

# Una mirada al concepto de postfotografía

KEVIN TORO PERALTA<sup>1</sup>

La llegada del daguerrotipo en 1839 significó un punto de inflexión en la historia y el desarrollo de la vida del hombre en general, y de las artes en particular, pues trajo consigo una nueva forma de comprender el mundo, de conocerlo y de representarlo. La fotografía generó nuevos paradigmas y se convirtió en tema de numerosos debates que han intentado hasta hoy definir su naturaleza. Sin embargo, no ha sido tarea fácil pues cada postura frente a la imagen fotográfica se ha visto naturalmente influenciada por la época en que ha surgido, y las ideas en torno a ella han evolucionado al mismo tiempo que sus modos de producción.

Es decir, los desarrollos tecnológicos han permitido que lo fotográfico y lo fotografiable evolucionen y, en consecuencia, se han generado otros interrogantes cuyas respuestas vienen a configurar un nuevo discurso que ha hecho replantear lo que se entendía hasta ahora por fotografía.

Dicho esto, intentaremos aproximarnos a la imagen fotográfica de nuestro tiempo. A esa fotografía que no debe ser vista como simple reproducción de lo real o mera representación, sino que tendría que ser entendida como una interpretación, como un dispositivo de significación social y artístico que habita en nuestros días otros espacios y territorios y genera al mismo tiempo otras formas de interacción y socialización.

## De lo químico a lo digital o de lo fotográfico a lo postfotográfico

El paso de la fotografía química a la digital, más exactamente de los haluros de plata y emulsiones fotosensibles al sensor y los píxeles, trajo consigo una evolución en las formas de uso y creación de imágenes que fue fundamental para lo que vemos hoy en el ámbito de la comunicación y la producción artística.

No se trató de un simple cambio en la técnica de captura y revelado sino que significó todo un giro epistemológico que desde luego afectó la ontología del acto fotográfico. Todo lo que hasta entonces se entendía como la esencia de la fotografía se vio trastocado por

<sup>1</sup> Comunicador Social y Periodista. Profesor del Núcleo de Lenguaje Audiovisual del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales. kevinoro1087@outlook.com

las nuevas facultades que le otorgó al medio la consolidación de lo digital y el desarrollo de una serie de acontecimientos sustanciales que incluyeron la llegada de Internet, las redes sociales y los dispositivos móviles.

Incluso, teóricos de la imagen y de la llamada cultura visual, entre ellos Nicholas Mirzoeff (2003), declararon “la muerte de la fotografía” al ver en la imagen digital un funcionamiento distinto a lo comprendido hasta ese momento como imagen fotográfica: en el paso de lo material a lo inmaterial una foto se libera de esa cualidad primaria que le fue atribuida desde su nacimiento, de esa facultad “inmanente” de ser reflejo y referente de la realidad.

La capacidad de alterar una fotografía digitalmente ha anulado la condición básica de la fotografía: cuando se ha abierto el obturador algo debe haber estado ante el objetivo, aunque las preguntas sobre la autenticidad de lo fotografiado permanezcan en el aire. Ahora es posible crear ‘fotografías’ de escenas que jamás han existido, sin que la falsificación pueda apreciarse de forma directa (Mirzoeff, 2003, p. 130).

El fotógrafo y teórico de la imagen Joan Fontcuberta en entrevista para *El Cultural* explica que existe una diferencia sustancial entre inscribir y escribir una imagen. Lo primero se da en la fotografía analógica cuando el objeto a fotografiar se proyecta entero sobre el soporte fotosensible; lo segundo, lo escritural, nos dice, se aproxima más a la pintura.

(...) en la pintura creamos la imagen a través de un proceso secuencial de adición de pinceladas, que son las unidades gráficas.

Esto mismo sucede con la imagen digital, sólo que estas unidades son los ‘pixels’. En este sentido la imagen digital es un tipo de escritura, porque secuenciamos los signos en líneas que solo en su conjunto adquieren sentido (Fontcuberta, 2001).

Sin embargo, a pesar de estas transformaciones, para Fontcuberta, la fotografía no desaparece ni como modelo de lo visual ni como cultura, pero sí sufre un proceso de desindexalización. “La representación fotográfica se libera de la memoria, el objeto se ausenta, el índice se evapora. La cuestión de representar la realidad deja paso a la construcción de sentido” (Fontcuberta, 2010, p. 63).

Así, pues, la fotografía ya no es un referente de la realidad. Al igual que sus compañeros pertenecientes a los postmodernos medios visuales de comunicación, desde la televisión al ordenador, es algo virtual (Mirzoeff, 2003, p. 131). Hacer fotografía se volvió una actividad más “democrática”, de fácil acceso, y sus posibilidades se ampliaron al habitar un espacio digital en el que fue despojada de su condición de objeto para convertirse en código. En un cuerpo escrito a base de bits.

En definitiva, se produce un cambio de paradigma que influye en los usos y la forma de comprender, producir y compartir imágenes. La tecnología digital transformó la fotografía y la desmaterializó convirtiéndola “en datos visuales en estado puro, en contenido sin materia física, en imagen sin cuerpo” (Fontcuberta, 2010, pp. 63-64).

Lo anterior lleva a ubicar el punto neurálgico de todo este asunto no tanto en la evolución tecnológica del medio sino, como nos recuerda Fontcuberta

(2010), en la familiarización del público con estas técnicas de manipulación y su sencillez de manejo, lo cual termina por configurar el surgimiento de una nueva categoría de imágenes que varios autores denominan postfotográficas. Para Mitchell (1992) “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 señalar la realidad” (en Mirzoeff, 2003, p. 122). Fontcuberta enfatiza en que la postfotografía “(...) no es más que la fotografía adaptada a nuestra vida on line. Un contexto en el que, como en el *ancien régime* de la imagen, caben nuevos usos vernaculares y funcionales frente a otros artísticos y críticos” (2011).

En su texto, *Crucifixión y criogenización en la postfotografía contemporánea*, Pilar Gonzalo analiza este fenómeno y lo considera un ejemplo perfecto del momento de inflexión que vive el arte y la sociedad actual.

Quando aún resuenan multitud de ecos milenaristas, la masiva y veloz implantación de las tecnologías digitales ha contribuido a agudizar nuestra crisis existencial. Hemos pasado de la era mecánica a la electrónica en un lapso tal vez insuficiente para poder asimilar tan trascendente cambio. Ahora, lo digital satura nuestro entorno cotidiano e invade nuestras vidas hasta el punto de provocar una terrible duda ontológica sobre la realidad orgánica de nuestro ser. La electrónica se vuelve invisible dado su carácter omnipresente: se convierte en una especie de *presencia en ausencia*, a la vez que hiere el cuerpo de quien la experimenta (Gonzalo, 2004, p. 334).

Así pues, cuando hablamos de postfotografía hablamos también inevitablemente del entorno en el que esta se desarrolla, de un contexto digital que está marcado por la velocidad de los bits, pero sobre todo hablamos de un cambio sustancial en la manera en que nos relacionamos. De nuevos modelos de interacción social que tienen lugar en una esfera virtual en la que quienes participan configuran gran parte de su identidad a partir de imágenes fotográficas.

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. Google, Yahoo, Wikipedia, YouTube, Flickr, Facebook, MySpace, Second Life, eBay, PayPal, Skype, etcétera, han cambiado nuestras vidas y la vida de la fotografía (Fontcuberta, 2011).

Y por lo tanto no resulta inapropiado recordar en este contexto los postulados de Baudrillard (1978) relacionados con la lógica del simulacro y la hiperrealidad, al considerar las posibilidades que brinda la imagen para presentar universos ficticios con un realismo que logra poner en duda el valor de verdad.

En este paso a un espacio cuya curvatura ya no es la de lo real, ni la de la verdad, la era de la simulación se abre, pues, con la liquidación de todos los referentes -peor aún: con su resurrección artificial en los sistemas de signos, material más dúctil que el sentido, en tanto que se ofrece a todos los sistemas de equivalencias, a todas las oposiciones binarias, a toda el álgebra combinatoria. No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una

suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativa, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus pèripecias (Baudrillard, 1978, p.7).

En ese sentido, resulta importante analizar de qué manera vivimos la fotografía pues como bien nos dice Fontcuberta: “(...) vivimos en la imagen y la imagen nos vive y nos hace vivir” (2011).

## Las necesidades del yo en una era postfotográfica

Habitamos un mundo saturado de imágenes. Una suerte de sociedad cartografiada, no solo por mapas exactos del entorno, sino también por fotografías que al mejor estilo borgiano constituyen una réplica de “lo otro”, una réplica desbordada del universo que nos rodea, producto de la obsesión por representar la realidad. Como en el relato donde los cartógrafos “levantaron un mapa del imperio, que tenía el tamaño del imperio y coincidía puntualmente con él”, hemos levantado un mapa del imperio-mundo con imágenes fotográficas que configuran en términos de Baudrillard (1978) un simulacro de lo real.

Vivimos no solo una sobrepoblación de imágenes sino también una libertad sin precedentes para acceder a ellas. Y en ese contexto la línea que separa la esfera privada de la pública se ha desdibujado y ha permitido un flujo de información que enriquece las dinámicas de interacción y representación social. Es así como buena parte de nuestra identidad en la red se

construye con base en fotografías, en autorretratos, *selfies*, que componen la imagen pública que deseamos.

(...) con la postfotografía llega el turno a un baile de máscaras especulativo donde todos podemos inventarnos cómo queremos ser. Por primera vez en la historia somos dueños de nuestra apariencia y estamos en condiciones de gestionarla según nos convenga. Los retratos y sobre todo los autorretratos se multiplican y se sitúan en la red expresando un doble impulso narcisista y exhibicionista que también tiende a disolver la membrana entre lo privado y lo público (Fontcuberta, 2011).

Algo cercano a lo que plantea Jacinto Chocha cuando afirma: “(...) lo que se es tiene que ver con lo que se expresa, con lo que se hace, con lo que se le pide a uno y se espera de uno, con el orden social y político, con la sabiduría” (1993, p. 381). Afirmaciones que nos invitan a reflexionar sobre la enorme capacidad que tenemos de crear imágenes de nosotros mismos para re-presentarnos según las circunstancias y el contexto en que nos encontremos y, al mismo tiempo, nos llevan a pensar en cómo esa capacidad se ve potenciada y alentada por las dinámicas propias de Internet.

(...) el fenómeno *selfie* constituye un significativo síntoma que proclama la supremacía del narcisismo sobre el reconocimiento del otro: es el triunfo del ego sobre el eros. Pero su avasallante irrupción entre las prácticas posfotográficas debe leerse en clave de gestión del impacto que deseamos producir en el prójimo (Fontcuberta, 2016).

Podríamos decir, siguiendo a Choza, que *lo que se es* en el espacio virtual se construye con base en las interacciones que van modelando nuestras identidades en función de los vínculos que allí se crean. Y como lo expresa Paula Sibilia, bajo esa dinámica, habitamos “(...) una sociedad fascinada por la incitación a la visibilidad y por el imperio de las celebridades” (2008, p. 49); una sociedad en la cual la intimidad expuesta es celebrada y se convierte en show mediático, en un producto más del mundo capitalista.

En un esfuerzo por comprender estos fenómenos, algunos ensayistas aluden a la sociabilidad *líquida* o a la cultura *somática* de nuestro tiempo, donde aparece un tipo de yo más epidérmico y dúctil, que se exhibe en la superficie de la piel y de las pantallas. Se habla también de personalidades alterdirigidas y no más introdirigidas, construcciones de sí orientadas hacia la mirada ajena o exteriorizadas, no más introspectivas o intimistas (Sibilia, 2008, p. 28).

En definitiva nos encontramos en una sociedad exhibicionista que encontró en lo postfotográfico formas ideales de autoconstrucción y autoafirmación gracias a la capacidad del medio para imprimir realismo a las ficciones y ficcionar la realidad. Aunque como señala Sibilia, ya no se le pide tanto a la ficción que apele a lo real para ganar

verosimilitud sino que es el *real* amenazado quien precisa de la ficción para adquirir consistencia.

Y ocurre algo curioso: el lenguaje altamente codificado de los medios ofrece herramientas eficaces para ficcionalizar la desrealizada vida cotidiana. Lo real, entonces, recurre al glamour de algún modo irreal -aunque innegable- que emana del brillo de las pantallas, para *realizarse* plenamente en esa ficcionalización (Sibilia, 2008, p. 252).

Lo que nos lleva directamente a ubicarnos en una temporalidad o en una época que constituye el epicentro de estos fenómenos y que está relacionada con lo que Guy Debord (1967) llamó “La sociedad del espectáculo”. El autor abre su libro 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* (Debord, 1967, p. 7).



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: “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (Debord, 1967, p. 8). Una idea que se refleja en lo que vivimos a diario, en una sociedad donde las imágenes fotográficas son determinantes para las dinámicas de comunicación pues constituyen nuevos modelos de autoafirmación al tiempo que desdibujan las barreras que separan la ficción de lo real.

Por consiguiente, las ideas de Debord no solo remiten a la sociedad sino también justamente a “La intimidad como espectáculo” (Sibilia 2008). A ese fenómeno que vivimos a diario y nos convierte en actores y espectadores, voyeristas y exhibicionistas de nuestras propias “realidades” y que encuentra en lo postfotográfico el perfecto insumo para hacer un espectáculo de nuestra cotidianidad.

Por todas partes -y con diverso grado de calidad- se extienden los dominios de esa no ficción autocentrada. O, como algunos prefieren denominarla, de una cierta autoficción. Proliferan las narrativas biográficas, la espectacularización de la intimidad y las exploraciones artísticas de todas las aristas del *yo* (Sibilia, 2008, p. 244).

Hablamos entonces de habitar espacios virtuales en donde la imagen física y la imagen digital no siempre se corresponden y en donde se erigen como realidades ficcionadas o como ficciones realistas, identidades que encuentran en la fotografía un fuerte aliado. “Realida-

des” que se construyen a partir de poses, filtros y montajes mientras se desplazan por la red como gestos que conforman un nuevo lenguaje de comunicación y configuran nuevas posibilidades para la producción artística.

## Referencias

- Baudrillard, J. (1978) *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Chozza, Jacinto. (1993). Las máscaras de sí mismo. *Anuario filosófico*, (26), 275-394.
- Debord, G. (1967). *La sociedad del espectáculo*. París: Buchet-Chastel.
- Fontcuberta, J. (2001). Hemos de hablar de la muerte de la fotografía. *El Cultural*. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Joan-Fontcuberta-Hemos-de-hablar-de-la-muerte-de-la-fotografia/196>
- Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Fontcuberta, J. (2011). Por un manifiesto postfotográfico. *La Vanguardia*. Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>
- Fontcuberta, J. (2016). Danza Selfica. *El País*. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/27/babelia/1464350594\\_684335.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/27/babelia/1464350594_684335.html)
- Gonzalo, P. (2004) Crucifixión y criogenización en la postfotografía contemporánea. En Carretero, Arillo y Franco (Eds.). *Segundas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología* (pp. 331-339). Madrid: Editorial Archiviana.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.