



ESTRATEGIAS EN LA PRÁCTICA POSTFOTOGRAFICA

Subvirtiendo los valores tradicionales

Strategies in post-photographic practice

Subverting traditional values

MARIA ANDRES SANZ

Universidad del País Vasco UPV/EHU, España

KEY WORDS

*Post-photography
Digital photography
Photographic strategies
Photographic devices
Photography semiotics*

ABSTRACT

After "the death of photography", after the change that has happened in the photographic field, after the processes and behaviors of the digital technique have displaced, broken and subverted the adjudicated beliefs attributed to traditional photography, the postphotography is a high potential tool inside and outside the artistic field. In this article, it is interesting to analyze the strategies that are immersed in those images that, being hybrid between the real and the virtual, invite us to reflect on questions of representation and truthfulness thanks to the self-reflection that the medium itself gives off.

PALABRAS CLAVE

*Postfotografía
Fotografía digital
Estrategias fotográficas
Dispositivos fotográficos
Semiótica fotográfica*

RESUMEN

Después de "la muerte de la fotografía", después del cambio que se ha dado en el campo fotográfico, después de que los procesos y comportamientos de la técnica digital han desplazado, quebrantado y subvertido las creencias adjudicadas a la fotografía tradicional, la postfotografía es una herramienta de alto potencial dentro como fuera del campo artístico. En este artículo interesa analizar las estrategias que se encuentran inmersa en aquellas imágenes que siendo híbridos entre lo real y lo virtual, invitan a reflexionar sobre cuestiones de representación y veracidad gracias a la autoreflexión que el propio medio desprende.

Recibido: 27/09/2017

Aceptado: 16/11/2017

Introducción

LA fotografía como imagen-acto que es, lleva involucradas una larga serie de cuestiones que no pueden ser disociadas para entender la fotografía únicamente como representación exacta de la realidad o como un engaño visual. Aunque otros campos continuaran aferrándose con fuerza al dogma del realismo fotográfico, cuando el postmodernismo abre la crisis sobre los valores de autenticidad y verdad en la representación, el arte encuentra en la fotografía la aliada perfecta para hacer saltar la alarma de la incredulidad y el escepticismo sobre la cultura visual. Como parte de una sociedad en la que la realidad se ha desdibujado en gran medida, la mayor parte de las corrientes artísticas, y en particular la fotografía, explorarán el concepto de ficcionalización en todas sus vertientes.

Será a partir de la década de los noventa, cuando se empiece hablar de una era postfotográfica en la que, estando la fotografía como paradigma del realismo superado o no, se desarrollarán imágenes híbridas donde lo real y lo virtual comenzará a mezclarse. La propagación de estas imágenes viene uno con el desarrollo de las tecnologías digitales, las cuales, en un tiempo vertiginoso han desplazando a las tecnologías tradicionales. Así surge un nuevo concepto, el de postfotografía, que hará referencia a “la fotografía después de la fotografía”¹ o a lo fotográfico después de “la muerte de la fotografía”. De lo que se está hablando es de un cambio notable² en el campo fotográfico, en el que los procesos y comportamientos de la técnica digital han desplazado, quebrantado y subvertido la fotografía tradicional³

¹ Éste será el título designado a numerosos artículos, libros y exposiciones que tratarán asuntos relacionados con la fotografía digital. Entre otros Fred Ritchin, *Después de la Fotografía*, México, Ediciones Ve, 2010; Abigail Solomon-Godeau, *La fotografía tras la fotografía artística*, 1984, en Brian Wallis, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 75-85), Ediciones Akal, 2011; Abigail Solomon-Godeau, *Photography after Photography: Gender, Genre, History*. Durham, Duke University Press Books, 2017; o Hubertus Von Amelunxen, *Photography After Photography*, Berlin, Medimops, 1997.

² Para ver la influencia que traerá consigo éste cambio podemos apoyarnos en el discurso de Martin Lister, según el cual, “lo que está en juego es mucho más que un cambio tecnológico en el modo de crear las imágenes (...) se propone nada menos que un cambio de era (...) cambios de naturaleza en el modo de plasmar el mundo (...) cambios en el modo de ver el mundo (...) cambios ideológicos (...) cambios en el modo de conocer el mundo (...)”. Para este estudio será de nuestro interés analizar las nuevas estrategias de creación de imágenes que han conducido a un cambio en la manera de percibir las imágenes que construyen nuestro propio mundo. En Martin Lister, *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1997, p. 17.

³ Quiero aclarar que durante el resto del estudio denominaremos fotografía tradicional, aquella fotografía analógica en la que no se realizaba una manipulación de la forma. Es decir, la fotografía como huella de la realidad, en la que no había una intervención

En este estudio abordaré algunas reflexiones sobre las condiciones tecnológicas que envuelven la práctica postfotográfica, para entender que la postfotografía es la herramienta por excelencia para la ficción y la creación artística que pretende poner en entre dicho la veracidad existente de nuestra cultura visual. Llamaré “estrategias” a cada uno de los dispositivos que ofrece el medio postfotográfico, y de las cuales hacen uso tanto el arte como los medios de comunicación en favor de la interpretación que a la imagen quieren adjudicar, y analizaré todo ello a través del estudio de casos para que sea más fácil la asimilación de los conceptos.

Antecedentes

Antes de empezar es importante contextualizar y resaltar las experiencias históricas que han otorgado a la práctica fotográfica ciertas creencias y valores. Estas han sido, en gran medida, las causantes de suministrar a la postfotografía su gran potencial artístico reflexivo, ya que es en estas cuestiones donde se esconde el verdadero poder de manipulación de esta herramienta.

El dogma del realismo fotográfico

Joseph Nicéphore Niépce y Louis Jacques Mandé Daquerre, ambos precursores en el campo fotográfico, firmaron un tratado que les obligaba a perfeccionar una técnica capaz de “captar imágenes de la naturaleza sin precisar la mediación de un artista”⁴. Por lo tanto, desde sus inicios la fotografía fue aislada de la práctica artística y condicionada a ser la herramienta utilizada para evidencia, designar y atestiguar la realidad. Lo que la posicionó lejos de ser un medio legitimado en el campo artístico. Como decía Rosalind Krauss (1984, p. 20) “La máquina fotográfica es una herramienta que se trata como si estuviera allí sólo para documentar”.

Por su génesis ontológica, su conexión física con la realidad, su carácter mecánico sin intervención del hombre y su exactitud reproductora, la fotografía fue puesta al servicio de la ciencia como medio predilecto para producir copias exactas de la realidad, siendo así fuertemente estigmatizada durante más de un siglo bajo el dogma del realismo fotográfico. No obstante, al ser considerada como prueba irrefutable de la realidad, pronto se abrieron intensos debates sobre la supuesta incapacidad de mentir –crear una ficción– que ostentaba la

directa del hombre. En la que los negativos no eran retocados ni superpuestos para subvertir el contenido de la representación.

⁴ Otto Stelzer en *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. 173, en Laura Bravo, *Ficciones Certificadas. Invención y apariencia en la creación fotográfica 1975-2000*, Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno, 2006, p. 41.

fotografía, dando lugar a numerosos estudios formales.

Un acercamiento a la realidad: semiótica fotográfica

Varias teorías manifestarán que la confianza depositada en la fotografía estaba arraigada en el momento preciso en el que se produce esa conexión física denominada por Philippe Dubois como *índex* o *huella de la realidad*⁵. En un espacio-tiempo sin intervención de códigos culturales, en el "*mensaje sin código*" del que habla Ronald Barthes.

En el proceso de producción del *índex*, habita otro concepto importante para este estudio, el del *referente*. Se trata del objeto, que emana la luz necesaria para que se imprima esa huella, que es la prueba que confirma que la representación que ofrece la fotografía ha sido anteriormente parte de lo real. Barthes, alza la relación entre la imagen y su referente por encima de cualquier otro análisis, entendiéndolo que la fotografía podía "mentir sobre el sentido de la cosa pero no sobre su existencia" (Barthes, 1980, p. 151). El autor que con su celebre noema, "*esto ha sido*", afirma que es preciso que el objeto mostrado haya estado allí en un momento dado del tiempo, manifiesta que: "*La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que estaba allí, han partido radiaciones que vienen a tocarme, a mí que estoy aquí*" (Ibid., p. 126).

No obstante, tanto Dubois como Barthes señalan que el entorno anterior como posterior de ese instante foto-mecánico está lleno de gestos y procesos totalmente culturales, códigos que vienen a modificar la lectura de la foto. Al igual que Ch. S. Peirce, Dubois examina esta correlación entre fotografía y realidad por medio de otros dos discursos. El de la *mimesis* o *icono*, que es un discurso neutro basado en la semejanza de la imagen con la realidad. Y el del *código* y la *deconstrucción* o *símbolo*, donde la ilusión de lo real es producida por el análisis e interpretación de un código cultural. Todo ello lleva al Dubois a definir la fotografía como una imagen-acto.

Entendida así, la fotografía deja de ser concebida como mera imagen mecánica que representa la realidad, para considerarse un complejo sistema de pensamiento.

La fotografía define una verdadera categoría epistémica, irreductible y singular, una nueva

forma no sólo de representación, sino más fundamentalmente aún del pensamiento, que nos introduce a una nueva relación con los signos, con el tiempo, con el espacio, con lo real, con el sujeto, el ser o el hacer (Dubois, 1983, p. 92).

La fotografía de creación: la ficción

Paralelamente al desarrollo de estas teorías, el campo del arte también estaba gestando otra forma de entender la fotografía. Serán los artistas postmodernos, los que queriendo que cayesen en crisis los valores de autenticidad en la representación, y viendo el alto potencial reflexivo que contenía la práctica fotográfica, hagan uso justamente de la propia fotografía para que estos valores, tan implícitos en ella, caigan en crisis.

Cuando el arte postmoderno utiliza la fotografía como un medio para materializar sus ideas y no como una herramienta de representación objetiva de la realidad, es cuando finalmente la fotografía se legitima como arte, comienza a formar parte del campo artístico y se considera una herramienta válida para la creación⁶.

La fotografía de creación, subvirtiendo aquellos valores y creencias que le habían sido socialmente arraigados a la fotografía -su calidad científica transmisora de la verdad, su autoridad como documento, etc.-, trajo consigo una de las vertientes más reveladoras de las últimas décadas del siglo XX, la ficción fotográfica.

Todos estos hechos en los que se da una fuerte ruptura con el pasado y la tradición fotográfica, a mi entender, son la evidencia más elevada del alto potencial reflexivo que ostenta la fotografía. No solo eso, sino del alto potencial autoreflexivo que posee el propio medio. Si entendemos esto, somos capaces de entender por qué la postfotografía posibilita estrategias complejas de pensamiento. Porque ella lleva implícitos, además de ciertos valores tradicionales, la ruptura con estos valores. Lo que la convierte en un arma de doble filo.

La práctica postfotográfica

Al entrar en la era digital, hemos visto como en un tiempo vertiginoso, el desarrollo de las nuevas tecnologías han desplazando las tecnologías tradicionales. Parece que desde la aparición de la fotografía digital, la digitalización de la imagen y su posterior procesamiento y manipulación, hay un mayor grado de ateísmo frente a la imagen fotográfica. La falta de fe sobre la veracidad de las representaciones digitales hacen que la fotografía digital no pueda servir como evidencia de lo real.

⁵ Los estudios semióticos, que se han realizado en el campo fotográfico, se han llevado a cabo por diferentes autores. La mayoría basan sus estudios en los mismos conceptos, pero utilizando denominaciones diferentes. Philippe Dubois, mismamente, habla del discurso del *índex* -o la referencia-, de la *mimesis* y del *código* -o la desconsutrucción-, para referirse a la conexión física, a la semejanza y a la interpretación de la que disfruta la fotografía. También los menciona como huella, espejo y transformación de lo real. Charles Sanders Peirce, sin embargo, hace la misma clasificación como orden del *índex*, el *icono* y el *símbolo*.

⁶ La legitimación de la fotografía en arte también dio lugar a la clasificación de la herramienta como medio artístico, provocando una diferenciación entre lo que es la fotografía de creación y la fotografía artística. Véase sus diferenciaciones en José Gómez Isla, *Fotografía de creación*, Donostia, Editorial Nerea, 2005 o en Abigail Solomon-Godeau, *La Fotografía*, op. cit.

Liberada así de la obligación de representar los hechos de la realidad, la fotografía digital puede dedicarse plenamente al campo de la creación y la imaginación. Para muchos autores, al igual que la fotografía liberó a la pintura de su condición de representación del mundo, la desconfianza ante la fácil manipulación de las imágenes digitales, ha liberado a la fotografía de esta misma condición. Las nuevas tecnologías han lanzado la fotografía a las esferas creativas, despojándola así de las creencias modernas del pasado.

Para Laura Bravo (2006, p.39) existe una clara "bipolarización entre la fotografía tradicional como estandarte de la verdad y la digital como medio que posibilita cualquier engaño". Aplicando este contenido a los discursos propuesto por Dubois, encontraríamos la dicotomía entre fotografía tradicional como índice y la fotografía digital como código y deconstrucción, como veremos más adelante.

Residuos tradicionales en contextos digitales

Dándose el caso de presentar ambas técnicas en contextos neutrales y de forma asilada, mientras que una fotografía digital suscita cierta voluntad de cuestionar la realidad que en ella se presenta, la fotografía química se sigue examinando bajo la fe de la evidencia que representa. Sin embargo, cuando se enseña una fotografía digital en el contexto antiguo de la fotografía química, pongamos como ejemplo en un reputado periódico ilustrando una noticia, la imagen digital se percibirá bajo la misma convención que si de una fotografía química se tratase. Si ésta última ha sido digitalmente manipulada, es fácil que el lector se esté informado a través de un engaño visual.

Comprobamos, pues, como mientras que los medios de comunicación ya hacen uso de las nuevas técnicas digitales para transmitir una verdad adaptada a sus intereses, los espectadores todavía hoy en día no han adaptado su forma de percibir las imágenes a contextos digitales. Experimentar los nuevos medios y tecnologías en contextos viejos y familiares, acarrea la problemática de no distinguir entre verdad e ilusión, realidad y ficción. Siendo ésta una de las estrategias que todavía hoy en día posibilita la práctica postfotográfica, el arte hace uso de este mismo dispositivo para denunciar los excesos cometidos dentro de nuestra cultura visual.

Claro ejemplo de ello es el trabajo *20 X 24 Polaroid Composites* (1988) de Nancy Burson. Aludiendo a la técnica Polaroid, en la que el proceso de revelado sucede mecánica y automáticamente dentro de la cámara, pone énfasis en el discurso del índice y en la no intervención humana. Sin embargo, estos retratos trasgreden aquello que la palabra polaroid simboliza. Fueron creados por ordenador, como si de la construcción de una pintura se tratase, generando un repertorio de extraños personajes. Todo ello provoca el desconcierto del espectador,

invitándole a reflexionar sobre estos dispositivos desplegados por la postfotografía.

A mi juicio, lo que Nancy Burson podría pretender con este trabajo es sobre todo poner en relieve que las nuevas prácticas fotográficas superan el discurso del índice. Según los discursos semióticos, en la fotografía tradicional, la seguridad que ofrecía el discurso del índice hacía sombra al discurso del icono o del símbolo, de ahí la consideración de la fotografía como prueba irrefutable de la realidad. La ruptura con el discurso del índice, viene dada por la intervención del artista en la construcción de la imagen, por la pérdida del referente que ya no existe en estas imágenes digitales y porque el instante decisivo se ha transformado en un tiempo dilatado y procesual. Todas estas nuevas ideas forman parte del dispositivo desplegado por la práctica postfotográfica y ofrecerán nuevas estrategias a la cultura visual.

Sujetos imaginarios

Si descomponemos la palabra fotografía, viene a significar en griego, luz -Phos- y escritura -Graphis/Graphos. Por lo que si hablamos de forma estrictamente literal, hablamos de escritura mediante luz, bien sea química o digital. Dicho esto, la captura de la imagen mediante la cámara fotográfica digital, o en su caso escáner o similar, también necesita de la irradiación desprendida por el objeto referente y de una reacción fotosensible⁷ de los fotositos alojados en el sensor. Esta reacción podría traducirse como la conexión física que avala la fotografía digital como huella de lo real. No obstante, la reacción fotosensible es traducida en una imagen de señal binaria que gracias a las posibilidades sin límites que ofrecen los programas diseñados para la manipulación de la imagen digital, hacen que ésta finalmente pueda perder toda referencialidad inicial, viabilizando la reconstrucción de una nueva imagen sin referente real.

Nancy Burson, como pionera en el campo postfotográfico, tiene una variedad de trabajos en los que, aún partiendo de fotografías que sí que guardan relación con un referente real y mantienen su condición de índice, la imagen final presenta un sujeto que no tiene objeto referente, es decir, el sujeto representado en la fotografía no existe en nuestro mundo físico. De todos los trabajos que tiene en esta línea, *First and Second Beauty Composite* (1982) y *First and Second Male Movie Star Composites* (1984) son los más demostrativos, ya que para su creación utilizó imágenes cuyos

⁷ Lo que en fotografía analógica es el material fotosensible que reacciona ante la luz, en fotografía digital es el sensor CCD o APS que producen un efecto fotoeléctrico gracias a los fotositos que contiene. Podríamos hacer un paralelismo entre los fotositos y los cristales de halogenuro, ambos materiales sensibles a la luz, ya que los fotositos también reaccionan produciendo una corriente eléctrica que varía dependiendo de la intensidad de luz que les llega.

referentes son mediáticamente conocidos. Para la creación de los sujetos femeninos utilizó los rostros de actrices populares e iconos de belleza de dos épocas diferentes: para el primero, se sirvió de fotografías de Audrey Hepburn, Grace Kelly, Sophia Loren y Marilyn Monroe; para su segundo prototipo de mujer utilizó las de Jane Fonda, Jacqueline Bisset, Diane Keaton, Brooke Shields y Meryl Streep. Las construcciones masculinas fueron formadas por Cary Grant, Jimmy Stewart, Gary Cooper y Clarke Gable, la primera; y por Richard Gere, Christopher Reeve, Mel Gibson, Warren Beatty y Robert Redford, la segunda. Como resultado, inventó cuatro rostros que sólo tienen existencia en la práctica postfotográfica. A pesar de ello, la semejanza y familiaridad que desprenden las imágenes pueden llevarnos al engaño al interpretarlas como parte de nuestra realidad.

En este punto del estudio, habría que preguntarse en qué momento del proceso la postfotografía pierde su condición de índice, o si verdaderamente no se pierde pero la percepción de la nueva imagen construida como espejo de otra realidad lo desplaza⁸. Lo que es evidente es que en cualquier imagen manipulada la relación entre imagen y objeto referente no permanece dentro de las nociones puras del discurso del índice. La creencia de Ch. S. Peirce de que no se puede pensar en la fotografía fuera de su inscripción referencial desaparece con la puesta en práctica de las manipulaciones de la técnica digital. Lo mismo sucede con la *teoría de la génesis de la fotografía* de Andre Bazin. La era postfotográfica rompe también con las afirmaciones más certeras de Roland Barthes (1980, p. 136) sobre la semiótica fotográfica: el *“nunca puedo negar en la Fotografía que la cosa haya estado allí” se disuelve, al igual que el celebre “esto ha sido”*. La postfotografía provoca que la propia ontología de la imagen se venga abajo. Y por ello, son necesarias investigaciones y nuevas teorías sobre la postfotografía que modifiquen y adapten los antiguos conceptos fotográficos a los

⁸ Que la fotografía digital pierda su calidad de índice significa que ya no tiene autoridad para testimoniar, sólo para deconstruir y reconstruir. El poder de atestiguamiento de la fotografía usado por la ley, se vuelve ahora en un valor confuso que despierta más escepticismo que credulidad. Si la fotografía analógica en siglos pasados servía como una prueba ante la ley, ahora cualquier fotografía presentada no es legitimada. Si se quiere presentar una imagen fotográfica como prueba física de un hecho acontecido en la realidad, sólo servirá un registro bruto digital, el RAW. Este tipo de archivos contiene una información en forma de datos obtenida directamente de la toma fotográfica que no se puede manipular ni alterar. Por lo tanto, podríamos decir que es la única evidencia sujeta al discurso del índice, la única señal digital que por no poder ser procesada disfruta de su relación directa con el referente y puede ser considerada como esa huella luminosa por conexión directa. Pero el RAW no es una imagen visual, sino una imagen compuesta de un sistema binario. En cuanto un programa la descifra y la traduce en una imagen visual, comienza a ser peligrosamente manipulable, y por lo tanto, podríamos suponer que es en este momento cuando pierde su calidad como huella luminosa y su condición de índice.

nuevos medios. Joan Fontcuberta (1997), por ejemplo, será en el territorio nacional uno de los primeros en escribir sobre la pérdida del referente cuando la compara con un cordón umbilical roto entre la imagen y el objeto referente.

La no asimilación de la fisura que trae la imagen digital con el referente, hace que este contrapunto forme parte de otra de las estrategias que alberga la práctica fotográfica. No percibir imágenes digitalmente manipuladas como tal, genera interiorizar una ficción como parte de la realidad. Si a esto sumamos que nuestro imaginario colectivo está sustanciado en imágenes publicitarias altamente manipuladas, obtenemos que las imágenes ya no son la representación de una realidad sino que se han convertido en la realidad misma. Como resultado, se origina una pérdida de referencialidad absoluta. Esta confusión entre apariencia y realidad bajo la que vive la sociedad responde a la postmodernidad que Jean Baudrillard refleja en sus teorías como el simulacro que *“se convierte en una presencia constante, definiéndolo como un conjunto de espejos socialmente construidos sin punto de referencia externo”*⁹.

El espacio-tiempo dilatado de la imagen digital

Me gustaría introducir este apartado alterando una cita de Arno Rafael Minkkinen que dice *“Lo que sucede dentro de nuestra mente, sucede dentro de nuestra cámara”*; para llevarla al terreno de lo postfotográfico y modificarla para exponer que *“lo que sucede dentro de nuestra mente, sucede dentro de nuestra computadora”*.

Con ello, quería introducir que el gran despliegue de lo imaginario que permiten los programas de manipulación de la imagen digital es posible gracias a la distancia que hay entre la toma y la imagen final. Esta idea de la distancia no es nueva, también se encuentra en la fotografía tradicional. Como bien manifiesta Philippe Dubois, la *distancia* es otro límite de la noción del índice fotográfico.

Roland Barthes también alude a ello con su celebre noema, *“eso ha sido”*. Si bien este autor no utiliza un lenguaje técnico propio del campo fotográfico como Dubois, con su expresión cercana a la cotidianidad acierta y fulmina cualquier otra manifestación parecida. Con frases como *“Lo que la Fotografía reproduce al infinito no tiene lugar más que una vez”* (Barthes, 1980, p. 15), nos habla sobre la tragedia que envuelve la fotografía, la cual trae la muerte de un momento que fue en el pasado y que nunca más volverá a ser. El autor lo califica como

⁹ Fragmento recogido del la introducción de *Ficciones Certificadas* en el que Laura Bravo explica brevemente la teoría que Jean Baudrillard manifiesta en *Cultura y simulacro*. Laura Bravo, op. cit., p. 19.

“algo terrible que hay en la fotografía: el retorno de lo muerto” (Ibid., p. 185).

El significado *“de lo muerto”* de Barthes, que corresponde al instante de la realidad que ya habiendo sido capturado no volverá a acontecerse, ahora en la fotografía digital adquiere un sentido diferente. La técnica postfotográfica ya no nos remite a un tiempo y espacio pasado. La muerte que trae consigo la fotografía digital, es la propia muerte del referente. Y para que pueda cometerse este asesinato, es necesario de un distanciamiento entre la huella luminosa y la imagen final. Una diferenciación espacial que marca el *allí* del referente y el *aquí* de la imagen. Un contraste temporal entre el entonces del referente y el ahora de la imagen. Esta diferencia temporal y espacial, dejará un amplio margen de maniobra a la fotografía digital, para que cuando ésta se encuentre altamente manipulada, no pueda remitir a una realidad anterior.

El trabajo *Mirror* (2005) de Margi Geerlik es interesante para ilustrar esta idea, ya que en una misma imagen coexiste lo que *“ha sido”* del referente, con lo que *“es”* el resultado después de la manipulación. Otra obra en la que se muestra abiertamente el proceso de manipulación es en *La Folie à Deux* (1992-1996) de Lawick Muller. Mostrando también en la misma imagen las dos fotografías referentes junto con una serie de imágenes generadas de la combinación entre ambas, estos artistas acentúan el proceso que posibilita este distanciamiento del que hablamos.

José Luís Brea se refiere a ello como un *“segundo obturador”*, también mencionado anteriormente por Jeff Wall. Un dispositivo que permite expandir el tiempo y el espacio más allá del instante decisivo de captura, mediante programas de edición fotográfica por ordenador. La posproducción de la imagen actúa como un segundo tiempo de procesamiento donde las posibilidades creativas de la imagen se disparan.

Este dispositivo hará que los procesos de la fotografía digital se parezcan más a los de la pintura que a los de la fotografía analógica, ya que la asistencia por ordenador permite corregir sobre lo que ya está inscrito como lo hace el pintor en su lienzo. Algunas de las primeras fotografías que fueron realizadas bajo esta manera de trabajar son las obras de la década de los noventa de Inez Van Lamsweerde. La corrección que se ha realizado sobre la toma fotográfica es fácil de percibir en imágenes como *Sasja 90-60-90* (1992) o *Thank You Thighmaster* (1993). Sin embargo, el trabajo de *Faith, Honor and Beauty* (1992) de Aziz + Cucher es uno de los más conocidos en esta línea. Un ejemplo más actual y nacional es el trabajo *El Cuerpo Vulnerable* (2003-2004) de Victoria Diehl, donde los cuerpos presentados han pasado por un proceso de retoque para poder convertirse en híbridos escultórico.

En estos trabajos postfotográficos, el principio de variación continua de la fotografía analógica, se trasmuta al principio de variación discontinua propio de la pintura. El acto fotográfico ha dejado de ser algo global y único que acontece en un solo disparo y en una selección que atraparé la imagen en su totalidad, para convertirse en un tiempo dilatado de construcción visual. La fotografía digital posibilita un sinfín de correcciones, incrustaciones, fragmentaciones, etc. al gusto de su consumidor, lo que viabiliza al campo fotográfico un nuevo espacio pictórico donde desarrollar todo su potencial artístico y creativo, sin limitaciones aparentes, y con un amplio repertorio de posibilidades formales y conceptuales.

Consciente de que lo que él denomina como *“segundo obturador”* no es sólo un dispositivo de reconstrucción de apariencias técnicas y formales, Brea considera que en sus transformaciones se recarga un potencial altamente crítico:

no se trata de *representar* la realidad supuesta alguna, sino de poner en escena segmentos enunciativos que arrojen una duda sobre el orden de la representación establecido (...) imágenes capaces de desvelar la arquitectura oculta de su organización -sus relaciones jerárquicas, de dominación (...) capaz de poner de manifiesto todo aquello que una economía interesada de la representación pretende mantener oculto, forcluso. (Brea, 1996, pp. 21-22.)

El trabajo *Photoshop in Real Life* de Flora Borsi parece querer recrear en sus imágenes lo que Brea señala, haciéndonos visible las entrañas del funcionamiento de este segundo obturador e ilustrando con cierta ironía el funcionamiento directo como indirecto de este dispositivo.

Ascenso de la mimesis y la interpretación del código

Exceptuando éste y otros casos realizados a conciencia, las técnicas alegóricas de deconstrucción y recomposición modulan la imagen con tanta satisfacción que difícilmente puede reconocerse el punto de sutura que miente. La era postfotográfica nos trae un repertorio visual altamente contaminado que disfruta de una semejanza extraordinaria con la realidad. Por lo que si no se detecta la ilusión que las acompaña, las imágenes digitales son de tanto realismo formal que podrían confundirse con espejos de la realidad. Juan Urrios en su trabajo *Ortopedias* (1992), aún sirviéndose del hiperrealismo¹⁰ que la técnica postfotográfica ofrece, deja latente las costuras que pueden delatar el carácter de collages que posen sus

¹⁰ Podría diferenciarse del término *hipervisual* que José Gómez Isla emplea para referirse al aspecto formal de aquellas imágenes que habiendo sido manipuladas digitalmente no muestran las costuras que pueden delatar que la imagen ha sido reconstruida. José Gómez Isla, *Fotografía de creación*, Donostia, Editorial Nerea, 2005, p. 99.

imágenes; de tal forma que da pie al espectador a reflexionar sobre el grado de realismo que contienen las imágenes digitales y sobre la interpretación inocente que hacemos de ellas.

La posible confusión originada por la dicotomía entre realidad aparente y realidad interna, que se quiere evitar en el trabajo anteriormente mencionado, es otra de las estrategias que posibilita la práctica postfotográfica y que podría decir que funciona como un laberinto de interpretación visual. Con lo que quiero resaltar que hablar de cultura visual, hoy por hoy, es hablar del problema que ocupa la interpretación.

La fotografía digital es ante todo una práctica en la que la semejanza y la interpretación de la imagen están por encima de si la existencia de lo que se representa es real o no. Los procesos de construcción que posibilitan los nuevos programas de edición, que caracterizan la práctica postfotográfica, desplazan una vez más el discurso del índice, tan abalado por la fotografía tradicional, por el discurso de la mimesis/icono y el del código/símbolo.

Para examinar esta cuestión, me centraré primero en el discurso de la mimesis. Pongamos como ejemplo el trabajo *PerfectlySUPERnatural* (2000) de Lawick Muller en el que se nos presenta una serie de retratos de mujeres y hombres. La semejanza que poseen estos sujetos con la realidad -realidad aparente-, nos lleva a pensar que las imágenes fueron tomadas de unos referentes reales. No obstante, para la creación de éstas -realidad interna- se partió de esculturas clásicas que finalmente adquirieron apariencia humana gracias a las maniobras que facilita la práctica postfotográfica. Las imágenes finales, al no tener un referente real, no se les puede aplicar la noción del índice; por lo que es el discurso que se apoya en la semejanza, entre imagen y realidad, el que se eleva por encima de los demás.

En el caso del trabajo *Fictions Portraits* (1992) de Keith Cottingham, tampoco hay un referente real. Para la construcción del sujeto -realidad interna-, en este caso, el artista utilizó unos modelos de cera y unos dibujos en papel, a los que más tarde les otorgó vida cubriéndolos de piel y pelo mediante la edición por ordenador. Pero sobre todo, será la interpretación que el espectador haga de la obra lo que confiera a la imagen presencia en lo real. Será la estética hiperrealista e hipervisual que presenta la fotografía lo que provoque que el discurso por semejanza esté muy presente -realidad aparente-. No obstante, en la interpretación de esta imagen que funciona como espejo de la realidad, también intervienen los códigos que posee cada espectador para descodificar la ilusión que ella presenta. Cottingham, al triplicar la imagen de su creación, hace que para los más hábiles sea visible el engaño visual que contiene el trabajo. Por ello, que la interpretación que se realiza de la imagen sea más o

menos certera, dependerá del discurso del símbolo y de la utilización de los códigos culturales que poseamos.

Apoyándonos en la combinación de ambos discursos, el del icono y el del símbolo, o si lo preferimos, el de la mimesis y el del código, encontramos en el campo postfotográfico diversos trabajos que necesitan de la interpretación para que funcione el juego ilusorio que éstos contienen.

En el caso de los retratos construidos sobre modelos de cabeza de espuma presentados por David Fiel, *Dripping*, nuestra percepción enseguida se pone en alerta para intentar descubrir el truco. Una vez superada la fase de asociar cierta parte de la imagen como espejo de lo real, se activa el discurso del código para interpretar la imagen como transformación de lo real. Haciendo uso de los códigos que uno posee, tendremos que descodificar las imágenes que nos presenta Fiel para establecer si en algún momento del proceso postfotográfico hubo un referente real que fue más tarde desdibujado, o si por el contrario, este sujeto nunca existió y es todo una artificio visual.

Tal vez el juego que puede establecerse entre ambos discursos quede más claro con el trabajo de Oleg Dou. La apariencia de sus imágenes provoca que tanto el discurso de la mimesis como el del código se activen y causen cierta confusión. La poca semejanza de estas imágenes con lo que consideramos que es una fotografía junto con la interpretación que hacemos, por la semejanza que poseen con lo que sí que consideramos que son acabados digitales, incita a pensar que son creaciones completamente virtuales donde ni siquiera ha habido una toma fotográfica. Enseguida queda completamente excluido el discurso del índice y la catalogación de estas imágenes como huella de lo real. Sorprendente será el descubrir que Dou sí que parte de una toma fotográfica del objeto referente para posteriormente procesar digitalmente los retratos obtenidos. Por lo que el espectador queda engañado al pensar que es un artificio lo que sí que tiene principio en lo real.

La práctica postfotográfica utiliza como estrategia la duda que se arroja sobre ella por su elevada posibilidad de manipulación, lo que estimula la confusión en la interpretación. Que una imagen se perciba como un efecto de ficción es debido a la asociación de ideas culturalmente generales, es decir, a la interpretación de la imagen a través de los códigos que nos llevan a una segunda lectura más imaginativa. Como bien señala Joan Fontcuberta (1997, p. 49) "*El falso realismo en su trabajo actúa como un espejo que ya no nos revela a nosotros mismos sino a nuestras invenciones*"¹¹.

¹¹ Refiriéndose al trabajo de Keith Cottingham.

Cuerpos desdibujados

Para terminar quiero apuntar que aunque existen diversas vertientes, una de las líneas más concurridas en la práctica fotográfica es la que atañe al cuerpo y a su reconstrucción. El cuerpo, desintegrado y codificado como una imagen manipulable en manos de la imaginación y creación de los artistas, se ha convertido en la ficción por excelencia. La fotografía digital nos abre un mundo de posibilidades en el tratamiento de la representación de un cuerpo que busca sin cesar su identidad. Los trabajos postfotográficos que se realizan en el arte y que tienen el cuerpo como protagonista, plantean preguntas sobre la maleabilidad del cuerpo humano, mientras que la misma estrategia es utilizada por la publicidad para hacernos creer que nuestros cuerpos son imperfectos y que necesitan los productos con los que ellos comercializan.

Por ello es que la mayoría de los cuerpos presentados en los ejemplos que he mencionado anteriormente son la solución generada con tecnologías digitales para responder a la idea corporal inalcanzable que ofrece los medios de comunicación de masas. En estos trabajos, el cuerpo ha sido traducido a un entramado de números que compone una apariencia sin forma, una estética que nos devuelve el reflejo de la imposibilidad del cuerpo para ser cuerpo. Como bien dice Frank Perrin *"Las nuevas tecnologías son mejor soporte de nuestras imágenes que de nuestros cuerpos físicos. Éstos ya no son capaces de satisfacer las expectativas creadas por las imágenes. El cuerpo se siente impotente a medida que éstas lo invaden cada vez más, hasta que la piel se convierte en una pantalla"*¹². En una pérdida de referencia, en un alma vacía, en un ser sin existencia, que invita a no dejarlo de mirar.

Los autores de todos los trabajos arriba citados muestran sus estudios corporales tanto para hacernos reflexionar acerca de los arquetipos de representación heredados como modelos de verdad, como para hacernos entender que la concepción del cuerpo también es otra simulación de la realidad.

Concluyendo

La mayoría de estrategias desplegadas por el medio postfotográfico aquí mencionadas tienen como base la dicotomía entre la fotografía tradicional, que tiene como estandarte el discurso del índice, y la técnica digital, que transgrede antiguos valores e instaure nuevos conceptos. La fotografía en la era digital no será más una huella luminosa por contacto, sino todo un contenedor que recoge el imaginario creativo de su autor. Será la imagen-acto

por excelencia de la que habla Dubois. Un acto plenamente performativo y culturalmente codificado, que termina donde el autor o el espectador deseen, siempre y cuando la técnica lo posibilite. Siendo así, podría decir que el problema lo ocupa la percepción de la imagen y la ambigüedad para separar los dispositivos ofrecidos por ambas técnicas.

Si a esto le sumamos que el arte hoy en día es un mecanismo para analizar y denunciar los excesos que se llevan a cabo en la sociedad, obtendremos en la fotografía un aliciente de gran potencial para la manifestación y la creación de una consciencia reflexiva. La fotografía digital no es sólo un medio para la creación de nuevas realidades, estos mundos construidos son el reflejo de nuestra sociedad preocupada por una larga serie de cuestiones.

No obstante, en este estudio nos ha interesado más la autorreflexión que sobre el propio medio desprende la práctica postfotográfica. Hemos comprobado como el escepticismo que la rodea junto con el proceso creativo que ella posibilita, la convierte en la herramienta idónea para educar acerca de cuestiones sobre representación y realidad.

La cultura digital ha familiarizado a la sociedad con la posible ficcionalización que pueden transportar las imágenes. Y que la alta cultura emplee los mismos mecanismos que los medios de comunicación para crear un universo ficticio donde la realidad es tan sólo una ilusión, pone de manifiesto la falta de confianza sobre las imágenes representadas por estos últimos.

¹² Frank Perrin, *Mutant body: el cuerpo en su campo ampliado. Notas sobre una conéctica transformacional*, en David Pérez (ed.), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 330.

Referencias

- Barthes, Roland. (1980). *La chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Gallimard. (Edición en español: La cámara lúcida: nota sobre la fotografía. Barcelona: Paidós Ibérica, 2009).
- Bravo, Laura. (2006). *Ficciones Certificadas. Invención y apariencia en la creación fotográfica 1975-2000*. Madrid: Metáforas del Movimiento Moderno.
- Brea, José Luís. (1996). El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computarización. *Papel Alpha: Cuadernos de Fotografía* (pp. 15-27), nº 1.
- Dubois, Philippe. (1983). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidos, 2010 (5ª Ed.).
- Fontcuberta, Joan. (1997). *Elogio del vampiro*. En *El beso de Judas. Fotografía y Verdad* (pp. 35-52). Barcelona: Gustavo Gili.
- Gómez Isla, José. (2005). *Fotografía de creación*. Donostia: Editorial Nerea.
- Krauss, Rosalind. (1984). *Nota sobre la fotografía y el simulacro*. En *Revista de Occidente* (pp. 11-34), nº 127.
- Lister, Martin. (1997). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Pérez, David. (ed.). (2004). *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ritchin, Fred. (2010). *Después de la Fotografía*. México: Ediciones Ve.
- Solomon-Godeau, Abigail. (1984). La fotografía tras la fotografía artística. En Wallis, Brian. (2011). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 75-85). Ediciones Akal.
- Solomon-Godeau, Abigail. (2017). *Photography after Photography: Gender, Genre, History*. Durham: Duke University Press Books.
- Von Amelunxen, Hubertus. (1997). *Photography After Photography*. Berlin: Medimops.