

ARTÍCULOS

Postfotografía: pandemia de imágenes

Postphotography: Image Pandemic

Recepción: julio, 2021

Aceptación: junio, 2022

María Eugenia Núñez Delgado

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Resumen: La web 2.0 y la superabundancia de imágenes en las redes sociales, donde la producción, significación y circulación de la imagen digital se han convertido en un caldo de cultivo de las nuevas prácticas artísticas de la Era postfotográfica y en un archivo inagotable de material artístico donde, al hablar de la autoría, de prácticas curatoriales y de edición, se accede a una nueva forma de creación artística.

El artista postfotográfico ha alterado el concepto de originalidad y cuestionado la figura del genio creador, hoy en día el artista juega un papel más holístico integrando en sus prácticas artísticas y diluyendo las otroras fronteras entre las figuras del teórico, creador y curador para desarrollar su obra, legitimando la apropiación para validar y resignificar los valores estéticos y producir nuevos discursos de acceso y exceso de imágenes.

Palabras clave: Redes sociales, fotografía, postfotografía, apropiación, autoría, arte.

Abstract: Web 2.0 and the superabundance of images on Social Networks, where the production, significance and circulation of digital images have become a breeding ground for the new artistic practices of the Post-Photographic Era and an inexhaustible archive of artistic material where, when talking about authorship, curatorial and editing practices, a new form of artistic creation is accessed.

The Post-photographic artist has altered the concept of originality and questioned the figure of the creative genius, today the artist plays a more holistic role integrating in his artistic practices, and diluting the former borders between the figures of the theoretician, creator and curator to develop his work, legitimizing the appropriation to validate and redefine aesthetic values and produce new discourses of access and excess of images.

Keywords: Social networks, photography, post-photography, appropriation, authorship, art.

Introducción

A lo largo de su historia, la fotografía ha sido empleada igualmente con fines de registro, científicos, artísticos, como un medio de lucha y revolución, como un dispositivo de mercadotecnia, como documento social, entre otros muchos usos más. Desde su presentación el 19 de agosto de 1839, ante la Academia de Ciencias de París, Louis Daguerre presentó el daguerrotipo, como un prodigio tecnológico auxiliar a disposición de las ciencias. Por lo tanto, nos obliga a que su estudio sea igualmente multidisciplinario como arte, técnica, representación, documento, signo o práctica social, desde una perspectiva necesariamente heterogénea en la que confluyan enfoques diversos de carácter estético, ontológico, fenomenológico, semiótico y sociológico.

La fotografía, desde sus inicios hasta la primera mitad del siglo xx, ha cambiado tanto y tantas veces de modalidad, de estatus y de función ante la necesidad de justificar su trabajo y reivindicar la legitimación de su creación en el sistema de las bellas artes.

En un principio, el problema de la fotografía era desde perspectivas ontológicas y esencialmente estéticas —en el marco del debate entre pictorialistas y puristas— muchos de ellos elaborados por los propios fotógrafos.

Sin embargo, no sería hasta la segunda mitad del siglo xx, en su transición de lo analógico a lo digital, cuando el discurso teórico empezaría a estructurarse y la disciplina iniciaría su camino hacia el reconocimiento de una identidad artística más madura mediante una construcción epistémica.

Con el advenimiento del posmodernismo, la fotografía empezará a cuestionarse las diversas formas expresivas en lo artístico y lo intelectual. Teóricos e intelectuales como Jean-François Lyotard, Merleau-Ponty, Roland Barthes, Walter Benjamin, entre otros, entrecruzan y problematizan el estado de la cultura, de la literatura y las artes desde una condición posmoderna, y han visualizado en la fotografía un medio de expresión de grandes cualidades, no solo artísticas sino conceptuales.

Tras la revolución digital en la década de los 80, la tecnología evolucionó rápidamente y a partir de 2004, con el inicio de la segunda generación en la historia de los sitios web (web 2.0) surgen las Redes Sociales, un fenómeno social basado en el intercambio de información entre los usuarios. La web 2.0 toma como modelo herramientas visuales que amplían las posibilidades de comunicación e interacción social a través de internet. Se define como una red que conecta a los usuarios, posibilita la gestión de contenidos compartidos y permite a las personas establecer una comunicación constante.

De manera paralela, la consolidación y proliferación de dispositivos móviles amplifica aún más la comunicación mediada. El 9 de enero de 2007, Steve Jobs presentó su iPhone, en dicha presentación el CEO de Apple declaró: “De vez cuando hay un producto revolucionario que lo cambia todo”.¹ Este tipo de computadora con conexión permanente a Internet por vía inalámbrica y una cámara fotográfica incorporada ha cambiado profundamente la manera de relacionarnos.

1. “Steve Jobs iPhone 2007 Presentation (HD)”, presentación iPhone primera generación en MacWorld 2007, Jonathan Turetta, mayo 13, 2013, video, 51:18, <http://www.youtube.com/watch?v=vN4U5FqrOdQ&feature=kp>.

Hasta enero del 2020, a nivel mundial había 5.190.000.000 de usuarios únicos en dispositivos móviles, 67.% de la población mundial y 7.950.000.000 de números de teléfono móvil (103.% de la población mundial) 153 números por usuario.² Desde 2011, las Naciones Unidas declararon el acceso a Internet como un derecho humano.³

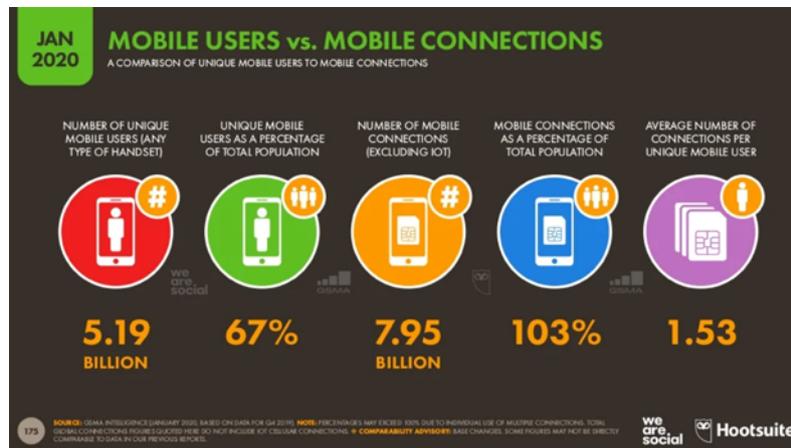


Fig. 1 Fuente: Intelligence DATA y Ericsson Mobility Report Data.

Con la aparición de estos nuevos medios, el quehacer fotográfico de igual manera se reconfigura en su forma, su técnica y su contenido, trastocando el discurso y el modo de producción, resignificación y distribución de la imagen.

El artista contemporáneo, al replantearse nuevas formas autorales, se dispuso a encontrar múltiples posibilidades creativas en los medios tecnológicos digitales de producción y comunicación en una sociedad de consumo bajo la oferta de las redes sociales, las imágenes reproducidas en estos medios virtuales y la crítica discursiva de la tecnología mediática.

La deconstrucción del autor

A partir de las Vanguardias artísticas, la figura del autor ya empezaba a ser cuestionada, desvinculándola del imaginario construido desde el Renacimiento como un genio creador y estrechamente relacionado con la intervención divina, así como los artistas aspiraban a la idea de originalidad, como uno de los valores no solo más estimados sino más buscados entre casi los dos siglos posteriores.

2. Yi Min Shum, "Situación Global Mobile 2020", Yi Min Shum Xie, marzo 4, 2020, <https://yiminshum.com/mobile-movil-app-2020/#:~:text=Lo%20m%C3%A1s%20interesante%20de%20esto,de%20telefon%C3%ADa%20similar%20o%20>

3. El Mundo, "Naciones Unidas declara el acceso a Internet como un derecho humano", *El Mundo.es*, 9 de junio de 2011. Tecnología. <https://www.elmundo.es/elmundo/2011/06/09/navegante/1307619252.html>.

A inicios del siglo xx, estos valores jerárquicos se reformularon gracias a la emancipación del artista para desarrollarse desde una visión propia encaminada a la independencia artística. Artistas como Marcel Duchamp con sus propuestas de *ready-made*, el cual es un objeto cotidiano, producido industrialmente, con una mínima o ninguna intervención, sacado de un contexto original, era tomado para convertirlo en la categoría de “obra de arte”, forzando al espectador a pensar y replantearse el concepto que residía en el espectador de lo que es el arte.

Años más tarde, con el Arte Pop, con el empleo masivo de imágenes, de temas tomados de la sociedad de consumo y de la comunicación de masas, fueron sus principales estrategias. La descontextualización de obras pictóricas o fotografías para intervenirlas y transformarlas en una obra nueva, y esto al cuestionar la idea de originalidad y la superioridad del genio. Asimismo, el Arte Conceptual, al emplear facultades intelectuales e interdisciplinarias, donde la verdadera obra de arte no es el objeto físico producido por el artista, sino en el proceso de conceptos e ideas.

Estas prácticas apropiacionista fueron actos determinantes para vislumbrar un horizonte con más libertades y disposición, a encontrar nuevas formas creativas, a trabajar con una obra existente, para crear otra y ya en un contexto actual, rebosado por las tecnologías digitales de producción y comunicación en una sociedad de consumo del siglo actual.

Tal y como ha sucedido en otras épocas, este contexto social ha propiciado la reflexión sobre la cultura visual, abarcando temáticas como los valores socioculturales, 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 idea de la belleza y 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, donde la originalidad es prescindible y se ha descartado el imaginario del genio capaz de idear innovaciones artísticas. Bajo este contexto, el quehacer fotográfico también ha sido impactado por los valores inaugurales de la fotografía tradicional como documento y, por ende, de evidencia irrefutable de la transmisión fiel de la realidad han sido trastocados.

Esta revisión de las prácticas fotográficas emergentes propone visibilizar las nuevas formas de expresión y comunicación a través del arte y de cómo estas se reconfiguran en diferentes propuestas artísticas, las actuales formas de realizar y difundir la fotografía contemporánea reflexiona sobre 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.

Fotografía líquida

En el siglo XXI, la fotografía se convierte en la forma más accesible e inmediata de producción cultural. La relación que tenemos con la fotografía se ha vuelto muy abstracta, la inmaterialidad fotográfica implica

un nuevo discurso: “En la fotografía han coexistido necesariamente dos facetas, indisolubles 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”.⁴ Hoy, la fotografía dejó de ser un objeto para convertirse en un código, un cifrado de ceros y unos, que espera ser leído en un aparato digital, la tecnología ha desmaterializado a la fotografía, reduciéndola a dato, a una imagen sin cuerpo.

La experiencia de interacción con el objeto fotográfico se está diluyendo principalmente por la digitalización, el Internet (con la web 2.0 y las Redes Sociales) y la revolución de los dispositivos móviles (teléfonos inteligentes y tabletas). Con el tránsito del mundo químico y los soportes físicos a la tecnología digital, la fotografía se convirtió en un código y con ello, la experiencia con la fotografía se ha vuelto más abstracta. Hoy se imprimen apenas 3.% de las fotos que se hacen, la acumulación ya no es física sino virtual.

A este cambio trascendental le siguieron otros dos no menos importantes, relacionados con el espectacular y acelerado desarrollo de Internet y de los dispositivos móviles que multiplicaron la difusión de imágenes, pero que también han reconfigurado la autoría de las mismas, su manipulación y recreación, la desaparición de sus soportes en un entorno “líquido” propio de la “modernidad líquida” sobre la que ha teorizado con agudeza el sociólogo Zygmunt Bauman:

Uso el término “modernidad líquida” para la forma actual de la condición moderna, que otros autores denominan “posmodernidad”, “modernidad tardía”, “segunda” o “hiper” 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.⁵

Un mundo “líquido” en el que las anteriores realidades “sólidas” se desvanecen, dando paso a un escenario social e incluso a una individualidad precaria, provisional, en perpetua búsqueda de novedades. 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.

En 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

4. Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2010), 64.

5. Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004), 17.

discursiva que adquiere la fotografía al poder reproducirse a una escala masiva con la llegada de la fotografía digital subida a internet.

Guy Debord escribe *La sociedad del espectáculo* (1967) con un fragmento del prefacio de la Esencia del Cristianismo, que resulta cuanto menos sugerente: “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”.⁶

En su texto, Debord explica el espectáculo como aquel que “se presenta a la vez como la sociedad misma, como una parte de la sociedad y como instrumento de unificación” y agrega que “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada por imágenes”.⁷ 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 hicieron tantas fotografías como se producen hoy en día, cada 2 minutos se realizan en cantidad todo lo que se produjo en el siglo XIX. Una sociedad “líquida” que “navega” por Internet, publicando aproximadamente 550 millones de imágenes diariamente.

El gasto en tiempo para realizar fotografías consume el tiempo que tenemos para mirarlas, el efecto de producir imágenes se vuelve una compulsión, fotos que tal vez nunca se vuelvan a revisar en espacios donde se prefiere ver a través de la cámara que con los propios ojos.

La Era postfotográfica

Hoy en día estamos inmersos en la era del “post”. Ya desde la segunda mitad del siglo XX, con el surgimiento de la postmodernidad, son multitud las corrientes artísticas, culturales, literarias y filosóficas que se manifiestan como oposición o superación a los movimientos de la Edad Moderna. La fotografía también ha empezado a transitar en esta era postmoderna, proporcionando una fotografía en la que se han ido modificando los principios estéticos anteriores; se habla, por tanto, desde la postmodernidad de una teoría fotográfica que sostiene y defiende la idea de fotografía como un proceso de significación y codificación de la cultura en una forma más accesible e inmediata de producción cultural.

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 producción y significación que están rebasando 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 de la distribución masiva, el discurso fotográfico se transformó.

6. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Valencia: Editorial Pre-textos, 2000), 7.

7. Debord, *La sociedad del espectáculo*, 8.

William Mitchell define, en la década de 1990, a la Era postfotográfica “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 una representación fiel del mundo y se dedica a explorarse a sí misma”.⁸

Años más tarde, el fotógrafo y teórico catalán Joan Fontcuberta menciona que “el término postfotografía es provisional, a la espera de que convengamos un término más adecuado.”⁹ El 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 comienza 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.

En los *Encuentros Fotográficos* de Arles del año 2011, Fontcuberta, junto al también prestigioso fotógrafo Martin Parr, el director de la agencia creativa KesselsKramer, Erik Kessels, el conservador del Centro Pompidou Clément Chéroux, y el artista y teórico Joachim Schmid, curaron una exposición titulada *From Here On*¹⁰ en la que participaron treinta y seis artistas representativos de los cambios radicales que estaba sufriendo la fotografía, en una época caracterizada sobre todo por “la saturación de las imágenes”. Se trataba, en su mayor parte, de artistas amateurs que “robaban” el material fotográfico de las redes sociales 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.

Además de su labor como curadores de esta muestra, lanzaron un *Manifiesto postfotográfico*¹¹ en forma de ensayo ilustrado en el que proclamaban que “hoy todos editamos imágenes” y que más que de 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 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”. 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”. Ese mismo año, Fontcuberta publicó después 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.

Fontcuberta declara, en el Decálogo posfotográfico,¹² los diez “mandamientos” recetados al artista:

8. Marcelino García Sedano, “Una revisión del concepto de postfotografía. Imágenes contra el poder desde la red”, *Revista anual de historia del arte*, núm. 21 (2015): 125-132, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5146929>.
9. Sonia Ávila, “La fotografía llegó a su disolución: Joan Fontcuberta”, *Excelsior*, 1 de julio de 2013, Comunidad, <https://www.excelsior.com.mx/comunidad/2013/07/01/1906695>.
10. Joan Fontcuberta, *Clement Chereux. From here on* (Barcelona: RM Verlag, 2013), 33.
11. Joan Fontcuberta, “Por un manifiesto posfotográfico”, *La Vanguardia*, 11 de mayo de 2011. Suplemento Culturas, <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>.
12. Joan Fontcuberta, “Por un manifiesto posfotográfico”.

¿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 se confunde con el curador, 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 glamour 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.

Los puntos fuertes de este decálogo (nueva conciencia autoral, equivalencia de creación como prescripción, estrategias apropiacionistas de acumulación y reciclaje) desembocan en lo que podríamos llamar la “estética del acceso”.

Autores postfotográficos

La evolución de internet y el desarrollo de las redes sociales para compartir imágenes ha permitido el acceso ilimitado a un cúmulo de imágenes que se incrementan a cada segundo. Este infinito archivo que se actualiza a cada segundo que ofrece la web 2.0 se ha convertido en uno de los principales medios de exploración, investigación y desarrollo de artistas, fotógrafos, curadores e investigadores que trabajan alrededor de la imagen fotográfica.

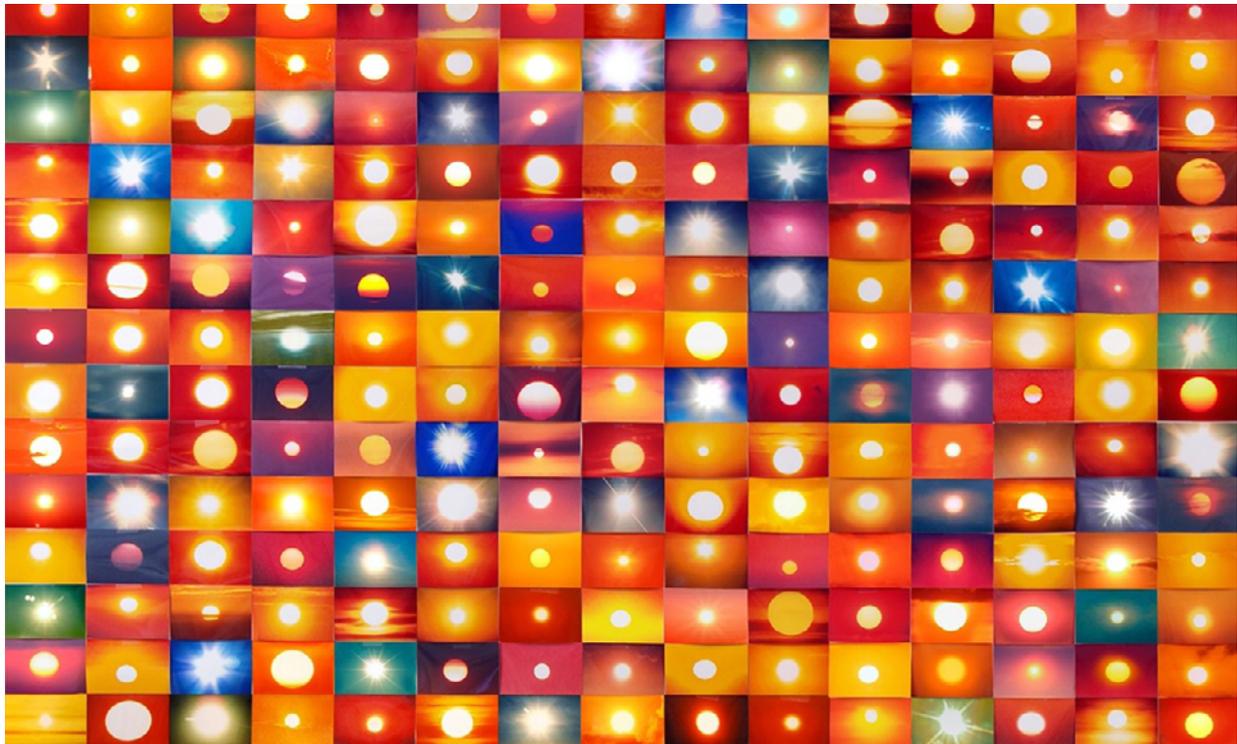


Fig. 2 Penelope Umbrico, *Suns from Sunsets from Flickr*, 2006.

Penélope Umbrico (Filadelfia, 1957) es una artista que promueve la “ecología de la imagen” la cual suscita que la existencia de fotografías es ya suficientemente amplia y debemos abstenernos de seguir aumentando esta contaminación y comenzar a reciclar, a trabajar partiendo de las imágenes ya existentes otorgándolas nuevos valores. En esta estrategia ecológica visual concurren distintos factores, como la acumulación, la repetición, la búsqueda de errores, el reciclaje de efectos fortuitos, etcétera: “La creación no se trata de hacer, sino de seleccionar, de reescribir”¹³

Como muestra elocuente de esta transformación del concepto de autoría, la obra de Umbrico *Suns from Sunsets from Flickr* (2006)¹⁴ es una clara muestra de ello. Para su elaboración realizó una búsqueda en Flickr de la palabra “sol” para posteriormente confeccionar una instalación con las numerosas fotografías de puestas de sol encontradas en la web.

13. Jorge Antolín García, “Post-fotografía. Un cambio de paradigma” (tesis, Universidad de Valladolid, 2017), <https://docplayer.es/71824264-Post-fotografia-un-cambio-de-paradigma.html>.



Fig. 3 Corinne Vionnet, *Bèijing*, 2007, de la serie *Photo Opportunities* (a partir de 2005).

Corinne Vionnet (Suiza, 1969) fotógrafa que se ha dedicado a buscar por internet multitud de imágenes de los lugares más famosos del mundo. Recopila decenas de ellas con una composición similar y las superpone en una sola usando transparencias.

En su serie *Photo Opportunities* (2005),¹⁵ utiliza estas imágenes subidas por turistas en Flickr de un mismo lugar. Apilando un centenar de instantáneas tomadas desde puntos de vista próximos, emerge una nueva perspectiva del monumento, envuelto en una especie de aura, nos ofrece una visión definitivamente alejada de la masificada realidad que domina estos lugares. El aura perdida, que Walter Benjamin atribuía a la reproducibilidad de la imagen fotográfica, es de alguna manera recuperada mediante la confrontación de la pluralidad, del que emerge la singularidad irrepetible y sagrada del lugar, su aura.¹⁶

15. Blaz González, "Corinne Vionnet: El Paisaje Destilado", *Clavoardiendo* (julio 2019), <https://clavoardiendo-magazine.com/columnas-series/click/corinne-vionnet/>.

16. González, "Corinne Vionnet".



Fig. 4 Erik Kessels, *24 horas de Flickr impresas en papel*, 2011.

Erik Kessels (Holanda, 1966) es un artista, diseñador y curador con un interés particular en la fotografía, y director creativo de Kessels Kramer, una agencia de publicidad en Amsterdam.

Con su instalación *24 horas de Flickr impresas en papel* (2011), está formada por las más de un millón de imágenes impresas en tamaño postal, subidas a Flickr en un periodo de 24 horas. Según comenta Kessels, este exceso de imágenes es, en gran parte, 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 aparente.¹⁷ Mediante la impresión de todas estas fotografías comparte la sensación de agobio al verse rodeado de las imágenes de la vida cotidiana de todas esas personas.¹⁸

17. Fontcuberta, *Clement Chereux*, 33.

18. Véase: "24 horas de Flickr impresas en papel", Xataka, 12 de noviembre de 2011, <https://www.xatakafoto.com/colecciones/24-horas-de-flickr-impresas-en-papel#:~:text=Seg%C3%BAn%20comenta%20Kessels%2C%20este%20exceso,ning%C3%BAn%20tipo%20de%20timidez%20aparente>.

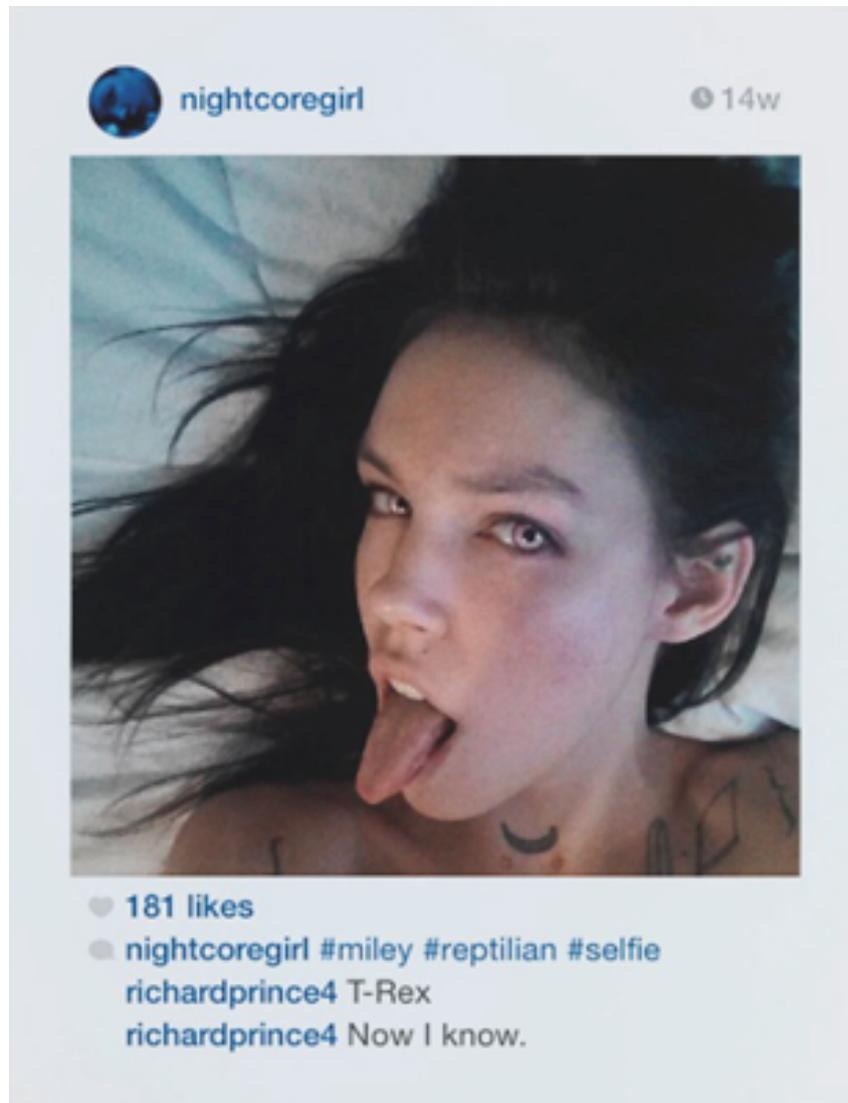


Fig. 5. Richard Prince, *Untitled (Portrait)*, 2014.

Richard Prince (Zona del Canal de Panamá, 1949) es un pintor y fotógrafo estadounidense. Su obra ha sido a menudo objeto de debate en el mundo del arte. Comenzó creando collages con fotografías en 1975, su obra apropiacionista *Untitled Cowboy* fue la primera “fotografía” en alcanzar el precio de un millón de dólares en una subasta.

Con su serie *New Portraits*,¹⁹ exhibida en 2014, Prince se sirve de Instagram en busca de retratos que respondieran a un perfil estético: mujeres semidesnudas y atractivas que posaban para la cámara. Tras dejar un comentario ambiguo e incluso sórdidos en cada fotografía, imprimiendo una marca personal sobre ella, el artista toma capturas de pantalla e imprime esas imágenes.

19. Véase: Price Richard, “New Portraits”, <https://gagosian.com/exhibitions/2014/richard-prince-new-portraits/>.



Fig. 6 Marta Mantyka, *Hashtag*, 2015.

Marta Mantyka (Polonia, 1980) artista que cuestiona la memoria como frivolidad y cinismo y se apropia de las selfies y retratos de los visitantes en el campo de concentración de Auschwitz.

Con su serie *Hashtag* (2015),²⁰ señala la cultura de la banalidad reuniendo fotos de usuarios de Instagram realizadas en el marco del 70 aniversario de la liberación del campo de Auschwitz, retratadas bajo una atmósfera discordante del turismo que lo visita donde se evidencia la disminución del horror del campamento reemplazándolo por puestos de *souvenirs* y un ambiente de ocio y diversión como un parque temático.

La imagen hallada en Internet, y como lo vemos en estos proyectos, sustraídas de las redes sociales, se ha vuelto cada vez más importante en la práctica postfotográfica, siendo la apropiación una estrategia fundamental.

20. Gerry Badger et al., *European Master of Contemporary Photography 2010-2017* (Madrid: Editorial IED, 2018), 21.

El artista como curador, teórico y creador

El artista contemporáneo está cada vez más diversificado, alterna la práctica entre la producción, la investigación, la docencia, la gestión, la curaduría, etcétera. Esta diversificación ha impactado y enriquecido el discurso y las prácticas artísticas, aportando nuevas posibilidades prácticas, teóricas, narrativas y conceptuales.

La función primordial del curador es crear una conexión entre las piezas para crear algo más grande que la suma de las piezas individuales. El diálogo entre las piezas en un contexto genera una narrativa propia, que es como el espectador finalmente va a recordar el conjunto. Al final, la curaduría es también una obra de arte.

En la postfotografía la figura de creador es ambigua, el creador postfotográfico diluye las fronteras que enriquecen el discurso y las prácticas artísticas. Colorado, docente y crítico de la fotografía, comenta: “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 teóricos quienes se trasfunden con los autores. Ya no se trata de dicotomías: teóricos vs. artistas. Hoy, en muchos casos, son uno mismo”.²¹

Ante el exceso de fotografías se realizan de manera cotidiana en todo el mundo y parafraseando a Foncuberta, vivimos en la imagen, y la imagen nos vive y nos hace vivir. En este contexto, Fred Ritchin menciona que “necesitamos curadores para filtrar esta superabundancia, más que las legiones de nuevos fotógrafos”.²² Ahora más que nunca necesitamos más reflexiones que imágenes que reflexionar. Las Redes Sociales se han convertido en un campo fértil de materia prima, ahora solo se requiere de una curación de contenidos.

Robert Shore plantea que, en el futuro, “habrá 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 habrá 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”.²³

Ahora, ante una pandemia de imágenes inundando las Redes Sociales, cualquier consumidor promedio tiene acceso a realizar imágenes con una calidad media-alta por el avance tecnológico de la automatización de las cámaras y a los filtros de su dispositivo móvil. Y debido a las condiciones de uso de las imágenes, el usuario pierde el control de las mismas, una vez expuestas en dichas redes.

Así que una forma de resistencia, de creación artística, es la postfotografía, en la que la curaduría y la edición de imágenes, puede devenir en un gran proyecto con la articulación de imágenes acompañadas de

21. 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), 38.

22. Robert Shore, *Post-Photography. The Artist with a Camera* (Londres: Edit. Laurence King Publishing LTD, 2014), 11.

23. Colorado Nates, *Fotografía 3.0*, 23.

un buen discurso. El objeto de estudio sigue intacto, pero los avances tecnológicos y las herramientas han cambiado el contexto de la creación artística.

Fontcuberta comenta: “En la actualidad hemos culminado un proceso de secularización de la experiencia visual: 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”.²⁴

Conclusiones

La web 2.0 con sus redes sociales vino a reevaluar las estrategias creativas periféricas en torno a este gran hito de información y comunicación del ser humano. Estas aproximaciones impactaron también en las prácticas artísticas e intelectuales en el nuevo entorno fotográfico sobre poblado propiciado por el *smartphone* con conexión directa a Internet.

Estas aproximaciones también nos obligan a repensar el modo de producción, resignificación y distribución de la imagen y cuestionar los espacios tradicionales de exhibición y el papel actual de las instituciones tradicionales como museos o galerías.

La creación postfotográfica exige más compromiso de parte del observador; la Era postfotográfica es una brecha cultural que se mezcla con otros planteamientos expresivos: la apropiación, la resignificación, el acceso, el exceso y la curaduría; estos son solo algunos de las estrategias básicas en esta nueva propuesta artística de creación postfotográfica.

El reto en la postfotografía no es enteramente tecnológico, sino que es, sobre todo, conceptual y de orden social; de replantearse nuevas formas autorales en la reconfiguración del artista, con un perfil más holístico, donde el papel del creador postfotográfico no se limita únicamente a la captura de la imagen sino a una articulación más compleja de discurso. Cierro con una reflexión de Colorado: “Ahora el conocimiento teórico y una perspectiva ideológica y conceptual es un soporte fundamental en la fotografía contemporánea, donde la dicotomía artista.–teórico se está diluyendo”.²⁵

24. Joan Fontcuberta, “Por un manifiesto posfotográfico”, *La Vanguardia*, 11 de mayo de 2011. Suplemento Culturas, <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>.

25. Colorado Nates, *Fotografía 3.0*, 40.

Fuentes de investigación

- Antolín García, Jorge. "Post-fotografía. Un cambio de paradigma". Tesis, Universidad de Valladolid, 2017. <https://docplayer.es/71824264-Post-fotografia-un-cambio-de-paradigma.html>.
- Badger, Gerry, Jim Casper, Blanca Corrales, Erika Goyarrota, Moritz Neumüller y Martin Parr. *European Master of Contemporary Photography 2010-2017*. Madrid: Editorial IED, 2018.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2009.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1999.
- Bauman, Zygmunt. *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Madrid: FCE, 2013.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca, 2003.
- Candela, Iria. *Contraposiciones. Arte contemporáneo en Latinoamérica 1990-2010*. Madrid: Alianza Forma, 2012.
- Carlón, Mario y Carlos A. Scolari. *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones, 2009.
- Colorado Nates, Óscar. *Instagram, el ojo del mundo*. México: OscarEnFotos Publishing, 2015.
- 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.
- 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: Ediciones Paidós, 1986.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1992.
- Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas, 1990.
- 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. *Clement Chereux. From here on*. Barcelona: RM Verlag, 2013.
- García Sedano, Marcelino. "Una revisión del concepto de postfotografía. Imágenes contra el poder desde la red", *Revista anual de historia del arte*, núm. 21 (2015): 125-132. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5146929>.
- Gombrich, Ernst Hans Josef. *Los usos de las imágenes. Estudio sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- González, Blaz. "Corinne Vionnet: El Paisaje Destilado". *Clavoardiando*, 4 de julio del 2019. <https://clavoardiando-magazine.com/columnas-series/click/corinne-vionnet/>.
- Ribalta, Jorge. *Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- Ritchin, Fred. *Después de la fotografía*. México: Ediciones VE, 2010.

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.

“Steve Jobs iPhone 2007 Presentation (HD)”. Presentación iPhone primera generación en MacWorld 2007.

Jonathan Turetta. Mayo 13, 2013. Video, 51:18. <http://www.youtube.com/watch?v=vN4U5FqrOdQ&feature=kp>.

Shore, Robert. *Post-Photography. The Artist with a Camera*. Londres: Edit. Laurence King Publishing Ltd, 2014.

Shum, Yi Min. “Situación Global Mobile 2020”, Yi Min Shum Xie. Marzo 4, 2020. <https://yiminshum.com/mobile-movil-app-2020/#:~:text=Lo%20m%C3%A1s%20interesante%20de%20esto,de%20telefon%C3%ADa%20similar%20o%20>

Tausk, Peter. *Historia de la fotografía en el siglo xx. De la fotografía artística al periodismo gráfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.