando las distancias, lógicamente) a la que habría entre un ser humano convencional y otro elaborado por completo en un laboratorio.

Esto supondría el soslayamiento absoluto de los axiomas clásicos de la fotografía; desde la teoría del

“instante decisivo” de Cartier Bresson hasta aquello de “si una foto no es suficientemente buena es porque no estabas suficientemente cerca” de Robert Capa pasando por la “la cosa *necesariamente real* que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía” de Roland Barthes (1989: 120). Es decir, podríamos hablar de fotografía (química o digital) cuando la imagen posea algún elemento captado por una cámara y de posfotografía cuando la imagen, aunque esta tenga apariencia fotográfica, sea una construcción artificial similar a una pintura, pero realizada por medios tecnológicos. Jeff Wall se ha referido al ordenador como “segundo obturador” (Marzal Felici, 2012: 1492) por el potencial de esta herramienta, pues bien, esta propuesta de posfotografía sería la que únicamente utiliza este segundo obturador. De esta forma, “la imagen sintética representaría así una verdadera fractura epistemológica en la historia de la producción icónica y marcaría el definitivo paso del orden de la representación al de la simulación” (Pérez, 2012: 86).

## 6. CONCLUSIONES

En la década de 1990 comienza a hablarse de posfotografía, una hipotética nueva categoría estética y conceptual asociada a internet y la tecnología digital que presupondría la muerte de la fotografía. Sin embargo, las supuestas novedades que aportaría la posfotografía no aparecen de la nada, imitan en mayor o menor grado modelos previos, limitándose en muchos casos a acelerar o potenciar características de esos modelos. Aunque, según parece, cuando se habla de nuevos medios siempre se tiende a incidir en las innovaciones que estos pueden aportar en lugar de reparar en lo que hay de anacrónico en ellos. Desde el punto de vista de algunos teóricos resulta más atractiva la novedad pura y la ruptura con el pasado que abordar la coexistencia de formas y modelos de distintas épocas. No obstante, también hay teorías que plantean la idea de continuidad, en lugar de ruptura, y coexistencia, en vez de exclusión, unas teorías avaladas por las múltiples maneras de plantear el hecho fotográfico en la creación artística actual, un rico y amplio panorama que permite hablar de “varias fotografías”. En este sentido, debemos decir que la imagen química y la digital tienen los suficientes puntos en común como para seguir hablando de fotografía, pero, del mismo modo, cada una posee el grado suficiente de

especificidad como para hablar de varias fotografías. Por último, planteamos la posibilidad de que se considere como posfotografía no la fotografía digital en general (como suele hacerse habitualmente), sino tan solo las imágenes creadas artificialmente en dispositivos tecnológicos digitales, es decir, simulaciones de apariencia fotográfica, pero sin conexión directa con lo real.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Originalmente en inglés, traducción del autor.
- <sup>2</sup> Originalmente en inglés, traducción del autor.
- <sup>3</sup> Originalmente en inglés, traducción del autor.

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1. Alikí Braine (2008). Hunting, Part 3. Impresión Lambda a partir de negativo agujereado. 38 x 48 cm. Recuperado de <http://www.materiallight.net/aliki-braine/>

Fig. 2. Julie Cockburn (2018). The Lapidarist. Bordado a mano sobre fotografía encontrada. 24,8 x 19,8 cm. Recuperado de <https://www.artrabbit.com/events/julie-cockburn-ma>

Fig. 3. Martín Crawl (s. f.). Where to be when the past is over. Técnica mixta. Medidas variables. Recuperado de <https://cecinaza.wixsite.com/curacion20/martin-crawl>





Fig. 1. Alik Braine (2008). Hunting, Part 3. Impresión Lambda a partir de negativo agujereado. 38 x 48 cm.  
Recuperado de <http://www.materiallight.net/aliki-braine/>



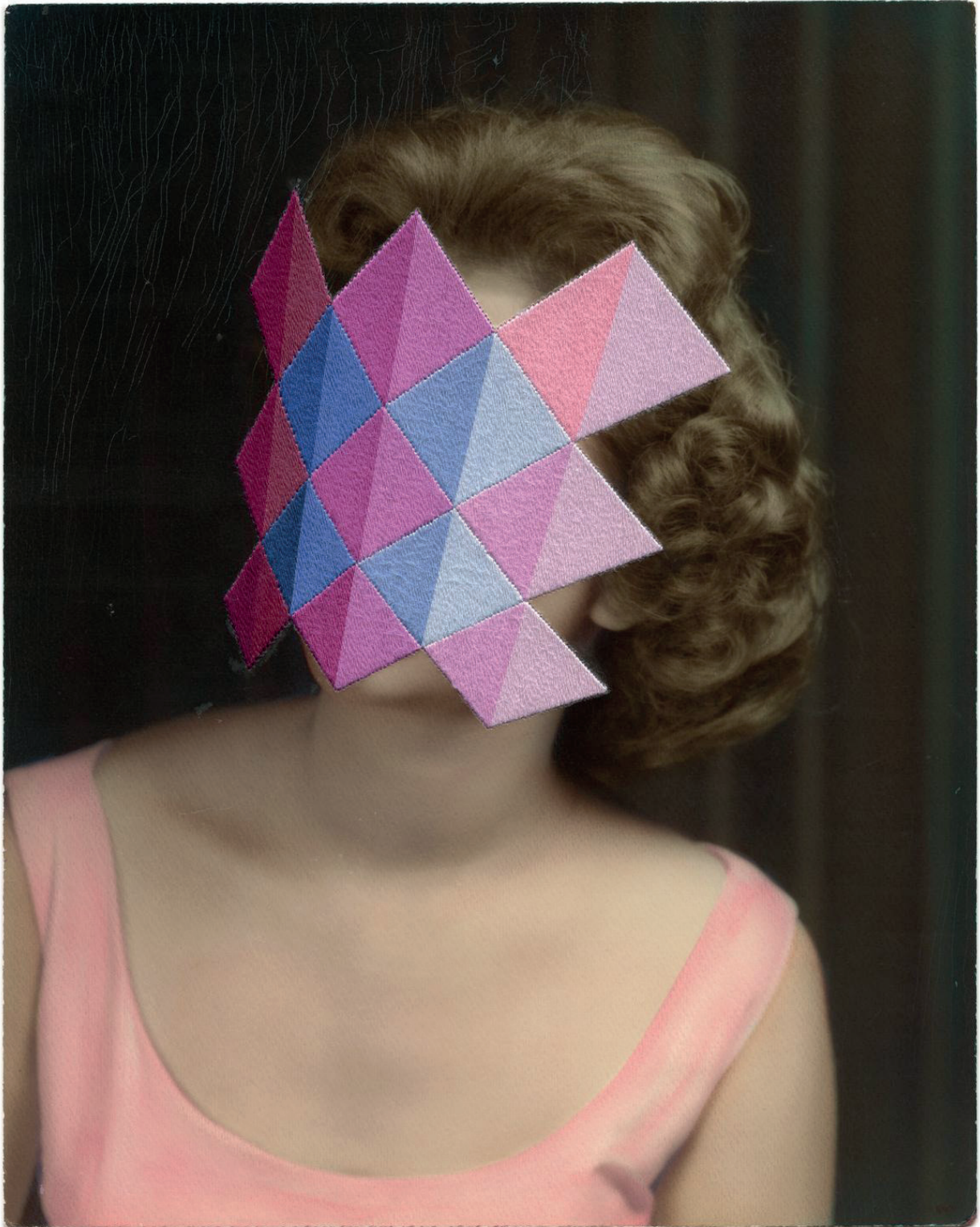


Fig. 2. Julie Cockburn (2018). The Lapidarist. Bordado a mano sobre fotografía encontrada. 24,8 x 19,8 cm.  
Recuperado de <https://www.artrabbit.com/events/julie-cockburn-ma>





Fig. 3. Martin Crawl (s. f.). Where to be when the past is over. Técnica mixta. Medidas variables.  
Recuperado de <https://cecinaza.wixsite.com/curacion20/martin-crawl>

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acaso, M. (2009). *La educación artística no son manualidades*. Madrid: La Catarata.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bravo, L. (2006). *Ficciones certificadas: invención y apariencia en la creación fotográfica (1975-2000)*. Madrid: Metáforas del movimiento moderno.
- Bright, S. (2005). *Fotografía hoy*. Nerea: San Sebastián.
- Canogar, D. (2008, 12 de junio). Fotografía y objeto fotográfico. *El Cultural*, 36-37.
- Costa, J. (1988). El horizonte de la imagen técnica. En J. Fontcuberta & J. Costa, *Foto-Diseño* (pp. 234-256). Barcelona: CEAC.
- Costa, J. M. (2006). La Cebolla Tecno-Cultural. *Medialab-Prado*. Recuperado de <https://www.medialab-prado.es/documentos/la-cebolla-cultural-pdf>
- Crespo Fajardo, J. L., Ortuño Mengual, P. & Pillacela Chin, L. (2016). Experiencia estética en la Sociedad Red. Entrevista a Fernando Castro Flórez. *Arte y Sociedad Revista de Investigación*, 10, 1-6.
- Del Río, V. (2008). *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Fernández, H. (2011). *El fotolibro latinoamericano*. México D.F.-Barcelona: RM.
- Flusser, V. (otoño de 2016). Fotografía e historia. *Concreta*, 8, 94-99.
- Fontcuberta, J. (2013). From Here On: apuntes introductorios. En varios autores, *From Here On. La postfotografía en la era de internet y la telefonía móvil* (pp. 107-134). México D.F.-Barcelona: RM-Arts Santa Mònica.
- Fontcuberta, J. (2011, 11 de mayo). Por un manifiesto posfotográfico. *Cultura|s*, 2-9.
- Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2008, 12 de junio). La fotografía sin cuerpo. *El Cultural*, 36.
- Fontcuberta, J. (2003). Revisitar las historias de la fotografía. En Joan Fontcuberta (Ed.), *Fotografía. Crisis de historia* (pp. 6-17). Barcelona: Actar.
- Gómez Isla, J. (2005). *Fotografía de creación*. San Sebastián: Nerea.
- Gómez-Isla, J. (2004). Determinismo tecnológico y creación contemporánea. En Miguel Ángel Muro Munilla (Coord.), *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica* (pp. 538-549). Logroño: Universidad de La Rioja-Fundación San Millán de la Cogolla.
- Henning, M. (1997). Encuentros digitales: pasados míticos y presencia electrónica. En Martin Lister (Comp.), *La imagen fotográfica en la cultura digital* (pp. 281-303). Barcelona: Paidós.
- Lister, Martin (1997). Ensayo introductorio. En Martin Lister (Comp.), *La imagen fotográfica en la cultura digital* (pp. 13-45). Barcelona: Paidós.
- García Quiñones, M. & Ranz, D. (2004). «Definitivamente, creo que estamos en el principio», *Artnodes*, 3, 1-7.
- Marzal Felici, J. (2012). Reflexiones en torno a la semiótica de la fotografía en la era digital. En Couto-Cantero, P., Enríquez Veloso G., Passeri, A. & Paz Gago, J. M. (Coords.), *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies* (pp. 1489-1500). A Coruña: Universidade da Coruña.

- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la Cultura Visual*. Madrid: Paidós.
- Mitchell, W. J. (1992). *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge: MIT Press.
- Pérez Jiménez, M. (2012). Reconsideraciones sobre la representación fotográfica en la era digital. *Revista Bellas Artes*, 10, 65-89.
- Robins, Kevin (1997). ¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?. En Martin Lister (Comp.), *La imagen fotográfica en la cultura digital* (pp. 49-75). Barcelona: Paidós.
- Shore, R. (2017). Post-Photography: The Unknown Image. *Elephant*. Recuperado de <https://elephant.art/post-photography-unknown-image/>
- Solomon-Godeau, A. (2001). La fotografía tras la fotografía artística. En Brian Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 75-86). Madrid: Akal.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México D.F.: Alfaguara.