

Una revisión del concepto de postfotografía. Imágenes contra el poder desde la red

Marcelino García Sedano
Universidad San Francisco de Quito

RESUMEN:

La postfotografía ha ido encontrando un lugar en el arte contemporáneo cada vez más representativo, no obstante su cercanía con otras disciplinas creativas relacionadas con el entorno de la red y los medios digitales, le alejan paulatinamente de la acepción clásica del concepto de fotografía. La evolución de la disciplina a lo largo de los últimos veinte años permite una redefinición del concepto y una aproximación interdisciplinar al análisis de la misma. La selección y estudio de algunas obras arroja ciertos interrogantes sobre la naturaleza de éstas y ratifica su posicionamiento crítico en el entorno de la cultura digital.

PALABRAS CLAVE:

Postfotografía, net-art, visualización de datos, hacktivismo, internet.

ABSTRACT:

Post-photography has been finding a representative place in contemporary art. Nevertheless its closeness to other creative disciplines related to digital media and internet, slowly puts it away from the different concepts of photography. During the last twenty years, the evolution of this discipline has allowed it to redefine its concepts and its interdisciplinary analysis. The selection and study of some art work shows some questions about its nature and confirms its critical place in the digital culture environment.

KEY WORDS:

Post-photography, net-art, data visualisation, hacktivism, internet.

Las paradojas subyacentes a la propia disciplina que surgen a raíz de la implantación de la mal llamada *fotografía digital*¹ han sido superadas y debatidas durante los años noventa a través de autores como Manovich o Mitchell, en el ámbito anglosajón y Fontcuberta en el hispanohablante, entre otros². Superados los primeros estados de la discusión acerca de la implantación social y los cambios acontecidos en la praxis de la disciplina, nos encontramos actualmente con una serie de prácticas que podríamos llamar postfotográficas³ que no sólo replantean cuestiones epistemológicas sobre el propio medio, sino que consiguen incorporar actitudes, discursos y formatos presentes ya durante un tiempo en la esfera de lo digital y sobre todo, en el amplio espacio de la virtualidad que representa la red en la que basan y desarrollan su discurso. Es precisamente en la actualidad, con estas actividades ligadas a la red y la digitalización de la comunicación, cuando podemos encontrar no solo discursos originales, ajenos e independientes a los tradicionalmente llamados fotográficos que replantean los conceptos de autoría, apropiación, materialidad de la obra artística, el poder de lo lúdico⁴ y canales de difusión y actitudes receptivas y reflexivas del público, sino también discursos que plantean una oposición a los poderes activos con respecto al mundo digital, la red y el control de la información. Estas reflexiones coquetean de cerca con discursos del *net-art* próximos al

hacktivismo, a la piratería o en oposición clara al control masivo del navegante y espionaje de datos del mismo, la visualización de datos y el arte de la red en general. Desde este posicionamiento ontológico particular, la postfotografía ataca la definición tradicional de obra artística y su asimilación estructural a la potente industria económica del mercado del arte⁵.

Por lo tanto, contemplar algunos autores y discursos postfotográficos, es pensar en un posicionamiento revolucionario que sacude no sólo los cimientos epistemológicos de la propia naturaleza fotográfica, maltratada y cuestionada constantemente, sino en una suerte de arte activista de la red que replantea los momentos actuales y todos las discusiones sobre nuestros derechos o el acceso a la información en un mundo virtual, un mundo infinito y extenso donde no todo cabe y no todo vale como soñábamos en los primeros momentos de la popularización de internet.

De la prehistoria postfotográfica a la actualidad. Un breve vistazo a las teorías postfotográficas

El concepto postfotografía en sus orígenes era más bien una definición nominal de un cambio en la estructura fundamental de la fotografía. Un cambio radical del objeto físico al digital, o lo que es lo mismo, una conversión en información binaria, una información flexible, manipulable y alejada del estatismo analógico de la imagen de sales de plata⁶. Este cambio radical de naturaleza hace colapsar por completo el concepto tradicional de imagen fotográfica sobre el que se había teorizado durante más de un siglo y abre nuevas puertas al análisis del nuevo fenómeno de la imagen en relación con la paulatina digitalización de la sociedad y la información.

Autores como Kevin Robins vaticinaron el final de la fotografía tradicional y abrieron campo a una nueva era de manifestaciones fotográficas en artículos como “¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?”⁷. Lev Manovich, estudioso de

¹ La desmaterialización de la copia fotográfica al pasar las imágenes a información binaria, ha provocado discusiones acerca de si realmente existe una fotografía digital basándose en la tradicional definición del original. Mitchell es uno de los pioneros en afirmar esto ratificado por Manovich en su artículo: *The paradoxes of digital photography*.

² Los textos capitales al respecto de estos autores fueron de Lev Manovich, *The paradoxes of digital photography*; *The Reconfigured Eye. Visual Thruth in the Post-Photographic Era* de William Mitchell y de Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*.

³ El término postfotografía fue acuñado a principios de los noventa en referencia a la transformación del medio a través de la digitalización de la imagen fotográfica. En un principio hacía referencia a cuestiones inherentes a la propia naturaleza y sobre todo a la materialidad de la imagen fotográfica.

⁴ Hay en la postfotografía una tendencia a rebajar la solemnidad tradicional del arte en pos de un sentido más lúdico e interactivo contrapuesto a la anhedonia tradicional del fenómeno artístico.

⁵ BREA, J.L., *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Editorial CASA, Salamanca, 2002, pp. 21-22.

⁶ HANSEN, M.B.N., “Seeing with the Body: The Digital Image in Postphotography” en *Diacritics*, Vol 31, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2001, pp 54-84.

⁷ ROBINS, “¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?” en *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Paidós, Barcelona, 1997.

los *New Media* lo analizó desde esta perspectiva dejando atrás la tradición fotográfica para abrir un nuevo campo de posibilidades comunicacionales. El artículo "The paradoxes of digital photography"⁸, inserto en el catálogo de la avanzada en el tiempo y fundamental exhibición alemana, *Photography after photography*, delimitó una nueva definición y una nueva contextualización para la fotografía dentro de la revolución de los medios digitales parafraseando en mayor o menor medida a Mitchell, quien inauguró prácticamente, los debates epistemológicos sobre el medio en su obra de 1992, *The Reconfigured Eye. Visual Thruth in the Post-Photographic*⁹. Estos tres autores acabaron constituyendo con las anteriores obras mencionadas, una triada fundamental de contextualización general sobre la cuestión postfotográfica.

El estado de la cuestión de estas primeras reflexiones deviene en un debate eterno sobre los conceptos de realismo y continuidad de la tradición histórica fotográfica.

Para superar las convenciones tradicionales de la fotografía como icono o huella de lo real, se debe tomar consciencia de la capacidad de manipulación de una obra fotográfica, cuya información en sí está constituida por datos que una computadora o máquina fotográfica digital puede procesar. Un ordenador no es capaz de percibir imágenes, sólo de calcular datos y dentro de esos cálculos hay cabida a unas posibilidades de manipulación que si bien antes existían en el mundo análogo, ahora se multiplican, todo ello sin ni siquiera contemplar las posibilidades de la realidad virtual o gráficos 3D¹⁰.

Mitchell especuló mucho sobre este fenómeno y la relación de la fotografía con la realidad perdiéndose mucho en las posibilidades del retoque digital, siendo muy conciso al expresar que más que intentar sustituir a la vieja fotografía, la nueva fotografía digital plantearía nuevos funcionamientos, lenguajes y significados. Por lo tanto, esa diferencia esencial y de naturaleza entre las dos fotografías acarrearía nuevas consecuencias lógicas y culturales¹¹.

También se debatió mucho en un principio sobre el concepto de autoría y autenticidad, o mejor dicho para rescatar a Benjamin¹², originalidad y aura de la obra fotográfica, ya que en un archivo digital, mutable, cambiabile y necesitado de un interfaz para poder ser experimentado, es difícil comprobar si es el original o simplemente una copia de una copia. Las imágenes existen en la esfera digital como datos y estos pueden ser mostrados de formas diferentes y en contextos diferentes, posibilitando nuevos espacios de representación¹³. La imagen está sometida a una mutabilidad perpetua hasta tal punto que en muchas ocasiones no hay una frontera clara entre el disparo y la edición ya que el resultado final, depende igualmente de ambos.

Como señaló José Luis Brea, el ordenador en un proceso fotográfico normal, funciona como un segundo obturador, una segunda oportunidad para generar la imagen que la fotografía tradicional tenía totalmente negada¹⁴.

El concepto de edición de la imagen se expande sobremanera si añadimos la posibilidad de generar imágenes virtuales y en gran medida, cuando hacemos un retoque de una copia digital estamos generando nueva información, pequeñas partes de la imagen que antes no existían en el momento de la toma o eliminando otras. Las computadoras no sólo son capaces de interpretar y mostrar las imágenes provenientes del mundo exterior, sino de mezclar éstas con otras generadas por sí mismas que en muchas ocasiones tienen como modelo el mundo real, imágenes sintetizadas que tienen como premisa no sólo el realismo, sino más bien el fotorealismo¹⁵.

La capacidad de información que una computadora es capaz de procesar, supera con creces la capacidad del ojo humano y otras capacidades cognitivas, por lo que la tendencia siempre ha sido tomar como referencia para emular realidades virtuales las propias limitaciones técnicas del cine y la fotografía tradicional¹⁶ remarcando un isomorfismo entre la visión y percepción huma-

⁸ MANOVICH, L., "The paradoxes of digital photography" en *Photography After Photography. Exhibition catalog*, Verlag der Kunst, Munich, 1995.

⁹ MITCHELL, W.J., *The Reconfigured Eye. Visual Thruth in the Post-Photographic Era*, MIT Press, Cambridge, Massachussets, 1992.

¹⁰ HANSEN, M.B.N., *Seeing with the Body...*, opus. cit., p. 57.

¹¹ MITCHELL, W.J. *The Reconfigured Eye...*, opus cit, p. 4.

¹² BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en su época de reproductividad técnica*, Editorial Itaca, España, 2010.

¹³ MANOVICH ,L., "The paradoxes of digital photography" en *The photographer reader*, Routledge, New York, 2003, p. 240.

¹⁴ BREA, J.L. .La era postmedia..., opus cit., p. 21.

¹⁵ MANOVICH ,L., *The paradoxes of digital...*, op cit., p. 246.

¹⁶ Sobre la imagen virtual y su relación con el cine y la fotografía recomiendo el texto de Mark B. Hansen: *Seeing with the Body: The Digital Image in Postphotography*.

na y la máquina¹⁷. Entramos en el momento crítico en el que la máquina deja de ser una interfaz y se convierte en una generadora de imágenes, siendo éstas una analogía virtual de toda la tradición visual inherente al ser humano e integrándose en parte del proceso digital. Este es un punto de debate e inflexión que abre múltiples posibilidades y que ataca en firme a la convicción tradicional de que la fotografía es “huella” de lo real, las teorías del *index* de Phillippe Dubois pierde vigencia ante muchas actitudes postfotográficas que prescinden de la cámara y por tanto del posicionamiento frontal ante un hecho o realidad dispuesta a ser capturada¹⁸. Las visiones tradicionales han sucumbido ante la fascinación por las tecnologías, y la fotografía no se abstiene del cambio. La percepción se expande ante el universo virtual y como decía John Johnston, el fotógrafo sigue trabajando con imágenes, pero el origen de las mismas ha cambiado¹⁹.

Algunas muestras postfotográficas actuales. Una disciplina transdisciplinar

Todos los ejemplos representados en este estudio utilizan la red, un medio perfecto para las imágenes y el mejor terreno para el activismo basado en la creación de comunidades productoras de medios²⁰. La fotografía se propaga desde dentro de las nuevas tecnologías y a la vez que éstas en una expansión continua procedente del interior de este entorno tecnológico y digital. Es obvio que su naturaleza muta y con ella sus funciones y alcances, por lo que ante esa nueva realidad a caballo entre la imagen bidimensional tradicionalmente histórica y las nuevas posibilidades del arte en la red, los discursos se desdobl原因, se multiplican y en ocasiones nacen de y para este entorno virtual. Estos discursos, en la mayor parte o al menos en la que nos interesa, forman parte de la llamada resistencia electrónica en la medida que conforman prácticas artísticas críticas que utilizan el entorno de la red para llevar a cabo su ciberguerra, usando la información como

arma²¹. Por lo tanto y siguiendo la clasificación de Stephen Wray sobre los tipos de arte o actitudes activistas en la red, vemos que algunas de las propuestas denominadas postfotográficas pueden ser incluidas en la clasificación. De los cuatro tipos que define, al menos dos se corresponden con las características de algunas obras que entrarían dentro de la realidad postfotográfica y que en forma y mensaje, de manera más o menos consciente, encajan a la perfección en la forma de activismo en la red.

La primera de las tipologías es la llamada infoguerra de base que pretende utilizar la red no sólo como un espacio de intercambio de información, sino como un espacio de acción aprovechando la omnipresencia o mejor deberíamos decir, la telepresencia de la información para poder hacer llegar el mensaje a un mayor número de receptores. Su campo de análisis y crítica sería la información o desinformación social relacionada con la red y en muchas ocasiones, todas las teorías sobre la guerra de información llevadas a cabo por los servicios de inteligencia y los ejércitos a nivel mundial.

La actividad *hacker* politizada sería otro de los campos definidos y en los que vemos de nuevo encajar a la llamada postfotografía aunque de una manera no muy ortodoxa. En teoría, esta actividad consistiría en acceder a los sistemas informáticos con cierto componente político y utilizar la información ahí presente con fines distintos y talante crítico o por el contrario, dejar “dentro” información propia²². Podemos encontrar muchos elementos en común con el tema que nos ocupa, autores que acceden a información en páginas del ejército o de multas de tráfico, autores con una clara inclinación política y un largo etcétera, pero también asistimos a diferencias importantes como el anonimato que suele ser sello personal de los hacktivistas o el acceso a fuentes de información prohibidas. Como sea y para huir de la rigidez y los esquemas cerrados, baste pensar en los puntos en común y la posibilidad de que gran parte de estas actitudes que van más allá de la práctica fotográfica tradicional, tengan más en común con el *net-art* que realmente con

¹⁷ RÖTZER F. [et al.], *Photography after Photography: Memory and Representation in the Digital Age*, G+B Arts. Amsterdam, 1996. pp. 13-25.

¹⁸ DUBOIS, Phillippe, *El acto fotográfico*, Paidós, Barcelona, 1986.

¹⁹ JOHNSTON, J., “Machinic Vision” en *Critical Inquiry* 26, Chicago, University of Chicago Press, pp- 27-48.

²⁰ BREA, J.L., *La era postmedia...*, opus cit., p. 38.

²¹ *ibid.*, p. 54.

²² WRAY, S., “Electronic Civil Disobedience and the World Wide Web of Hacktivism: A Mapping of Extra-parliamentarian Direct Action Net Politics” [artículo en línea] En SWITCH, Vol 4, nº 2, 1998. [acceso 5 diciembre 2014]. Disponible en <http://switch.sjsu.edu/web/v4n2/stefan/>

la fotografía. Antes de precipitar conclusiones sobre este estudio vamos a revisar de manera breve algunos ejemplos. La mayoría de estos autores y obras fueron incluidas en la exposición llevada a cabo en el Centre D'Arts Santa Mónica de Barcelona, *From Here On*, la post-fotografía en la era de internet y la telefonía móvil²³. Esta muestra se erige como una de las más completas en torno a la cuestión postfotográfica y puede ser tomada como punto de partida para el análisis y definición del panorama actual de la misma.

Dentro de un discurso que cuestiona a partes iguales la censura de la información con fines estratégicos y cuestiones de autoría en la obra fotográfica, encontramos el trabajo del británico Mishka Henner *Dutch Landscapes*. El autor, en activo desde el año 2011, explora la relación de la nueva fotografía con los medios y en dos de sus más recientes proyectos *Fifty-One US Military Outpost* y la presente en la exposición antes citada *Dutch Landscapes*, en los que afronta un análisis sobre el acceso o censura a cierta información a través de las imágenes satelitales y su disposición al público en general a través de *Google Earth*. En el proyecto que recupera de diversas fuentes²⁴ las imágenes de cincuenta y un puestos militares estadounidenses a lo largo de todo el mundo, podemos apreciar que no hay ningún interés en ocultar el poderoso despliegue y la omnipresencia estadounidense en todo el planeta. Sin embargo, en el proyecto de los paisajes holandeses, las imágenes capturadas de *Google Earth* han sido intervenidas para ocultar lugares estratégicos, que o bien se tratan de destacamentos militares o por el contrario de lugares pertenecientes a la Corona Holandesa. La censura se ejerce a través de la superposición de patrones geométricos que ponen en evidencia la tradición del diseño de los Países Bajos y aportan un componente gráfico a las imágenes, surgiendo una fotografía de paisaje muy *sui generis* y particular.

²³ *From here on* tuvo lugar entre el 21 de febrero y el 13 de abril en El Centro de artes Santa Mónica de Barcelona. Fue comisariada por Clément Chéroux, Joan Fontcuberta, Erik Kessels, Martin Parr y Joachim Schmid, contando con la selección de 38 artistas y un gato llamado Nancy Beans y ofertando talleres y seminarios sobre la realidad postfotográfica.

²⁴ Las fuentes son las de dominio público, páginas oficiales del ejército de Estados Unidos y de Veteranos del mismo y diversas fuentes periodísticas y gubernamentales.

La metodología artística nos recuerda a la arqueología fotográfica buscando imágenes ya generadas, para ordenar un nuevo discurso que en este caso se nutre de la imagen global y permanente que está disponible en la red para consumo “no tan libre” de nuestro planeta para todos. No se cuestiona de ninguna manera la utilidad de dicha práctica, pero sí sus límites éticos y su significado cultural. La obra de Mishka, una fotografía sin cámara y apropiada, desvela los intereses, la censura y los resultados del control de la información disponible en la red por los diversos grupos de poder fáctico, en este caso, esas dos naciones.

Jon Rafman (Canadá, 1981) en su obra *16 Google Street Views booklet* de 2001 explora, a través de la aplicación Google Street View, un sinfín de situaciones y escenas que confrontan lo humano con lo tecnológico en una suerte de serendipia paradójica que pone en entredicho la perfección de un sistema que pretende condensar en imágenes digitales, el espacio real habitable. Indirectamente a la utilidad de la aplicación y a la sensación de que un ente abstracto posee la visión completa de todo²⁵ como un Dios moderno que ve pero no interviene, las imágenes capturadas y digitalizadas en tres dimensiones no pueden escapar de ciertas lecturas. Las lecturas de la obra de Rafman va desde el surrealismo propio de la imagen encontrada y la combinación del azar y la sorpresa, hasta unas lecturas más amplias donde realidades sociales ligadas al concepto de espacio y territorio, afloran sin gran esfuerzo del registro de las numerosas ciudades que están inmortalizadas y recogidas en la famosa y más o menos útil aplicación.

El método de trabajo de Rafman, según sus aseveraciones, es similar al del *street photography*, con la única paradoja de que si bien las fotos realizadas por un ser humano están ligadas a la memoria, en estas, realizadas por un robot, no hay rastro de la memoria²⁶. De igual forma el autor se interesa por fenómenos intrínsecamente digitales como el *glitch*, que intenta recoger y representar en sus obras como un error,

²⁵ En el caso de *Google Street View* las imágenes se obtienen a través de un automóvil dotado de 9 cámaras, pero la idea sobreviene de los satélites de que han sido utilizados en origen con fines no sólo científicos sino también militares y de vigilancia.

²⁶ STALEY, W., “Poaching Memories from Google's Wandering Eye” en *New york times mag*, 16 de diciembre, 2013.

un suceso decisivo dentro de un mundo virtual cuasi perfecto y la relación ambigua entre el espacio físico y el ciberespacio.

Parece ser que la búsqueda de imágenes, la arqueología de imágenes digitales es una constante en la postfotografía y a estas alturas ya no conviene repetir las características del discurso apropiacionista del que evidentemente bebe, rebelándose contra el concepto de autoría clásico. El discurso va más allá y se aprovecha de una información disponible y práctica en el amplio universo de la red que sobreviene en estrategias que cuestionan y replantean el acceso a esa información, y lo que es más importante, el aprovechamiento que se hace de ella desde una intencionalidad múltiple y abierta. La visualización de datos es el fenómeno que comparte con las anteriores muestras la posibilidad de obtener, de todos los datos que navegan de forma pública en la red, una representación visual con alusiones a fenómenos implícitos de manera más o menos evidente en esa sobreafluencia de información en el espacio virtual y las conductas que los generan²⁷. La cercanía de la visualización de datos a ciertas obras postfotográficas, contribuye al alejamiento de estas actitudes del prisma tradicional de la fotografía y nos permite a través de interfaces visuales, manejar contenidos abstractos de información ofreciendo no sólo respuestas y significados a ciertos comportamientos sociales en internet, sino nuevas experiencias estéticas.

Cercano a propuestas propias del *hacktivismo* es el caso del discurso de Michael O'Connell, a.k.a. Mocksim (Irlanda, 1974) quien en su proyecto *Contra-Invention*²⁸ accede a las bases de datos de las multas por estacionamiento indebido en Brighton. El autor descubrió que era muy fácil acceder y descargarse esas imágenes a través del municipio. Este hecho señala el acceso público a una información que supuestamente forma parte del sistema legal y a su vez de los aparatos de poder político, cuestionando totalmente la imagen de éstos. Imagen en sen-

tido figurado y literal, ya que en la mayoría de las fotografías el componente humano y azaroso aflora. Las imágenes descargadas contenían información acerca de la toma a través de los metadatos incluidos en los archivos, información que evidencia la acción humana de fotografiar a los vehículos infractores, vehículos que cuentan historias sobre sus dueños y que traicioneramente en la mayoría de las ocasiones, devuelven el reflejo del agente que toma la imagen. La vulnerabilidad del procedimiento propició que a partir del año 2010, año de la primera muestra de esta obra, el sistema de registro de las infracciones cambiara por completo.

Un hecho indiscutible es que la materia prima de muchos de estos trabajos parten de esa capacidad de observación o vigilancia, de esa posibilidad de aparecer registrado a través de imágenes en la red, unas veces de forma voluntaria como ocurre en las redes sociales, otras veces totalmente involuntarias y sujetas a deseos de terceros. La intencionalidad de esos terceros y la función atribuida a esas imágenes, suele ser fruto de análisis para el artista de la red y en el caso que nos atañe, para el activista postfotográfico.

Dos ejemplos importantes sobre el aprovechamiento de cámaras web públicas para generar obras son los trabajos de Jens Sundheim (Alemania, 1970) y Kurt Caviezel (Suiza, 1964). Estos dos artistas parten de la misma herramienta pero desgranar dos discursos diferentes.

Jens Sundheim desarrolla un proyecto donde se fotografía como un viajero a lo largo del mundo ante cámaras de vigilancia, *The traveler*²⁹. El discurso no se queda en lo característico y anecdótico de la fuente de las imágenes, sino que se expande de tal forma que podemos estar viviendo una experiencia simultánea desde otro punto del planeta relacionada con el *viaje* y con la experiencia vital del artista. Como el proyecto fue realizado a posteriori buscando las imágenes en la red y descargándolas, el haber coincidido con el artista mientras llevaba a cabo el registro pudo haber sido algo totalmente casual, pero sobre todo simultáneo, una experiencia que en la fotografía tradicional, sólo puede haber sido vivida por dos elementos, el fotógrafo y lo representado, jamás por el público. Este desmantelamiento de las formas y estructuras, es el elemen-

²⁷ MANOVICH, Lev, "What is visualization?" [Artículo en línea] En www.manovich.net. [acceso 8 diciembre 2014] Disponible en: <http://manovich.net/index.php/projects/what-is-visualization>

²⁸ *Contra-Invention* llevaba el subtítulo de *An investigation into the photography of Britain's Traffic Wardens* y fue exhibida y realizada en 2010 en forma de fotografías impresas de gran tamaño. Una forma de exhibición basada en los convencionalismos clásicos de la fotografía tradicional o tradicionalmente moderna.

²⁹ Es muy curioso como en la propia página web del artista, el proyecto está clasificado en el apartado de *Webcam work*.

to clave e interesante y el desencadenante que aleja esta obra de la perspectiva fenomenológica de la fotografía tradicional.

El trabajo de Kurt Caviezel (Suiza, 1964) bebe de las imágenes obtenidas a través de *webcams* de acceso público que intenta ordenar por medio de la captura de elementos recurrentes, insectos, pájaros que aparecen sobrevolando, usuarios de *webcam* con rasgos determinados, bostezando, con gafas, paradas de autobús y un largo etcétera. Caviezel toma la forma de un gran hermano que observa un mundo de imágenes en línea y se centra en lo intrascendente cuestionando el concepto de dominio público y el formar parte de él. A través de sus proyectos, ha logrado archivar más de tres millones de imágenes capturadas de la pantalla, sustituyendo el obturador mecánico de una cámara por el software y el famoso punto de vista del autor, por el enfoque que ya viene dado por terceros. Una transformación del acto fotográfico tradicional, una crítica irónica al hecho de que los espacios, las personas y las imágenes de éstas, formen parte del llamado *public domain* y la desintegración del concepto de “genialidad” asociado al artista.

Además de los cuestionamientos sobre la circulación de la información en la red y su control o el control de las libertades, encontramos otros muy interesantes, más relacionados con el concepto de autoría pero desde la perspectiva del control de los derechos de autor en la red. Es muy interesante observar cómo este debate se ha llevado manteniendo desde el origen de la red y a través de la posibilidad de poder compartir información a través de los sitios de descargas, acto que en la mayoría de las ocasiones ha propiciado severos castigos y contradicciones enormes en cuanto a los derechos sobre el acceso a la cultura. Basta señalar en este caso el análisis que hace Carolyn Guertin en su libro *Digital Prohibition* sobre la piratería y autoría en el arte de los New Media³⁰, uno de los análisis más recientes sobre el control de la información y los cuestionamientos del mismo a través del arte y las nuevas tecnologías, un arte que se rebela desde dentro del sistema hacia los condicionantes del mismo. En este ámbito, el debate en torno al concepto copyright es muy amplio y a pesar de que las opiniones son muy contrastadas al respecto, ha favorecido actitudes y estrategias alternativas que son propias en sí mismas y que se inscriben dentro de los pos-

tulados del arte en la red. Los discursos son inherentes al medio y son atractivos por lo que tienen de particulares, de alternativos y subversivos a las influencias del mundo no virtual que pretende regir el espacio cibernético, restándole autonomía e impidiendo en muchas ocasiones que adquiera definitivamente su propio carácter.

En esta misma línea de discusión, encontramos el proyecto artístico *+Walker Evans +Sherry Levine* del autor austriaco Hermann Zschiegner (Austria, 1971). Ahondando en la vieja polémica de la obra apropiacionista de Sherry Levine³¹, Zschiegner utiliza la herramienta de búsqueda de imágenes de *Google* y recoge unas veintiséis imágenes que responden al parámetro que lleva como título la serie. Las imágenes apropiadas por Levine habían sido escaneadas y subidas a la red por otro artista llamado Michael Mandiberg³² unos años antes con lo que a través del motor de búsqueda seguían siendo disponibles para poder ser infinitamente apropiadas. La única pista sobre su “originalidad” venía sugerida por la URL y la resolución de las fotografías³³.

La autenticidad no viene con la idea de ser un objeto como planteaba Benjamín, sino que en la obra previa de Mandiberg la autenticidad tiene más que ver con el significado ético y social y con su utilidad para aportar a la cultura y al orden social. Tres imágenes iguales fueron creadas y utilizadas con fines completamente distintos, por lo que su análisis semiótico ha de ser completamente diferente lo que les hace piezas completamente autónomas. Dos signos idénticos, no tienen porque tener idénticos significados³⁴. El discurso se revela contra el estatismo de la obra de arte como algo perteneciente al pasado y ligada a un tiempo, una función y un contexto concreto. Como de-

³⁰ GUERTIN, C., *Digital Prohibition. Piracy and Authorship in New Media Art*, Continuum International Publishing Group, Nueva York, 2012.

³¹ *After Walker Evans*, 1979, fue una obra capital dentro de la fotografía apropiacionista. A través de fotografiar fotos originales de Walker Evans, no sólo replanteaba el concepto de autor y original, sino que criticaba duramente una Historia del Arte y de la Fotografía que había sido escrita desde el prisma de la masculinidad.

³² Las fotos fueron subidas a la página www.aftersherrylevine.org para fomentar posteriores apropiaciones porque paradójicamente, Levine había protegido con copyright su obra. La estrategia original había servido para que el fenómeno apropiacionista no se detuviera por ningún imperativo legal.

³³ DUCA, D., “The Irreverent Plagiarists. After Sherrie Levine, Michael Mandiberg and Hermann Zschiegner” [artículo en línea] en *art + copyright*, special issue 50, 2014. [acceso 28 noviembre 2014] Disponible en: <http://artcopyright.interartive.org/daniela-duca/>

³⁴ ECO, U., “Critique of the Image” en *Thinking Photography*, Ed. Victor Burgin, New York, 1982. p. 33

cía Foucault, el concepto de autor en la sociedad cambiante iría perdiendo su relevancia en pos de ser sólo una parte del discurso y la propiedad no es más que una convención. Por eso el acto de descifrar quien es el autor de cada una de la imagen de la muestra, Evans, Levine o Mandiberg es casi un pasatiempo irrelevante ya que el discurso de la obra va más allá y se centra en los matices del discurso y no en quien o en qué contexto fueron generados ya que el argumento importante para la obra es el ahora y todo lo que implica. Todos estos aspectos, son matices que se escapan a las actividades de protección y definición del medio y que afloran de manera natural, a través del motor de búsqueda que nos ofrece imágenes sin saber realizar estas distinciones convencionales y propias de la industria cultural.

El *net-art* es una disciplina utópica que no acontece en ningún lugar por lo que ya no es válida la lógica del arte y su relación con las instituciones tradicionales. Desaparece la mediación institucional, el público se hace más amplio, más activo y participativo y este tipo de obras pone de manifiesto todas las debilidades del sistema del arte y en este caso, de la fotografía en concreto.

Conclusión

Este texto alumbrá cuestiones importantes sobre la realidad de una tendencia que muchos asimilan en cercanía de formas y esencia con la fotografía, pero cuyas similitudes con ese medio son, en mi forma de ver, débiles, anacrónicas y poco concretas.

Como hemos podido comprobar en la contextualización general y los textos utilizados, el término postfotografía fue acuñado a principios de los años noventa sobre todo para explicar la transformación en la naturaleza del medio. Poco se sospechaba en aquel entonces que esa metamorfosis podría derivar en discursos totalmente diferentes como los revisados líneas más arriba. El peso académico de la fotografía tradicional y su concepción más clásica, ha propiciado que la mayoría de análisis que se han hecho sobre estos nuevos fenómenos hayan sido realizados desde la comparación con ésta. Esta perspectiva limitada, bastantes años después de que se definiese el término postfotografía, propicia una rigidez en la clasificación que obvia cuestiones más importantes como la cercanía de algunos casos con el *net-art*, la visualización de datos o el *hacktivismo*

y sobre todo la más temida consecuencia ya augurada por varios de los gurús de la postfotografía, la muerte de la disciplina fotográfica como tal. Quizá suene muy apocalíptico y la solución sea otra. En lugar de reconocer la muerte de algo, debería ser más cómodo pensar que quizá algunas de estas obras no han tenido nunca mucho que ver con la fotografía más que en el hecho de partir de imágenes bidimensionales y en algunos casos tomadas con algún tipo de dispositivo óptico³⁵. Por lo tanto y siendo conscientes de que entre estas muestras actuales y la definición del término, ha habido un gran espacio de transformación sin mucha teorización al respecto, hemos asistido a un medio en perpetua transformación, difícil de definir y con una relación voluntaria con la fotografía que en muchos aspectos no está tan clara. Quizá el análisis y nuestra perspectiva de acercamiento al fenómeno ha de ser diferente. ¿Estamos antes los ejemplos de los últimos estertores de la fotografía, el Apocalipsis del medio? ¿Están algunos autores inmersos en la transformación y disolución de las características que definen al medio fotográfico e incluso al entorno de la postfotografía? O por el contrario, ¿nos estamos equivocando al realizar la clasificación y el análisis de algunas de estas obras desde el punto de vista de viejos esquemas?

La flexibilidad analítica y crítica en el entorno artístico es una cualidad obligada en estos tiempos en los que las clasificaciones sobre un ámbito interdisciplinar, mutante y transmedial no son tan claras. He ahí donde ante el exceso de rigidez residual, defecto evidente de la institución artística, la postfotografía se revela, se muestra insurgente. Se vuelve contra sí misma, contra la fotografía como ese ente joven pero firmemente asentado en la Historia del arte, disuelve sus limitaciones y coquetea con otras disciplinas. Muta y se transforma en un medio actual completamente ligado al entorno de la red y a los procesos de comunicación de la misma. Ahí reside su interés.

³⁵ En la mayoría de los casos, estos dispositivos proveen imágenes en movimiento, en tiempo real y sin posibilidades de almacenamiento lo que le aleja del sentido de cámara fotográfica tradicional, análoga o digital.