

Instructions for authors, subscriptions, and further details:
<http://brac.hipatiapress.com>

Un Análisis de la Estética de la Fotografía Narrativa Contemporánea. Del *Tableau* a la Pantalla.

Sabela Eiriz ¹

José María Mesías-Lema ²

¹) University of A Coruña. Spain.

²) University of A Coruña. Spain

Date of publication: Online First - March 21, 2024

Edition period: June 2024 - October 2024

To cite this article: Eiriz, S. & Mesías-Lema, J. M. (2024). Article title. *BRAC - Barcelona, Research, Art, Creation*, 12(2), pp. 1-27. doi: 10.17583/brac.11824

To link this article: <https://doi.org/10.17583/brac.11824>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Authors retain copyright and grant the journal the right of first publication. The CC BY license does not apply to images other than the authors of the text and they are used exclusively as a visual reference for the described research.

Un Análisis de la Estética de la Fotografía Narrativa Contemporánea. Del *Tableau* a la Pantalla.

Sabela Eiriz
Universidad de A Coruña. España.

José María Mesías-Lema
Universidad de A Coruña. España.

(Recibido: 9 febrero 2023; Aceptado: 31 julio 2023; Publicado: Online First 21 marzo 2024.)

Resumen

Las características de la fotografía contemporánea beben de la evolución y de las ramificaciones que ha tenido la actividad fotográfica desde sus orígenes, tanto en su concepción teórica como en su práctica, artística y social. A lo largo de este artículo, abordaremos aquellos aspectos claves y definitorios del desarrollo de la fotografía narrativa, y nos detendremos en la fotografía posmoderna y en su contexto, analizando las estrategias estéticas y narrativas que se llevan a cabo actualmente dentro del ámbito de la fotografía contemporánea.

Palabras clave: Fotografía narrativa; Postfotografía; Arte contemporáneo.

Una Anàlisi de l'Estètica de la Fotografia Narrativa Contemporània. Del *Tableau* a la Pantalla.

Sabela Eiriz
Universitat d'A Coruña. Espanya.

José María Mesías-Lema
Universitat d'A Coruña. Espanya.

(Rebut: 9 febrer 2023; Acceptat: 31 juliol 2023; Publicat: Online First 21 març 2024)

Resum

Les característiques de la fotografia contemporània beuen de l'evolució i les ramificacions de l'activitat fotogràfica des dels seus orígens, tant com a concepte teòric com a pràctica artística i social. Al llarg d'aquest article abordarem aquells aspectes que defineixen el desenvolupament de la fotografia narrativa, i ens centrarem en la fotografia postmoderna i el seu context, analitzant les estratègies estètiques i narratives que es duen a terme actualment dins del camp de la fotografia contemporània.

Paraules clau: Fotografia narrativa; Postfotografia; Art contemporani.

An Analysis of the Aesthetics of Contemporary Narrative Photography. From the *Tableau* to the Screen.

Sabela Eiriz
University of A Coruña. Spain.

José María Mesías-Lema
University of A Coruña. Spain

(Received: 9 February 2023; Accepted: 31 July 2023; Published: Online First 21 March 2024)

Abstract

The characteristics of contemporary photography draw from the evolution and the ramifications of the photographic activity from its origins, both as a theoretical concept and an artistic and social practice. Throughout this article, we will address those defining aspects of the development of the narrative photography, and we will focus on the post-modern photography and its context, analyzing the aesthetic and narrative strategies that are currently carried out within the field of contemporary photography.

Keywords: Narrative Photography; Post-photography; Contemporary Art.

Entre las tendencias, estilos y puntos de vista de la fotografía contemporánea, encontramos ciertos rasgos que nos remiten a los planteamientos de la fotografía narrativa nacida siglos atrás, ahora atravesada por la realidad digital y posmoderna que envuelve las prácticas fotográficas actuales. En este artículo, planteamos la hipótesis de si, a través del análisis de tendencias y movimientos fotográficos previos, podemos hablar de una fotografía narrativa contemporánea con una estética propia. Desde un punto de vista analítico, observaremos cómo se ancla en los discursos históricos y estéticos (deteniéndonos, por ejemplo, en las estrategias utilizadas en los orígenes del pictorialismo o en la fotografía de escena) y cómo se pone en tela de juicio desde el punto de vista posmoderno.

Para referirnos a la fotografía narrativa contemporánea, es necesario revisar y delimitar su contexto teórico, las líneas discursivas en las que se apoya y los planteamientos estéticos y semióticos en los que se sitúa. A la hora de plantear el marco sociohistórico que interviene en las prácticas fotográficas artísticas, atenderemos a los aspectos técnicos, sociopolíticos y simbólicos que la componen (Debray, 1998, p.91-94).

La fotografía tiene sus raíces en los mismos fundamentos del pensamiento del siglo XIX. Entonces, era entendida como un referente visual, sinónimo de verdad. Desde su origen, la fotografía fue concebida como “una herramienta completamente objetiva para la representación de la realidad” (Krauss, 1997, p.142), otorgándole una patente realista y asumiendo la posibilidad de representar objetivamente el mundo visible. La estética ficcional no tenía cabida durante esta etapa. Esa supuesta objetividad de la cámara desvinculaba a la imagen fotográfica del mundo del arte, de la misma manera que la presunta pasividad del fotógrafo a la hora de accionarla, alejaba a este del papel del artista. La fotografía era entendida como un registro veraz, con una función meramente reproductiva, testimonial y documental. El automatismo del medio satisfacía los criterios de objetividad del contexto positivista, pero, por otro lado, complicaba su legitimación como medio artístico (Mesías-Lema, 2012, pp.101-103). De hecho, algunos críticos de arte utilizaban a menudo la palabra «fotografía» con énfasis negativo ante aquellas pinturas y esculturas que no trascendían de la mera verosimilitud (Newhall, 2002, p.83).

Los primeros fotógrafos con aspiraciones artísticas buscaron elevar el medio fotográfico al mundo del arte a través de la búsqueda de la belleza. Con los comienzos de la corriente pictorialista en los años 60 del siglo XIX, se rompió con la fotografía como referente de lo real. El fotógrafo pictorialista ya no era un simple operario, sino que ponía el énfasis en el proceso creativo, en la búsqueda estética del *aura* de la imagen (Benjamin, 2007).



Imagen 1. Mesías-Lema, J. M. *Imágenes del álbum familiar*. Archivo personal.

A partir de ahí, comenzó a expandirse la fotografía como puesta en escena y los denominados *tableau vivants* (Fontcuberta, 2004), reconstruyendo la realidad e interviniendo en ella a través de la elaboración de la narrativa visual. El pictorialismo buscaba cierto «tinte de artísticidad» capaz de alejarse de la fotografía realista y objetiva para acercarse a la estética pictórica (Castelo, 2000). Aun así, la reproductividad del medio fotográfico suponía una amenaza para la originalidad de la obra propia del elitismo artístico decimonónico, puesto que rompía con la concepción del objeto único.

Sin embargo, fue en ese momento cuando la fotografía irrumpió masivamente en la sociedad: miles de personas comenzaron a retratarse, proliferaron las tiendas domésticas y apareció el fotomatón en el espacio público (Freund, 2006, p. 81). La consecuencia de esta democratización visual fue la proliferación del álbum familiar. Este se convirtió en un dispositivo narrativo que insertó la fotografía en la cotidianeidad del ámbito privado, articulando relatos familiares a través de imágenes que, sometidas a una

selección previa, presentan momentos amables de diferentes etapas biográficas. Si bien pertenecen a la intimidad e idiosincrasia de cada familia, las fotografías muestran escenas convencionales, idealizadas y estereotipadas, dirigiendo la mirada hacia cómo nos ven y cómo queremos ser vistos.

Fotografía posmoderna

Con el posmodernismo, comenzaron a gestarse cambios culturales entre los años 50 y 60 que llegaron a su punto álgido en los años 80. Mientras unas producciones artísticas se posicionaron activamente respecto a los contextos políticos, otras rechazaron el purismo de la etapa modernista, optando por un «todo vale» en sus creaciones. Si bien Hal Foster (Ribalta, 2004, p.11) hablaba de una posmodernidad *de resistencia* y otra *reaccionaria*, la finalidad de los artistas y sus obras residía en la construcción social, para lo cual la fotografía (como medio y como lenguaje) se convirtió en un procedimiento privilegiado.

La actividad fotográfica posmoderna se produjo en el contexto angloamericano con referentes clave como Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Craig Owens o el mencionado Hal Foster (Ribalta, 2004), iniciada a partir de dos exposiciones en Nueva York de 1977. Por un lado, *Espejos y Ventanas*, presentada en el MoMA, donde se incluían trabajos fotográficos de Robert Rauschenberg, Edward Ruscha y Andy Warhol que, si bien no se consideraban fotógrafos *per se*, en sus obras este medio tenía un papel significativo. Las fotografías destacaban por su uso más cercano a las prácticas sociales y a medios de comunicación. Por otro lado, la exposición colectiva *Pictures*, en el Artist Space de Nueva York, que presentaba trabajos de análisis y deconstrucción de la imagen en el contexto contemporáneo.

Las prácticas fotográficas posmodernas abordaron con frecuencia cuestiones relacionadas con la esencia y el uso de este medio, como su reproductibilidad y el cuestionamiento de su veracidad. El artista y/o fotógrafo procesa y reprocesa, se apropia, recicla o revive el imaginario preexistente de imágenes a la hora de crear su obra. Fue el caso de Cindy Sherman en su serie *Film Stills* (1977), donde deconstruyó los roles culturales impuestos a la mujer a través del cine mediante la recreación de fotogramas en los que la artista se disfrazaba de personajes estereotipados. En su trabajo, encontramos dos

estrategias narrativas recurrentes en las prácticas posmodernas: la *puesta en escena* y el *apropiacionismo* (Cotton, 2004, p.11).

La fotografía también estuvo presente en el trabajo de otros artistas desde diferentes ópticas y lenguajes. Fue el caso de Barbara Kruger, quien también deconstruyó los discursos hegemónicos publicitarios; Hiroshi Sugimoto y sus fotografías que revelaban el artificio de la realidad; o los montajes de Joan Fontcuberta, que emulaban y parodiaban discursos científicos. La objetividad y la veracidad vinculadas a la imagen fotográfica eran cuestionadas hábilmente a través de propuestas artísticas que utilizaban el medio para hablar (también) de él. Por otro lado, la artificialidad de la imagen sería cuestionada a través de un uso de la fotografía más tradicional, como los asépticos retratos de Thomas Ruff, que huyen de cualquier rasgo personal y se centran en lo superficial de cada persona, o las fotografías de espacios de Andreas Gursky, cuyo formalismo tinte la imagen de cierta artificialidad. Otra estrategia narrativa muy extendida en este momento fue recurrir a maquetas o muñecos para reconstruir escenas que luego serían fotografiadas, como los espacios reales que Thomas Demand recrea y fotografía, revelando la irrealidad del suceso construido. Esta tendencia escenográfica se dio también a escala real con Jeff Wall o Gregory Crewdson, quienes desvelaron la influencia pictórica en el ámbito de la fotografía, ahondando en la narratividad de la imagen como una gran puesta en escena.

La hibridación entre fotografía, pintura y cine, así como la disolución de los géneros artísticos posmodernos, provocaron la imposibilidad de definir límites estéticos concretos. Algunos de los ejemplos anteriormente citados, recogen los trabajos de artistas que hicieron uso de la fotografía, pero su trabajo no es exclusivamente fotográfico, sino que utilizan la imagen para construir su discurso artístico. Por otro lado, coexistían prácticas fotográficas posmodernas desde una visión purista del medio, especialmente todas aquellas estéticas contemporáneas de la fotografía documental de Paul Graham, John Davies o Martin Parr.

Fotografía contemporánea

Cuando hablamos de fotografía contemporánea, establecemos una delimitación cronológica aproximada a las prácticas artísticas iniciadas desde finales de los 70, en donde la fotografía se convirtió en un medio privilegiado para construir los discursos. No tratamos de definir un estilo en un contexto histórico, sino un conjunto de prácticas artísticas con un nexo en común. Por este motivo, tomamos la propuesta denominativa de “actividad fotográfica posmoderna” (Ribalta, 2004, p. 9).

La dispersión y el desbordamiento de imágenes, a menudo provocaron la necesidad de establecer una distribución o una clasificación genérica que, en el caso de las fotografías, suponga un trazado variable que permita ubicarlas en sus múltiples dimensiones (Picaudé y Arbaizar, 2004, p.27). Como afirma Jean-Marie Schaeffer (en Picaudé y Arbaizar 2004, p. 19) no podemos hablar de géneros fotográficos al no haber en fotografía ámbitos de práctica definidos que puedan determinar lo que esperamos de ellas. A la hora de intentar vislumbrar nexos de unión en diferentes prácticas fotográficas, habitualmente se imponen rasgos de carácter *funcional* (fotografía documental, artística, científica, etc.), *referencial* (retrato, bodegón, arquitectura, etc.) o *combinaciones de los anteriores* (Jean-Marie Schaeffer en Picaudé y Arbaizar 2004, p.16) que, en la práctica artística, se difuminan y se combinan, multiplicando las posibilidades discursivas y estéticas de las imágenes. En la actividad fotográfica posmoderna, nos encontramos con múltiples puntos de vista que generan nuevas prácticas y combinatorias que coexisten y que no solo no se anulan entre sí, sino que diversifican y se enriquecen.

La fotografía documental también se adaptó a las nuevas corrientes y tendencias en la actividad artística contemporánea. La fotografía supone el medio por excelencia para preservar la memoria y dejar así constancia de algo ocurrido. En estas prácticas posmodernas encontramos muchos fotógrafos cuyo relato visual atraviesa el mundo del arte, y cuyas tendencias más habituales suelen ser el registro social y cotidiano, así como la documentación social. Es el caso, por ejemplo, de Alec Soth, cuyas fotografías abordan los géneros del paisaje, el retrato y la naturaleza muerta para documentar zonas de Estados Unidos y su idiosincrasia (Cotton, 2004, pp.14-15). En otras

perspectivas, tenemos a Matías Costa, quien utiliza las características de la fotografía documental para trazar su propia autobiografía, o a Txema Salvans, que aplica a sus proyectos documentales una perspectiva antropológica. Por otro lado, hay una vertiente documentalista contemporánea que aprovecha las cualidades expresivas de la fotografía para situarse en una posición activista o de denuncia. Es el caso de Julián Barón que, partiendo de un error técnico (la fotografía quemada por una sobreexposición del flash), aprovecha sus cualidades estéticas para elaborar un discurso político y crítico sobre la censura.

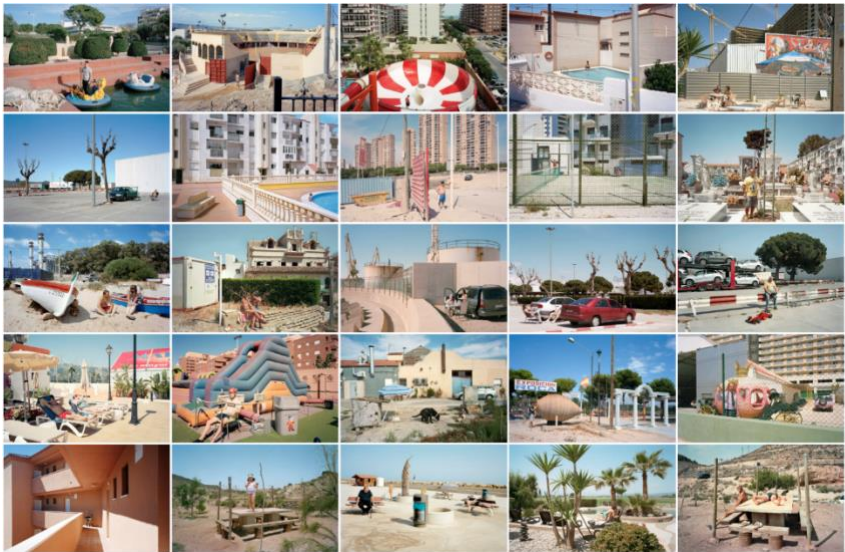


Imagen 2. Salvans, T. (2005-2020). *Perfect Day*. Extraído del portfolio digital de: <https://txemasalvans.com/work/perfect-day/>

Otra vertiente fotográfica habitual es la dedicada al registro de la intimidad, estrechamente vinculada con el concepto de memoria. Este tipo de imágenes han traspasado la esfera de lo privado para habitar las producciones artísticas contemporáneas. Incluso, muchos fotógrafos han imitado la estética informal de los aficionados para dotar a sus imágenes de ese aura intimista y accidental,

o se han apropiado de imágenes de archivo doméstico para construir relatos íntimos y personales, haciendo público lo privado, con cierto carácter confesional, y generando una teoría colectiva sobre la intimidad humana (Cotton, 2004, p.10). El extenso y duro diario fotográfico personal de Nan Goldin, las no menos crudas fotografías de la intimidad familiar de Richard Billingham o las fotografías escenificadas de la vida privada de Larry Sultan, forman parte de esta vertiente.

Vinculado a la memoria, pero desde una voz en primera persona, el autorretrato fotográfico ha sido y es una tendencia constante a la hora de construir la autobiografía, también en el terreno artístico y documental. Los avances en la técnica han servido a muchos artistas para reflexionar sobre su identidad, así como sobre sus vínculos con la sociedad, el género, la raza o la orientación sexual. Por ejemplo, Elina Brotherus, utiliza el autorretrato para abordar problemáticas personales y habitar los espacios en los que se encuentra, comunicándose visualmente con el espectador que observa sus fotografías. Por su parte, Jemima Stehli reflexiona sobre los roles de la mujer y la cuestión de la autoría en sus autorretratos con una aproximación performativa. También desde la acción performativa, e intercalando el relato íntimo con un discurso político se encuentran las fotografías de Zang Huan.



Imagen 3. Brotherus, E. (2019). *Artist as lamp*.
Extraído del portfolio digital de:
<https://www.elinabrotherus.com/photography#/meaningless-work-2016/>.

Fotografía narrativa contemporánea

Podemos hablar entonces de diferentes tendencias y líneas de trabajo en la fotografía contemporánea que se mueven entre la deconstrucción y la (re)construcción de la imagen, la apropiación y la escenificación. En el seno de todas ellas, subyace uno de los paradigmas de las prácticas artísticas más profundamente ligadas al enfoque posmoderno: la narratividad (Mesías-Lema, 2012, p.132).

De entre toda la variedad y multiplicidad de características que poseen las fotografías narrativas, hay dos rasgos estéticos comunes: *la temporalidad* y *la ficcionalidad*. Las fotografías tienen duración, tanto en el sentido de una construcción narrativa de la imagen como en el de la observación de su espectador. El significado de estas fotografías es consciente, deliberadamente elaborado y no «recortan» fragmentos de la realidad (aquel «instante decisivo» de Bresson), sino que construyen mundos a través de sus narraciones. Las imágenes son contempladas para descubrir y desengranar en ellas sus detalles y significados, generando configuraciones simbólicas que remiten a nuestro imaginario, cultura visual y experiencias personales. No se trata de descubrir algo que ocurrió, sino de articular relatos y especular a través de esa temporalidad y esa ficción, intercambiando el «esto ha sido» de Barthes por el «érase una vez» que da comienzo a las narrativas fotográficas contemporáneas. Si bien la fotografía está abierta a múltiples narraciones, estas están sujetas a una red intertextual y visual más compleja. No *leemos* las imágenes al igual que un texto, puesto que no hay una decodificación única y universal que pueda aplicarse a ellas.

La cuestión de la lectura visual implica revisitar los ensayos sobre semiótica visual para comprender la narratividad en la fotografía. Uno de los más empleados es la clasificación de los signos de Charles Sanders Peirce (cit. Eco, 1994, p. 24). Según Peirce, tenemos tres clases de signos: *indicios* (conectados físicamente con el referente), *iconos* (representaciones del objeto por semejanzas o analogías) y *símbolos* (relacionados de manera arbitraria por convenciones o códigos). Tomando este modelo como referencia, Philippe Dubois (1994) propone tres discursos en fotografía:

- El discurso de la mimesis, entendiendo la fotografía como una copia de lo real, una representación mimética incuestionable en la que no cabe interpretarla o leerla, pues no hay proceso de codificación: su observación es la misma que la de la imagen real.
- El discurso del código, en el que la fotografía deja de ser una imitación de lo real y se convierte en una interpretación culturalmente codificada y arbitraria. En este caso, desde el punto de vista semiótico, la existencia de un código icónico no implica que funcione igual que el lingüístico debido a su ambigüedad, y no sería legible.
- El discurso de la referencia o del índice, donde la fotografía no posee significado, sino que hace referencia a su relación con el objeto de que la genera. Es testimonio y huella de lo real.

Este último ha sido el discurso más extendido hasta los años 90, momento en que las críticas basadas en la teoría de la iconicidad alegaban que, suponiendo que la fotografía fuese un icono, no se podía hablar de un mensaje sin código. Por lo tanto, resulta incuestionable que la fotografía está codificada. Ahora bien, su codificación no es igual a la del texto escrito. La interpretación de una fotografía es una negociación entre quien la genera y quien la observa, y la práctica comunicativa se convierte en social. Este giro hacia lo cultural nos lleva hacia la narratividad fotográfica en la contemporaneidad.

La fotografía narrativa contemporánea no hace referencia a un estilo en un momento histórico determinado, sino a un conjunto de prácticas con nexos de unión que las caracterizan, un enfoque metodológico que sirve de referencia a la hora de estudiar las prácticas artísticas que se enmarcan en ella. Sus rasgos comunes van más allá del medio fotográfico o de un momento histórico, compartiendo estrategias discursivas y preocupaciones similares para construir el relato visual y conceptualizar sus ideas. Cuando hablamos de fotografía narrativa contemporánea, nos referimos a aquella que problematiza sus propias capacidades comunicativas dentro del campo de las artes plásticas y visuales y se implica en la construcción del discurso (Mesías-Lema, 2012, p. 144). Desde el punto de vista comunicativo y sociológico, la cualidad definitoria de la fotografía narrativa contemporánea podría ser la resistencia

comunicativa y política, puesto que muchas fotografías que asociamos a esta «categoría» estarían cuestionando su propia función y a quien la establece.

A la hora de delimitar los límites de la actividad fotográfica contemporánea, nos encontramos a menudo en zonas ambiguas que pueden llevar la práctica a salirse de cualquier propuesta de delimitación razonable. Por ejemplo, cuando la fotografía deja de ser una imagen para convertirse en un objeto, como en el caso de las instalaciones (en las que el protagonismo recae sobre la espacialidad, las tensiones y los significados que generan), o cuando la fotografía forma parte de un proyecto complejo y es una pieza que funciona como herramienta de documentación del mismo, dada su utilidad como medio para registrar, como en el caso de obras de corte performativo. Otras situaciones, como ya hemos intuido, se dan cuando la fotografía deja de ser artística (pues, aunque tenga valor estético, los valores sociales prevalecen sobre los plásticos, como en la fotografía de álbum, la científica o la mediática), o cuando, aun siendo artística, se enmarca en el terreno documental.

Tratar de establecer una clasificación no solo supone un riesgo sesgado y contraproducente, sino que puede dificultar su apertura a nuevas líneas de creación. En un contexto artístico contemporáneo en el que todo está fusionado, cualquier intento de clasificación carece de sentido. Por esta razón, resulta más efectivo proponer «casos-modelo» (que no «casos modélicos») que sirvan de ejemplo a la hora de interpretar y comprender fotografías, «familias» que sirvan de guías, de vínculos hipertextuales, y no grupos estancos o canónicos.

La primera familia sería la de «fotografías que parecen fotografías», esto es, aquellas prácticas que evitan la manipulación y que buscan la capacidad de la fotografía para ser testimonio de lo real. Dentro de estas prácticas encontramos «artistas» y «fotógrafos» (según se consideren a sí mismos y a su obra), algo que no hace sino hablarnos de su concepción de la fotografía, como apunta André Rouillé (2009) cuando habla del «arte de los fotógrafos» en oposición a la «fotografía de los artistas», una distinción que evidencia el debate entre modernidad y posmodernidad aún vigente. No se trata, una vez más, de distinciones estancas e inamovibles y, de hecho, algunas prácticas fotográficas contemporáneas que parecen continuar la fotografía documental

han sido admitidas en el campo del arte contemporáneo. Un ejemplo sería Martin Parr, cuya práctica documental se construye alrededor del pensamiento y los presupuestos contemporáneos. Abigail Solomon-Godeau (cit. en [Vilarriño y García, 1999](#)) apunta que esta aceptación del documentalismo se debe a la posición distante del autor, evitando la intervención humana, convirtiendo al espectador en un *voyeur*. Otros ejemplos que ya hemos citado, como Nan Goldin o Richard Billingham, se mueven entre el diario íntimo y la documentalidad de un grupo de personas desde esa misma posición de *voyeur*.

Como sugiere José Lebrero Stals (cit. en [Vilarriño y García, 1999, p. 153](#)) este tipo de fotografías recuperan un tipo de narratividad sobre lo que ocurre en la realidad sin estar exentas de cierto grado de ficcionalidad. Existen artistas que rozan la ficción en sus trabajos fotográficos enmarcados en lo documental, como puede ser el caso de Martha Rosler, cuyo trabajo construye una narración documental sobre las problemáticas de una difícil realidad social, pero sin recurrir a imágenes dramáticas y crudas.

Por otro lado, tenemos la fotografía documental centrada en el paisaje como espacio cargado de significados que revelan realidades latentes en ellos. Tal es el caso de Paul Graham y las tensiones políticas que habitan sus imágenes, o de Andreas Gursky, en cuyos espacios aparentemente inertes persiste una narración sobre lo convencional. Dentro de esta familia encontramos también otras prácticas que cuestionan sobre la propia fotografía, su capacidad para engañar o alterar significados o, incluso, bebiendo del desarrollo tecnológico para construir literalmente las imágenes mediante técnicas digitales.

Un segundo grupo serían las «fotografías que no parecen fotografías» y que hace referencia a aquellas prácticas vinculadas a otras tradiciones artísticas, generalmente de carácter narrativo, como la pintura, el cine o el teatro, y que se contraponen al anterior grupo en tanto que se caracterizan por la ficción. Entre los autores que toman sus referencias del cine, encontramos a Cindy Sherman, Jeff Wall o Gregory Crewdson, construyendo imágenes cercanas a un fotograma fílmico para construir su narración. En cuanto a trabajos más relacionados con la pintura, podríamos citar como ejemplos las obras de George Rousse, cuya intervención pictórica y espacial queda recogida en el objeto fotográfico bidimensional. Por otro lado, dentro de esta

misma agrupación podemos añadir otro subgrupo que recoge las nuevas tendencias vinculadas a las nuevas tecnologías y las formas de intervención en la imagen digital.

La tercera familia sería la de «fotografías que parecen documentos», es decir, aquellas fotografías que no pretendían un fin estético y que provenían de otros ámbitos (como la ciencia o las fotografías privadas del ámbito familiar), pero que acabaron integrándose en el contexto artístico. En este ámbito tendremos, fundamentalmente, dos grupos: artistas que incorporan fotografías a sus obras (como es el caso de Andy Warhol o Gerhard Richter) y artistas que emplean la fotografía como documentación de sus procesos artísticos (como en el land art, el body art o la performance) o para documentar su propia obra (como Sol LeWitt y John Baldessari).

La última familia, «fotografías que parecen fragmentadas o híbridas» acoge a las narrativas de artistas que se apropian de imágenes de diferentes procedencias (cuestionando el concepto de autoría) dentro de las prácticas del collage y el ready-made. Fue el caso ya citado de Sherrie Levine, que re-fotografió imágenes previas y conocidas de la historia de la fotografía, cuestionando la autoría, el relato y la reproductibilidad fotográfica, o las obras de la también mencionada Bárbara Kruger, que si bien no se apropiaba de imágenes, las creaba a partir del lenguaje publicitario.

Esta última familia está estrechamente vinculada con las prácticas apropiacionistas de la postfotografía, que cuestionan no solo la autoría sino la propia imagen y hacen uso de los avances en la tecnología para construir su discurso.

La Postfotografía y una Nueva Manera de Narrar

A principios de los años 90, en un momento de profusión y popularización de cámaras digitales, ordenadores domésticos y programas de procesamiento gráfico, surgió en el mundo académico el concepto de postfotografía. El concepto hace referencia a aquellas prácticas fotográficas que son consecuencia de la ubicuidad y el crecimiento exponencial de imágenes, que fluyen en un espacio híbrido y que funcionan de una forma nueva pues,

aunque sigan llegando e impactando nuestra mirada, su abundancia las hace más complejas de gestionar, tal y como apunta Joan Fontcuberta (2016).

Este contexto postfotográfico también influyó en la narrativa de la imagen. La postfotografía quebró el vínculo entre la fotografía y la verdad, un concepto que ahora constituye una decisión ante una creciente actitud escéptica respecto a la imagen. Siguiendo con Joan Fontcuberta (2016, p. 39-40), el autor expuso en su decálogo postfotográfico cómo opera la creación en la postfotografía, afirmando que ya no se trata de producir obras sino de «prescribir sentidos». Las prácticas anteriores se consolidan en este nuevo lenguaje visual, deslegitimando los discursos de originalidad y normalizando las prácticas apropiacionistas. En aquella premisa de «Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto», quien «aprieta» pierde ahora su importancia y esta recae en quien hace todo lo demás, es decir, quien gestiona el discurso de la imagen y la dota de significado y concepto. En esta línea, el mismo Fontcuberta hace también referencia a la disolución entre la esfera pública y la privada: ante un extenso y continuo caudal de imágenes al que todo el mundo tiene acceso, compartir se convierte en una práctica de gestión fotográfica habitual. Tomar una nueva fotografía es una decisión «ecológica» ante la abundancia gráfica existente. Hablar de postfotografía no es hablar solo de fotografía después de la fotografía, sino de lo que ocurre a partir de ella.

Serán estas ideas las que lleven a Erik Kessels a crear su obra *Photography in Abundance* en 2011, convertida ya en un icono de la postfotografía, en la que muestra esta exageración fotográfica imprimiendo y amontonando cerca de un millón y medio de fotografías, las correspondientes a los archivos subidos en la página *Flickr* durante veinticuatro horas. Otros artistas que han reflexionado sobre estas nuevas actitudes en fotografía han sido, por ejemplo, Corinne Vionnet y su proyecto *Photo Opportunities*, en el que superpone todas las fotografías hechas en lugares emblemáticos del mundo, evidenciando nuestra falta de originalidad y automatismo a la hora de ejercer como «turistas-fotógrafos».



Imagen 4. Vionnet, C. (2005-ongoing). *Photo Opportunities*. Extraído del portfolio digital de: <https://corinnevionnet.com/Photo-Opportunities>.

Con el cambio de milenio se produjo una segunda revolución digital en la que internet, la telefonía móvil y las redes sociales convirtieron al mundo en un espacio regido por la instantaneidad, la globalización y la desmaterialización (Fontcuberta, 2016, p. 31). La comunicación a través de internet aceleró tanto el ritmo de vida como la transmisión de mensajes, y la capacidad de interacción e interactividad instantáneas desembocaron en un tiempo único (Virilio, 1999) acercando a cada persona con el resto del mundo a tiempo real. Se trata de un nuevo mundo, desmaterializado y virtualizado, que se caracteriza por la fragmentación de la imagen debido a estas nuevas «prótesis» tecnológicas, por la simultaneidad de una cultura-mosaico (caótica y amalgamada) y por la velocidad y la aceleración de la experiencia (Patiño, 2017, pp. 61-66).

En este contexto, internet se ha convertido en el tejido de nuestras vidas. La red virtual es una forma de contacto fundamental donde el lenguaje utilizado consiste principalmente en imágenes (incluyendo fotografías, iconos

y otro tipo de ilustraciones) y menos en texto escrito, cada vez más breve y sintético. Los avances tecnológicos de esta sociedad mediática generaron un mundo inmerso en la imagen (Barria Chateau, 2007), como decíamos, fugaz y efímera, que afectan a nuestra manera de consumir el mundo y la información. El mundo online supone una vía primordial de comunicación, en la que además la fotografía ejerce un papel fundamental y «conversacional», puesto que a menudo las fotos actúan como mensajes que enviamos, destacando sobre el propio texto (Fontcuberta en Fernández-Santos, 2015).

Pero internet no solo se ha convertido en el espacio de nuestra cotidianidad, sino también en un espacio para el arte. Cuando la web comenzó a ser un medio de masas global a mediados de los años 90, también empezó a ser el ámbito de investigación principal de muchos artistas, así como su propio contexto de actuación. Se trataba de un espacio no solo sobre el que reflexionar, sino también en el que actuar. Así como en la primera época de internet el usuario era un sujeto pasivo en páginas estáticas, con la web 2.0 (y las herramientas que blogs y redes sociales ofrecen al usuario) se han generado entornos propicios para los prosumidores (consumidores y productores de contenido) y que, desde el mundo del arte, son utilizados como nuevos soportes para la creación y la investigación. Además, estas prácticas no quedan para uso exclusivo del artista, sino que gran parte de la sociedad se ve envuelta cada vez más en la producción de subjetividades y dinámicas de creatividad amateur (López, 2017, p. 105).

Las obras generadas en este ámbito han explorado sus formas y formatos estéticos y lingüísticos, así como su funcionamiento interactivo, y han reflexionado sobre los usos y las dinámicas que se dan, los principios que las determinan y, también, la manera en que afectan y replantean lo que entendemos y conocemos como arte. Los espacios de interacción online, abiertos a cualquier persona, rompieron la habitual dialéctica entre expertos y audiencias. A finales de los 90, con el reconocimiento y el interés de instituciones y centros artísticos, culminó la institucionalización de los procesos artísticos que trasladaban su actividad fuera del ámbito habitual, enfrentándose a las economías predominantes (Martín Prada, 2015, pp. 9-20). Con la interactividad y la participación fomentadas por la web participativa, el arte en internet no solo ha seguido desarrollándose, sino que además ha

generado interacciones con otras formas artísticas, que se han construido tanto en el contexto digital como en el material o analógico.

A menudo no se trata tanto de arte en la red sino sobre la red, o de un uso artístico de la misma para pensar sobre la sociedad. Los protocolos propios de las redes sociales, las normas no escritas sobre roles y dinámicas de las comunidades online y su poder a la hora de promover y asentar hábitos resultan de gran interés. El gran aumento de fotografías personales y el «destape» personal de la intimidad, provocan su espectacularización y el auge de la «extimidad», conductas ampliamente recogidas en muchas obras artísticas de diferentes formatos. Los artistas reflexionan sobre su entorno social y ahondan, a través de diferentes lenguajes y medios artísticos, en nuestros hábitos de vida y el uso de las redes, estableciéndose, así como el campo temático imperante en estas producciones (Martín Prada, 2015, p. 24-29).

Muchos proyectos artísticos se ubican en el territorio reivindicativo, señalando la sobreexposición de la intimidad, la espectacularización de la vida cotidiana o directamente provocando a un espectador que se reconoce en el discurso artístico (Baigorri-Ballarín, 2019, p. 607). Este último caso es el de los trabajos de Eva & Franco Mates como *For Internet Use Only o My Little Big Data: Life_Sharing*, en el que ofrecen a cualquier usuario de internet acceso libre a su ordenador, haciendo ver que la privacidad está obsoleta.

Pero no solo internet promueve este contexto de estetización característica. Desde hace más de una década, la llegada del *smartphone* permite este modelo caracterizado por la ubicuidad y la instantaneidad. Como una extensión de nuestro cuerpo, los móviles han acaparado todos los rincones de nuestra cotidianeidad y su componente estrella es la cámara integrada. No se trata tanto de teléfonos que permitan tomar fotografías, como de cámaras que permiten hacer llamadas y enviar mensajes (Fontcuberta, 2016, p. 14). Ahora todas las personas son consumidoras y productoras de imágenes susceptibles de ser puestas en circulación en un flujo frenético que provoca una avalancha escópica infinita (Fontcuberta, 2016, pp. 32-33). Este flujo estético de narrar nuestras vidas (ficticias) cotidianas se hace muy visible a través de redes como Instagram. A través de ellas, la escorrentía diaria de fotografías edulcoradas,

narcisistas y voyeurs se suceden vertiginosamente (Mesías-Lema y Eiriz, 2022)

Hace ya varias décadas que el uso de la fotografía se ha extendido fuera de sus propios parámetros y forma parte de prácticamente cualquier aspecto o situación de nuestras vidas, personales y profesionales. La utilización y la producción de las imágenes está presente desde la medicina hasta la vida privada, pasando por las prácticas documentales y la creación artística, y ha atravesado todos esos campos atando cabos entre ellos, diluyendo sus límites y cuestionando su funcionalidad. La utilidad de las cámaras fotográficas integradas en los dispositivos móviles amplía su uso de manera abrumadora, especialmente en el ámbito privado.

El medio fotográfico nos permite registrar y conservar elementos que configuran ese contexto y delimitan nuestra identidad. A través de la fotografía construimos una crónica-relato de nuestra vida, un testimonio que no incide tanto en qué actividades hacemos sino en que sean observadas y funcionen como prueba de ese hecho, circunstancia o evento (Sontag, 2009). Se trata de una práctica completamente expandida y habitual en la actualidad: no hay desayuno, espectáculo, viaje o encuentro sin registro fotográfico (previo o posterior) que asegure que hemos estado allí o que hemos hecho eso. Regresando a las palabras de Susan Sontag (2009), «en lo fundamental, tener una experiencia se transforma en algo idéntico a fotografiarla (...) Hoy todo existe para culminar en una fotografía». ¿Lo hemos vivido? ¿Funciona ese documento como extracto vívido de nuestra memoria? Se trata de imágenes donde los rostros no son cotidianos, sino que sonríen para la cámara, hechos incluso en ocasiones con cierta compulsión o compromiso y que, hoy en día, van casi siempre destinados a exhibirse en una red social.

No son prácticas ajenas a las llevadas a cabo en el mundo del arte. Por ejemplo, el artista Chuck Ramírez, a través de sus bodegones, deconstruye su entorno y lo recontextualiza para explorar la condición humana y su identidad cultural. La comida y los objetos van más allá de un mero acto memorístico que subvierte los estereotipos para hablar del consumismo y de la naturaleza humana, fugaz pero con voluntad de sobrevivir. En el caso de Laura Letinsky, fotógrafa y profesora, recrea con sus bodegones (influenciados por la estética pictórica, pero también por la fotografía comercial) escenas cuyo rastro

humano hablan de lo que ocurrió y de los restos de nuestra existencia. Los objetos y los desperdicios se transforman en belleza, tensionando la relación entre lo material y la imagen, entre lo ocurrido y lo construido. La diferencia entre las prácticas compulsivas y robóticas que encontramos en las redes recae por tanto en el discurso artístico y la narratividad de las fotografías que plantean.

El cuestionamiento de la privacidad y el diálogo entre el espacio íntimo y el privado son elementos que aparecen en proyectos artísticos contemporáneos independientemente de los efectos de internet. La artista Shizuka Yokomiko utiliza la fotografía para trabajar con la identidad y explorar las brechas entre las personas y los espacios. En su proyecto *Stranger*, invita a desconocidos a posar desde sus casas para investigar las relaciones y las tensiones entre el anonimato y la exposición, el control y la colaboración, la vigilancia y el exhibicionismo, la distancia y la intimidad. A través de sus fotografías, nos sentimos voyeurs ante desconocidos que prestan su imagen y su hogar durante unos segundos. Algo similar ocurre en nosotros al observar a David Beckham durmiendo en la obra de Sam Taylor-Johnson, en la que crea un retrato íntimo de una persona famosa, grabándola en vídeo durante una siesta, una imagen vulnerable y cotidiana que, al mismo tiempo, con su maquillaje, su peinado y su rostro conocido, nos devuelve de nuevo a una impresión de ficcionalidad.



Imagen 5. Yokomizo, S. (2015). 1. *Untitled (Kuruogo)*.
Extraído del portfolio digital de:
<https://www.shizukayokomizo.com/1>.

Sin embargo, en el momento en que estas temáticas se inscriben dentro de las prácticas online, los trabajos adquieren un matiz social, crítico y reflexivo particular. Es el caso de la performance virtual que la artista Amalia Ullman llevó a cabo en 2014 a lo largo de cuatro meses. En ella, emulaba la vida de una *influencer* a través de una narración en tres partes (correspondientes con los arquetipos predominantes asignados a ese rol: una chica dulce, una joven

mantenida por su amante y una «diosa vividora»). La artista señalaba así el concepto de autorrepresentación que existe en las plataformas, el exhibicionismo y la perversión de la perfección.

Epílogo

La fotografía y su estética en la contemporaneidad del contexto sociocultural son *tejidos de vida*, puesto que usan la cotidianeidad de la era global para la creación artística (Cova, 2018). Vivimos, más que nunca, la estetización del mundo a la que se refería Lipovetsky (2015). La aceleración en la producción y consumo de fotografías perennes en el tiempo facilita la hiperrealidad conectada, en donde la estética fotográfica y la narración se fusionan en un campo ambiguo de la ficción con apariencia real:

Si analizamos el proceso cultural desarrollado a partir de la publicación de fotografías en la red social de Instagram, comprobaremos cómo la estética visual del engaño parece tener cierta prioridad sobre la formulación de la narrativa clásica. La secuencia de fotografías allí exhibidas demuestra hasta qué punto el yo performativo y sus límites contextuales están codificados culturalmente para presentarse en los diferentes dispositivos de pantallas móvil (Muñoz y Martí, 2018, p. 137).

La fotografía narrativa es hoy un consumo de masas, visualizada, ficcionalizada y amplificadas a través de las redes sociales. Esta fotografía contemporánea se ve fuertemente influenciada por las diferentes maneras de relación digital, en donde la imagen es la protagonista en las conversaciones y en el intercambio de información en el mundo virtual, a menudo priorizando su transmisión por encima de la palabra escrita. En esa vorágine de imágenes compartidas, la fotografía adquiere un papel de reflejo del mundo, de testigo del cuerpo y de nuestros rostros. Si embargo, podríamos decir que cierta parte de la estética fotográfica contemporánea también es producto de esta influencia de la cultura de masas, generando una fluctuación entre el campo artístico y su conexión directa con el contexto de las redes sociales, convirtiendo estas fotografías en objetos de consumo. Por un lado, la

fotografía continúa su desarrollo y conceptualización dentro del discurso artístico pero, debido a la expansión de internet y de las redes sociales, también forma parte de la vida cotidiana y del consumo de masas. Hay mayor acceso, pero eso no siempre se traduce en que haya más análisis crítico.

Es posible que la democratización de la fotografía haya llegado ya a su culmen debido al fácil acceso (en el mundo occidental) a cámaras digitales de gran calidad y a la expansión del uso de los dispositivos móviles para el registro fotográfico (también dentro del campo del arte y de la fotografía). Numerosos artistas visuales y fotógrafos a día de hoy trabajan con la fotografía sin realizar imágenes (solo apropiándose de ellas) o utilizando fotografías tomadas con el móvil sin mayor pretensión estética. ¿Podría ser una respuesta involuntaria al movimiento fotográfico *amateur* que se lleva a cabo en redes, donde se expone la vida privada perfecta en imágenes que más bien parecen pertenecer a una campaña publicitaria con una narrativa diseñada para el éxito entre las masas?

Es difícil, en arte contemporáneo, establecer un concepto único, y desde luego no es nuestra pretensión hacerlo. En todo caso, a lo largo de este recorrido a través de las prácticas artísticas y fotográficas, sí hemos visto características y puntos en común. La fotografía narrativa contemporánea problematiza sus discursos en el campo del arte contemporáneo y se expande dentro del campo estético, siendo muy escurridiza en el circuito del arte contemporáneo. La fotografía se sale del marco, literal y metafóricamente, y no solo en el terreno físico. La estética fotográfica como práctica artística contemporánea es un artefacto cultural, responde a una deconstrucción de las rutinas de la sociedad actual, pero desde la posición de entender la estética contemporánea como una fotografía convertida en imagen-objeto. Esta teoría estética “no es una negación de lo real o una afirmación del simulacro, sino una consolidación del soporte como objeto en sí mismo” (Del Río, 2008, p. 88). Entender la estetización del soporte como una fotografía-objeto, máxime en el mundo digital en el que nos movemos, es comprender la poética de la imagen construida a través de las redes sociales y su particular puesta en escena, o de los múltiples retoques digitales que nos hacen comprenderla desde la postverdad, la postfotografía y la postrealidad.

Referencias

- Baigorri-Ballarín, L. (2019).“ Identidades robadas. Arte, apropiación y extimidad en la vida online.” *Arte, Individuo y Sociedad* 31, 3, pp.605-624. DOI: <https://doi.org/10.5209/aris.61417>
- Barría Chateau, H. (2007).“ Desde la transparencia a la desaparición de la arquitectura.” *Arquitectura revista* 3, 1, pp.19-27.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=193615506002>
- Benjamin, W. (2007). *Sobre la fotografía*. Pre-textos.
- Castelo, L. (2000).“ Soportes, pictorialismo y lo digital.” *Universo Fotográfico*, 2, pp.29-46.
- Cotton, C. (2004). *The Photograph as Contemporary Art*. Thames & Hudson Ltd.
- Cova, M. (2018). “Cotidianidad y Señales Visuales Espontáneas como Referentes de Creación Artística en la Era Global.” *Barcelona, Research, Art, Creation*, 6(1), pp.90-111. DOI: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2018.2603>
- Debray, R. (1998). *Vida y muerte de la imagen*. Paidós.
- Del Río, V. (2008). *Fotografía objeto: la superación de la estética del documento*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Dubois, P. (1994). *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Paidós.
- Eco, U. (1994). *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Lumen.
- Fontcuberta, J. (Ed.). (2004). *Estética fotográfica*. Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutemberg.
- Freund, G. (2006). *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili.
- Krauss, R. (1997). *El inconsciente óptico*. Técnos.
- López López, M. (2017).“ Arte, vida y redes sociales de Internet: El artista en los inicios del siglo XXI.” Tesis doctoral, Universidad de Vigo.
<http://www.investigacion.biblioteca.uvigo.es/xmlui/handle/11093/886>
- Lipovetsky, G. (2015). *La estetización del mundo: vivir en la poca del capitalismo artístico*. Anagrama.

- Martín Prada, J. (2015). *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Akal.
- Mesías-Lema, J. M. (2012). Fotografía y educación de las artes visuales: el fotoactivismo educativo como estrategia docente en la formación del profesorado. [Tesis Doctoral, Universidad de Granada]. Digibug <http://hdl.handle.net/10481/23310>
- Mesías-Lema, J. M. y Eiriz, S. (2022). “Happygram: narrativas visuales en la sociedad panóptica”. *Artnodes*, 30, pp. 1-10, DOI: <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i30.396241>.
- Muñoz García, A. y Martí Testón, A. (2018). “ Fotografía y post-realidad.” *Laocoonte: Revista de estética y teoría de las artes*, 5, pp.133-141. DOI: <https://doi.org/10.7203/laocoonte.0.5.12407>
- Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Gustavo Gili.
- Patiño, A. (2017). *Todas las pantallas encendidas. Hacia una resistencia creativa de la mirada*. Fórcola.
- Picaudé, V., y Arbaizar, P. (Eds.). (2004). *La confusión de los géneros en fotografía*. Gustavo Gili.
- Ribalta, J. (Ed.). (2004). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Gustavo Gili.
- Rouillé, A. (2009). *A fotografía. Entre documento e arte contemporánea*. Senac.
- Sontag, S. (2009). *Sobre la fotografía*. DeBolsillo.
- Vilarino, M. (Dir.). (1999). *Alén dos límites: a fotografía contemporánea*. CGAC, CGAI, USC.
- Virilio, P. (1999). *El ciber mundo, la política de lo peor*. Cátedra.

Financiación

Esta investigación parte del proyecto I+D *Los derechos de la infancia, adolescencia y juventud: habitando proyectos activistas con estudiantes, docentes y artistas contemporáneos* (Ayuda PID2020-117147RA-I00 financiada por MCIN/AEI/ 10.13039/501100011033).

Name and Surname: Sabela Eiriz

Membership: University of A Coruña. Faculty of Education Sciences. Spain

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8278-7115>

Email address: sabelaeiriz@correo.ugr.es

Contact Address: Facultad de Ciencias de la Educación, Campus de Elviña, s/n 15071 A Coruña. Spain

Name and Surname: José María Mesías-Lema

Membership: University of A Coruña. Faculty of Education Sciences. Spain

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3058-839X>

Email address: jose.mesias@udc.es

Contact Address: Facultad de Ciencias de la Educación, Campus de Elviña, s/n 15071 A Coruña. Spain