

#PoseChallenge: la teatralidad de las imágenes hechas para compartir

#PoseChallenge: The Theatricality of Images Made for Sharing

Fernández Moncada, Celeste 

Universidad de Sevilla
celestefdezmoncada@gmail.com

Recibido: 06-03-2024
Aceptado: 29-10-2024
Publicado: 31-03-2025



Citar como: Fernández Moncada, Celeste. (2025). #PoseChallenge: la teatralidad de las imágenes hechas para compartir. *ANIAV - Revista de Investigación en Artes Visuales*, n. 16, p. 75-87, marzo. 2025. ISSN 2530-9986. <https://doi.org/10.4995/aniav.2025.21802>

PALABRAS CLAVE

Ciber-identidades; redes sociales; pose; fotografía analógica; postfotografía.

RESUMEN

La evolución de la fotografía ha priorizado, cada vez más, la ilusión sobre la veracidad. En la era digital, la imagen refleja la vida actual, mostrando versiones idealizadas de nosotros mismos. Las redes sociales han transformado los significados y los usos de la imagen, dando lugar a una sobreproducción condicionada por unos códigos culturales y técnicos similares. Vivimos en un mundo en el que la fotografía se ha convertido en un medio para la construcción y comprensión de la identidad propia, así como en una herramienta para socializar. No obstante, en los inicios de esta disciplina ya podía verse un atisbo de lo que ocurre en nuestro período. El concepto de la imagen actual se encuentra fácilmente vinculado al de la postfotografía, con lo que se afirma una indiferencia hacia la búsqueda de la verdad, y una nueva forma de comprender la relación entre el objeto representado y su imagen. Analizaremos la perspectiva de teóricos como Fontcuberta o Manovich, y de artistas como Oscar Gustav Rejlander o Richard Prince, con la finalidad de contrastar los hechos referentes a la evolución de las imágenes.

KEYWORDS

Cyber-identities; social networks; pose; analogue photography; post-photography.

ABSTRACT

The evolution of photography has increasingly prioritized illusion over veracity. In the Digital Era, the image reflects current life, showing idealized versions of ourselves. Social networks have transformed the meanings and uses of the image, giving rise to an

overproduction conditioned by similar cultural and technical codes. We live in a world in which photography has become a means of constructing and understanding one's own identity, as well as a tool for socializing. However, in the beginnings of this discipline we could already see a glimpse of what is happening in our period. The concept of the image today is easily linked to that of post-photography, thus affirming an indifference to the search for truth, and a new way of understanding the relationship between the represented object and its image. We will analyze the perspective of theorists such as Fontcuberta or Manovich, and artists such as Oscar Gustav Rejlander and Richard Prince, in order to contrast the facts concerning the evolution of images.

INTRODUCCIÓN

La imagen nunca se ha caracterizado por perseguir la veracidad, sino la ilusión, y ha sido así desde los principios de la pintura o la escultura, cuando apenas había otros medios para plasmar una idea. En la actualidad, las imágenes son más ilusorias que nunca, e incluso se habla de la muerte de la fotografía (Fontcuberta, 2016). Más inmediatas, con menores costos, y al alcance de quien decida hacerse llamar creador de contenido, muestran el concepto que tenemos de la vida actual, tal y como la concebimos, o como la idealizamos. De hecho, una de las grandes consecuencias de que las redes sociales formen parte de nuestras vidas es que «se produce una ruptura con el modelo de conductas sociales y políticas identitarias que se venían dando hasta la fecha, originándose así un potente flujo de imágenes personales e íntimas» (Ortega, 2020, p. 148). Así pues, se da lugar a nuevos imaginarios sociales, que, como explica Carretero (2004), nacen de «ese desajuste existente entre lo real y lo posible» (p. 6). Las plataformas virtuales tienen un factor muy atractivo para sus usuarios, y es el de poder convertirse en el yo deseado, en avatares de carne y hueso. Fontcuberta expone que «todos somos fotógrafos ahora, somos *homo fotográficus*», puesto que tomamos imágenes «para informar, entretenernos, por introspección o para interactuar con un grupo» (Elorduy, 2019). Estas plataformas virtuales son un espacio para la comunicación, en un sentido más visual que escrito, para integrarnos en el grupo cuando y donde queramos. Las imágenes compartidas en las redes sociales suelen tener un corte muy característico en su resultado, como si todos los autores realizaran una búsqueda común, pero por supuesto, de un modo inconsciente. No podemos sintetizarlas en un único patrón, puesto que tacharlas de salir del mismo molde sería un gran error; sin embargo, hay factores propiciados por las posibilidades técnicas y la cultura del momento que, por lo general, las hacen parecidas. Podemos encontrar dentro de *Instagram and Contemporary Image*, libro de Manovich (2017), una mención a Alekséi Brodovitch, fotógrafo ruso, profesor y mentor de otros fotógrafos, quien instaba a sus alumnos a no fotografiar cualquier imagen que tengan delante y hayan visto con anterioridad (p. 24). Es decir, lo contrario a la apuesta actual. Debemos resaltar el hecho de que lo que ocurre en las redes sociales es una curaduría de la imagen propia, lo que, en palabras de Víctor García (2019), «se refleja en el minucioso cuidado y diseño de una imagen personal que emana en una proyección narrativa idealizada en la red» (pp. 13-14).

No obstante, hablar de esta forma de la fotografía digital nos obliga a entenderla como una evolución y, por ende, como una cuestión a contrastar con lo que se representaba en

unos inicios, con la fotografía analógica. Si revisamos el pensamiento de teóricos como Fontcuberta, hablar de la postfotografía implica la «muerte de la fotografía» (Gil, 2020, p. 31). Para Robins (1997) supone «una respuesta al desarrollo de la nueva tecnología electrónica digital para la grabación, manipulación y almacenamiento de imágenes» (p. 49). Estas perspectivas implican un fin hacia la fotografía como un registro o como un medio para mostrar la verdad, sin embargo, deberemos reconsiderar los usos que presentaban las imágenes realizadas con anterioridad a lo digital, para demostrar con claridad dicho contraste. Analizaremos estas cuestiones a través de la contraposición de la fotografía analógica y la digital.

Es en el plano de lo cotidiano donde encontramos la significación de todos estos conceptos; la escenificación del lugar elegido para crear la imagen; el atrezo usado para la misma; las poses elegidas por los personajes para adaptar sus cuerpos al canon del momento, etc. En la mayoría de los casos debemos obviar la idea de casual que transmiten, pues es probable que todo se haya estudiado milimétricamente antes de pulsar el botón. Como afirma Infante (2019), el «cuerpo se adelanta a esa imagen adquiriendo un carácter de imagen, presentificando la imagen y presentificándose él mismo» (p. 89). Es por esta razón que autores como Juan Martín Prada (2018) han acuñado términos como «sociedad de la exposición», haciendo con ello referencia a la sobreproducción de este tipo de imágenes y a la «inflación icónica» (p. 7). Asimismo ha definido la imagen digital como una producción resultante «de falsas presencias, al haber perdido la imagen esa función de testigo» (Juan Martín Prada, 2010, p. 50). Analizaremos estas cuestiones a través de diferentes perspectivas como la de Joan Fontcuberta, Víctor González y Juan Martín Prada, en contraste con obras de diversas disciplinas, de la autoría de Oscar Gustav Rejlander y Richard Prince.

METODOLOGÍA

Durante las primeras fases de nuestra investigación, nos hemos centrado en la lectura y análisis de investigaciones previas, relacionadas con la identidad, la imagen fotográfica y los usos que hacemos de la misma. Han sido relevantes los textos de autores como Remedios Zafra, Juan Martín Prada, Fernando Infante, Paula Velasco y Manovich, entre otros. Nuestra forma de abordar la investigación nos ha llevado a dividir el texto en dos bloques:

El primero, se centra en un análisis con el que pretendemos contrastar la *performance* de la persona dentro de la fotografía analógica y de la digital, así como los usos que se pueden apreciar de las mismas y de los recursos ofrecidos, tratándose de unas ideas relevante para entender lo que ocurre en la sociedad actual, desde la perspectiva conductual de los individuos, pero también desde las diferentes intencionalidades y los conceptos de las imágenes.

El segundo, continúa con un estudio que relaciona los comportamientos de los usuarios frente a sus cámaras y los conceptos de la postfotografía y las búsquedas formales actuales. Del mismo modo, incluir algunas obras de arte contemporáneo serán relevantes dentro de dicho estudio, como es el caso de las piezas de Oscar Gustav Rejlander y de Richard Prince.

Una vez finalizado este análisis, hemos llegado a algunas conclusiones referentes a las repercusiones de la fotografía digital y las ideas asociadas a la misma.

#PoseForMe: De la imagen del cuerpo a la ciber-representación

La pretensión de la fotografía es imponer un punto de vista. Los códigos creados mediante el fotógrafo y el modelo se encuentran, en la gran mayoría de los casos, en un término medio entre lo que ambos quieren contar. Si bien durante sus inicios buscaba ser un registro fiel de la realidad, en la actualidad, se afirma como un elemento comunicativo en el que la visión del autor es un gran condicionante. No obstante, el uso de la misma como medio para crear o reforzar una apariencia o un personaje viene de mucho antes. De hecho, en la época victoriana era muy típico entre las clases altas dedicar un espacio del hogar a la contemplación y al alardeo, con salones que se distinguían por una decoración impecable y recargada, donde se podían encontrar retratos de los antepasados y de los familiares que habitaban allí. Empezó siendo una cuestión pictórica hasta que ocurrió la invención de la cámara oscura. El cambio sólo es perceptible desde lo formal, porque contar con una imagen fotográfica en casa era algo que dignificaba a sus dueños y un signo de su alto *status*, de igual forma que lo era el tener un retrato pictórico. Y esto, desde nuestro punto de vista, ya convierte a la imagen en una cuestión comunicativa en sí misma. Según el pensamiento de Remedios Zafra (2016), cedemos «a la comunicación afectiva que es buscada por la lógica del dispositivo en cuestión» (p. 135). Sin embargo, hemos de destacar un hecho diferenciador en lo que refiere al *status* de la imagen, puesto que el concepto ha sufrido un gran cambio. Mientras que, en las etapas más tempranas de la historia de la fotografía, contar con una en casa respondía a esa idea de formar parte de las altas esferas de la sociedad, ahora, esa idea se encuentra en los conceptos que componen la imagen. En otras palabras, poseer una imagen en la actualidad no significa nada, porque los símbolos de *status* actuales se han resignificado, y ahora responden ante el tipo de vida que se muestra en la misma. Fontcuberta (2016), en su conferencia titulada *La furia de las imágenes*, afirmó que «la circulación de la imagen será más importante que el tema, que el uso de la imagen», respondiendo con ello ante una saturación icónica que deriva en «una paradoja de que hacemos fotos, ya no para verlas, porque disparamos frenéticamente y no tenemos tiempo de ver esas fotos». Parte de esta idea es rebatible, puesto que dentro de la saturación y el gran número de capturas que se realizan a diario, lo cierto es que los usuarios estudian cada detalle de la imagen para lograr la escena perfecta, porque el objetivo actual es conseguir la mayor atención posible por parte de los otros usuarios, y eso variará en función de lo que un individuo decida compartir.

Cuando nos detenemos a analizar una fotografía debemos considerar que los códigos no son universales. La globalización desdibuja los límites y las distancias terrenales, y desplaza la cultura local al imponer una más mundial; sin embargo, nunca dejarán de existir diferentes espacios, delimitados por líneas invisibles, que tienen sus propias reglas. Del mismo modo que no podemos leer una fotografía editorial como si se tratara de una documental, no podemos caer en la crítica fácil cuando, al no estar familiarizados, nos topamos de golpe con los códigos impuestos por las redes sociales. Es tan evidente como comprensible que encontraremos diferencias entre las fotografías de un antiguo

álbum familiar, creados en tiempos analógicos, con las de este tiempo, caracterizadas por la sobreproducción al ser un medio que ofrece sencillez y precios económicos. Pero más allá de los condicionantes de los propios medios, deberíamos preguntarnos hasta qué punto es tan real y drástica esa diferencia. Vamos a exponer ahora algunas imágenes antiguas en contraposición con otras actuales, para ahondar en las semejanzas y las diferencias existentes entre ambos períodos.

La primera imagen es analógica, de la década de los 60, mientras que la segunda es digital, posteada en 2023. En lo que respecta a las cuestiones formales, es importante comenzar por analizar la composición. Dentro de la primera imagen (Figura 1), si bien el ángulo es algo picado con respecto al punto de apoyo de las modelos, muestra casi una frontalidad con respecto a los cuerpos, que se muestran estáticos a la espera de la captura. Por su parte, la segunda imagen (Figura 2) demuestra una exageración en cuanto a la perspectiva contrapicada, y una deformación de los elementos más próximos a las líneas que delimitan la imagen, propia de la cámara del móvil. La escena sigue siendo fija, y la modelo ha posado de determinada forma y, en apariencia, se muestra a la espera de escuchar el clic, no obstante, este tipo de fotografía nace de una selección entre diferentes opciones, es decir, son «imágenes secuenciales» (Infante, 2019, p. 100), donde el modelo puede, o bien mantener una pose durante unos segundos y cambiar a la siguiente, o llevar a cabo una acción de la que saldrán varias escenas, o imágenes en movimiento del modo *live* de iPhone. Es decir, dentro de la postfotografía, «la dinámica del cuerpo se establece a través de una suma de *stills*» (Infante, 2019, p. 100). Es por eso que, de forma general, las imágenes actuales presentan más oblicuidad, asimetría y movimiento, lo que da un aspecto de descuido compositivo en muchas ocasiones, pero que, por lo contrario, responde a una búsqueda diferente, a una recreación de lo espontáneo y lo casual. Podemos explicarlo desde las grandes posibilidades ofrecidas por los medios actuales, como son el abaratamiento en cuanto a los costes y al almacenamiento. Las fotografías realizadas en *stills*, ráfagas o con el modo *live* de iPhone, son lo que han hecho que «el acto de posar» (Infante, 2019, p. 86) pase de lo estático a la secuencia, a ser unos movimientos fluidos y sostenidos en el tiempo, lo que ha dado cabida a un tipo de fotografía que aparenta ser más casual, más espontánea en apariencia. El formato analógico, por su coste, propiciaba que se capturara una o unas pocas imágenes, por lo que no era una actividad tan frecuente; sin embargo, en la actualidad, la creación de imágenes se ha vuelto relevante hasta ser el motivo de la propia socialización. Es decir, el ejercicio fotográfico ha pasado de ser algo breve e infrecuente, a ser la causa de esa reunión con amigos, lo que Fontcuberta (2016) explica como «una nueva metafísica visual en la que sujeto y objeto se confunden en la misma medida en que acontecimiento e imagen se confunden» (p. 179). Asimismo, hemos de destacar una mayor predilección hacia la verticalidad en nuestro contexto, lo que halla una explicación en la ergonomía de los propios teléfonos, que destacan por la sencillez en su uso y en la comodidad de sujetar el teléfono y pulsar el botón con una sola mano. Quizá esta sea una de las diferencias más llamativas en cuanto a su predecesora, que por su forma de uso propiciaban lo contrario. Aun existiendo la posibilidad de incorporar la horizontalidad, estamos realizando la gran mayoría de nuestras imágenes siguiendo la forma del teléfono como si este fuera un patrón.



Figura 1. Autor anónimo. (1960). *(Subida en 2020)*. Sin título. (Fotografía analógica).
Fuente: Tumblr.

Figura 2. Marine (2023). (@Pretemoitaveste). *Sorry I'm late, I didn't want to come.*
(Fotografía digital realizada con smartphone). Fuente: Instagram.

Por otra parte, dentro de la producción digital destaca dentro de los personajes una notable conciencia de la gran exposición a la mirada ajena a la que se van a someter. Como expone Infante (2019), «el cuerpo pretende representar la imagen final y la recepción futura adelantándose a ambas, construyendo un objeto-imagen y una mirada que todavía no se han producido» (p. 89). Dentro de la construcción de una narrativa casual, los personajes actuales muestran un rostro idílico en el que a primera vista no se encuentra esfuerzo. No sonríen o pretenden mostrar felicidad, ni tampoco parecen estar viviendo un momento épico o un día especial dentro de sus vidas. Plasmar la propia imagen se ha convertido en un acto rutinario, ya que «circula como presencia en apariencia inútil, pero en tanto normalizada forma parte de los rituales cotidianos» (Zafra, 2016, p. 135). Todo esto viene propiciado por una mezcla de varias cuestiones, entre ellas las tendencias (la forma de posar, de vestir, y, por supuesto, los retos que se viralizan y de los que la gran mayoría quieren formar parte), lo que vemos que tiene más éxito en el grupo, la idea de quiénes somos nosotros en un sentido individual. Y una vez hallamos nuestro *self* virtual ideal, obtenemos la esperada «moneda social» (Bard y Magallanes, 2021, p. 9) en forma de *likes*, comentarios, reacciones, etc. Hemos de mencionar también el uso de la escenificación mediante los objetos cotidianos, como herramientas para reforzar dicho personaje, aparte de la decoración y la manipulación de los espacios de los que disponemos. Para Infante (2019), la imagen del cuerpo se asocia a tres elementos: «una experiencia perceptiva del propio cuerpo, una comprensión conceptual del cuerpo en general en la que entran en juego significaciones culturales, estéticas, sociales, científicas, etc., y, en tercer lugar, una actitud emocional del sujeto hacia el propio cuerpo» (pp. 90-91). Es por este motivo que las fotografías hechas en la actualidad, en lo que respecta a la actitud de los sujetos representados, suelen mostrar poses más exageradas y escenas hiperepresentadas. Desde la perspectiva de Manovich (2019), dentro del «*Instagramismo* contemporáneo, es posible que la vida como improvisación que muestran los autores está completamente escenificada y planificada por ellos» (p. 18).

En relación a esto, uno de los mayores cambios es la intencionalidad de los usuarios, ya que esta ahora forma parte del *storytelling* del individuo, de su búsqueda formal y estética, y de las necesidades de su avatar *online*. La imagen es el medio actual para dar forma a la historia de una vida, donde todo usuario es el protagonista dentro de su perfil. Manovich (2019) expone que «la atención se centra en el estilo de vida interior»; no obstante Instagram está habitado por «nómadas», al ser el lugar en el que se «presenta el diario de una persona que nunca permanece demasiado tiempo en una zona» (p. 17). Vivimos dentro del marco de nuestras pantallas, pero lo cierto es que la función delimitadora de los marcos ha quedado anulada desde que hemos perdido la noción de la realidad. La pose es tan importante para nuestros *yoes virtuales* como para los corpóreos, pues romper la realidad recreada es un motivo de decepción frente a los demás y de frustración para la persona. En palabras de Siegel, Tussyadiah y Scarles (2023), es necesario «que los demás acepten las imágenes que los individuos reivindican para sí mismos», por lo tanto, «los individuos deben presentarse de acuerdo con sus roles sociales y asegurarse de que los demás evalúan positivamente sus imágenes» (p. 2335). Es por eso que uno de los requisitos de este contexto es el de aprender a posar, a “performar” frente a la cámara, y a portar los códigos que nacen y se viralizan dentro del mundo *online*, ya que «este cambio de umbral hace que nuestra relación con las imágenes sea distinta, y que tengamos que hacer ajustes en relación a cómo la imagen media entre nosotros y el mundo» (Fontcuberta, 2016).

#YouNailedThePose: Desmitificando la brecha entre la fotografía analógica y la digital

Joan Fontcuberta indica una clara diferencia entre la fotografía analógica y la digital, conteniendo un factor poético la primera, al ser «como si el tiempo y la memoria echasen un pulso y con la fotografía ganase la memoria, la posibilidad de detener un instante», mientras que la digital aniquila toda poesía al «intentar detener el tiempo de manera soberbia», porque de igual forma, «con el paso de tiempo se corrompe y desaparece» (Elorduy, 2019). Vivimos expuestos al tipo de fotografía que podemos catalogar como postfotografía, al tratarse de una producción que «ya no intenta reflejar el mundo, sino que se encierra en sí misma para explorar las posibilidades de un medio liberado de la responsabilidad de señalar la realidad» (Mirzoeff, 2002, p. 122). No obstante, aunque vivamos en lo que Chul-Han (2021) denomina como «la era de la deformación» (p. 13), este tipo de idea radical es fácilmente cuestionable, porque la fotografía, desde sus inicios, no siempre se ha mostrado al servicio del mundo tal y como es. Es decir, en todo momento histórico destacan diferentes usos del medio, por lo que nunca ha existido una unanimidad en cuanto a los usos de la misma. Hallamos un ejemplo en la obra de Oscar Gustav Rejlander, fotógrafo victoriano que destacó por su enfoque narrativo, y, para ello, partía de referentes pictóricos para dar forma a un *tableau vivant* (Figura 3). Como expone Maribel Castro (2013), este trabajo fue una experimentación que le hizo «demostrar que la fotografía puede también cumplir con la seriedad artística del dibujo o la pintura» (pp. 17-18), lo que para Freeman (2010) supone que «todo el arte es ilusión, y una fotografía es un ejercicio bidimensional, no una versión en dos dimensiones del mundo real» (p. 126).



Figura 3. *Rejlander, O. G. (1862-69). Found drowned. (Fotografía de cámara oscura).*
Fuente: Met Museum.

Las imágenes comenzaron a tener un nuevo enfoque a raíz de la globalización y el nacimiento de las redes sociales; sin embargo, lo que dictaminó un antes y un después fue el éxito de Instagram. Kevin Systrom y Mike Krieger, informáticos y aficionados a la fotografía, trabajaron juntos para crear una plataforma *online* sobre geolocalización y *check-in*, lo que dio lugar al nacimiento de esta plataforma. No obstante, el interés de los usuarios radicaba mayoritariamente en la imagen, por lo que optaron por cambiar su finalidad y convertirla en una red social basada en la misma. Durante estos inicios, la intención era que se compartieran escenas espontáneas, realizadas desde la aplicación para, después, editarlas con los ajustes que esta ofrece. Entre sus rasgos principales destacaban los filtros que ofrecía, y la imposición del formato cuadrado, por lo que las publicaciones se asemejaban a las fotografías analógicas y a las realizadas con Polaroids. Poco después, fueron los miembros de esta red social los que definieron su trayectoria, puesto que comenzaron a publicar fotografías realizadas con cámaras profesionales, y a recurrir a otras aplicaciones para lograr una mayor edición. Por lo tanto, fue el propio transcurso social el que dictaminó unos nuevos usos que acabaron con la naturalidad de las imágenes. Para Víctor García (2019), las imágenes actuales se refuerzan en cuanto a su componente estético, «dado que las habilidades técnicas no son necesarias para tomar una “buena” fotografía, el usuario común ahora puede invertir ese esfuerzo en la misma preparación estética de los contenidos multimedia que se comparten en la red» (p. 14). Por su parte, Manovich (2019) expone que existen tres tipos de fotografías que se comparten en redes: las casuales, las profesionales y las diseñadas (p. 13).

Las fotografías actuales tienen un mayor rango de visibilidad, pero solo dentro de su inmediatez. Es por esta razón que Manovich (2019) propone que «el aspecto clave del *Instagramismo* es el enfoque en el *mood* y la atmósfera, más que en la representación o comunicación de emociones» (p. 20). Para él, esto que expone como *Instagramismo* es el resultado de una imagen en la que el individuo se encuentra «en la escena, en la situación y en el momento» (Manovich, 2019, p. 16). Predomina un ejercicio fotográfico en el que el usuario le pide a otra persona que lo grabe o fotografíe, con lo que las imágenes resultantes se muestran como una especie de historia contada en tercera persona. Desde su perspectiva, es similar a lo que ocurre en la literatura o en los videojuegos, «en los que

el autor es fotografiado por otra persona, en los que la cámara virtual se sitúa detrás del personaje que controla el jugador» (Manovich, 2019, p. 16). Por estas razones, podemos encontrar un sinfín de vídeos en los que enseñan a posar de la forma adecuada para encajar dentro del mundo virtual y de los *trends*, e incluso aplicaciones desarrolladas con ese único fin, como es el caso de Ulike. Con recursos como estos, el propio medio ofrece algo similar a unos manuales para adquirir esa validación necesaria.

Por otro lado, Fontcuberta señala que otra de las consecuencias de la postfotografía es el reciclaje de las imágenes, fruto de un espacio reconocible por la saturación. La causa directa es el apropiacionismo, ya que «enfatisa, a su vez, los trastornos que afectan al concepto de autoría y, en consecuencia, a la propia obra» (Velasco, 2017, p. 183). Encontramos una respuesta a ello en la obra de Richard Prince, quien, en 1984, realizó la obra *Cowboy* (Figura 4), que consistió en una serie de fotografías tomadas directamente de la pantalla de televisión cuando se estaba emitiendo un anuncio de Marlboro. La obra de Prince responde a un período donde la obra artística se había desmaterializado, por lo que es común que durante esa época se reflexionara sobre el verdadero papel del autor, y sobre la posibilidad de recontextualización y apropiación.



Figura 4. Prince, R. (1984). *Untitled Cowboy Serie*. (Fotografía analógica). Fuente: Met Museum.

El propio Fontcuberta (2016) en su conferencia *La furia de las imágenes*, realiza un pequeño matiz diferenciador en cuanto al apropiacionismo antes de la digitalización, exponiendo que antes se trataba de «un cambio de propiedad, que tenía sentido como un gesto violento en las vanguardias del siglo xx», mientras que en la actualidad se trata de una adaptación, de escoger una imagen y darle otro sentido. No obstante, más allá de que la intencionalidad anterior pudiera recaer mayoritariamente sobre una necesidad de subversión, la propia recontextualización de una imagen o un objeto le otorga otro significado a cualquier pieza. Por ejemplo, cuando observamos la obra de Prince, vemos a los *cowboys* desde una perspectiva diferente a la que adoptaríamos si viéramos el filme, del mismo modo en el que podemos encontrar numerosas interpretaciones de *La fuente* de Duchamp. Si bien la apropiación no es un fenómeno nacido en el mundo digital, los nuevos medios han producido un incremento de la misma, y es que más allá de limitarse a la idea de tomar el contenido de otros usuarios para convertirlos en parte de nuestros *feeds*, se extiende a la continua producción de imágenes que saturan la red hasta el punto de perder la referencia.

Ya hablemos de una hiperficción o de una apropiación casi permanente, la fotografía digital que se comparte en redes no deja de ser una variante más dentro de la disciplina, y como tal, alberga unos conceptos relativos a la producida durante períodos anteriores. Si bien desde nuestro punto de vista el enfoque innovador de este tipo de escenas radica en la exageración de las cuestiones tratadas, es cierto que en la actualidad vivimos inmersos en una imagen distorsionada, lo que hace que nuestra realidad se condicione al medio, y que, por lo tanto, estas imágenes se conviertan en el ojo de nuestra época.

CONCLUSIONES

Después de analizar las diferencias entre una imagen analógica y otra digital, podemos afirmar que la segunda arrastra muchas similitudes de su predecesora, y que las principales diferencias formales radican en las posibilidades que los nuevos medios ofrecen, como la devaluación de los costos. Mientras tanto, en un sentido más conceptual, los modelos ejercen una pose que demuestra con evidencias la necesidad de portar los códigos sociales actuales, y la gran consciencia de que van a someter a la mirada y crítica ajena. Asimismo, es esta facilidad de acceso a la fotografía lo que hace que deje de recurrirse a ella como un medio para conservar un recuerdo especial, y que la propia imagen pase a ser el motivo de una reunión con amigos, dando lugar a escenas planeadas y recuerdos contruidos. Tal y como expone Rigat (2019), «la fotografía resultaría, de esta manera, un modo de certificar la experiencia, pues siempre delante de una fotografía debemos admitir la existencia de lo que en ella se nos muestra más allá de la verdad o falsedad del acontecimiento fotografiado» (p. 196). Es por esta razón que la fotografía digital refuerza su componente ilusorio, en tanto que es más difícil que nunca distinguir la pretensión de la veracidad, el recuerdo de la construcción. Aun así, no podemos negar que la fotografía siempre ha sido un medio de representación de realidades alternativas, por lo que no podemos establecer una brecha diferenciadora entre lo analógico y lo digital en este sentido.

Por otro lado, siempre ha existido una importancia en cuanto a la representación del cuerpo en una imagen, más allá de las posibilidades de alcance que pudiera tener. Martín Prada (2010) afirma que «la superficie es ya una piel a ser experimentada por el ojo» (p. 51), pero lo cierto es que siempre es algo que ha preocupado tanto al artista como al modelo, desde mucho antes de la invención de la fotografía, puesto que, como expone Velasco (2017), «un retrato nunca ha sido para uno mismo, sino para los demás» (p. 282). Por estas razones, podemos afirmar que, dentro de cualquier imagen, ya sea previa o posterior a la postfotografía, se puede observar en los cuerpos esa condición de «presentificación» (Infante, 2019, p. 103), o, en otras palabras, una gran consciencia del acto fotográfico. Es por ello que es común, en los ejercicios de «curaduría de la propia imagen» (García, 2019, pp. 13-14), hallar una narratividad, una coherencia dentro de los perfiles de un individuo, que construye toda una historia o vida en la red, y cuya finalidad siempre va a ser comunicativa. Es este *storytelling* sujeto a un sinfín de expectativas sociales lo que hace que el comportamiento de los sujetos muestre variaciones, lo que no deja de ser una evolución de la imagen producida por el uso que hacemos de la misma.

Para terminar, ya hemos visto que las cuestiones en cuanto al reciclaje y apropiación de las imágenes no significan una novedad. Del mismo modo en el que ha ocurrido

con otros hechos, este simplemente se ha visto incrementado por lo que los propios medios facilitan. Bien es cierto que nuestra relación con las imágenes ha cambiado, y que ahora forman parte de nuestros rituales cotidianos e incluso de nuestras formas de concebir el mundo, pero, estas afirmaciones, una vez más, no excluyen de forma radical los antiguos usos de la misma, puesto que responden más bien ante los conceptos de hiperrepresentación y saturación propios de los nuevos medios.

FUENTES REFERENCIALES

- Autor anónimo. (1960). (Compartida en 2020). Sin título. [Fotografía analógica]. Recuperado el 12 de enero de 2023 de: <https://fifties-sixties-everyday-life.tumblr.com/post/629385806528872448>
- Bard, G. y Magallanes, M. (2021). Instagram: La búsqueda de la felicidad desde la autopromoción de la imagen. *Culturales*, 9. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-11912021000100002
- Carretero, A. (2004). La relevancia sociológica de lo imaginario en la cultura actual. *Nómadas, Universidad Complutense de Madrid*, (9), 1-9. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18100906>
- Castro, M. (2013). Repeticiones y revisiones: el remake en la fotografía construida. *Fotocinema, revista científica de cine y fotografía*, (6), 5-41. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2013.v0i6.5907>
- Chul-Han, B. (2021). *No-Cosas*. Madrid: Taurus.
- Elorduy, I. (16 de marzo de 2019). La fotografía es un gesto que tenemos los humanos para detener el tiempo. *El Correo*. Recuperado el 24 de enero de 2023 de: <https://www.giveevig.com/entrevista-a-joan-fontcuberta-por-su-proyecto-trauma>
- Fernández, C. (2023). *Ulike*. [Captura de pantalla de App móvil]. Recuperado el 15 de enero de 2023 de: <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.gorgeous.liteinternational&hl=es&gl=US&pli=1>
- Fontcuberta, J. (2010). *A través del espejo*. ACVIC, Centro de Arte Contemporáneo.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Fontcuberta, J. (25 de junio de 2016). *La furia de las imágenes*. [Discurso principal]. Conferencia en las jornadas de puertas abiertas del Máster en Fotografía de la Universitat Politècnica de València. Recuperado el 17 de febrero de 2023 de: <https://www.youtube.com/watch?v=LVP008ftTs&t=1043s>
- Freeman, M. (2010). *El ojo del fotógrafo. Composición y diseño para crear mejores fotografías digitales*. Barcelona: Blume.
- García, V. (2019). Estética del sujeto hipermediatizado. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación en Arte y Humanidades Digitales*, (17), 16-29. <http://www.revistaasri.com/article/view/5378>

- Gil, J. (2020). Desmitificando la postfotografía: de la muerte de la fotografía al nacimiento de varias fotografías. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*, 9, 27-49. <https://doi.org/10.4995/sonda.2020.17851>
- Infante, F. (2019). Estética y fenomenología de la pose. *Investigaciones Fenomenológicas*, (16), 85–108. <https://doi.org/10.5944/rif.16.2019.29677>
- Manovich, L. (2017). *Instagram and contemporary image*. Autopublicación online bajo CC License. Recuperado el 25 de mayo de 2021 de: <https://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>
- Manovich, L. (2019). *The Aesthetic Society: Instagram as a Life Form*. Autopublicación bajo CC License. Recuperado el 25 de mayo de 2021 de: https://www.academia.edu/41332065/The_Aesthetic_Society_Instagram_as_a_Life_Form
- Marine (2023). (@Pretemoitaveste). Sorry I'm late, I didn't want to come. (Fotografía digital realizada con *smartphone*). Recuperado el 23 de febrero de 2023 de: <https://www.instagram.com/pretemoitaveste/?hl=ur>
- Martín Prada, J. (2010). *La condición de la imagen digital*. Extremadura: Editorial Lumen, Universidad de Extremadura.
- Martín Prada, J. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. Madrid: Akal.
- Mirzoeff, N. (2002). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Ortega, A. (2020). *#FronteraFiccional: La mirada velada en el autorretrato contemporáneo digital* [Resumen de presentación de la conferencia]. Congreso Internacional Arte y Políticas de Identidad, Universidad de Murcia, España. <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/93882/1/FRONTERAFICCIONAL%2c%20LA%20MIRADA%20VELADA%20EN%20EL%20AUTORRETRATO%20CONTEMPORANEO%20DIGITAL.pdf>
- Prince, R. (1984). *Untitled Cowboy Serie*. [Fotografía analógica]. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283742>
- Rejlander, O. G. (1862-69). *Found drowned*. [Fotografía de cámara oscura]. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/764793>
- Rigat, L. (2019). De lo fotográfico a la fotografía digital contemporánea: la imagen en el intercambio discursivo. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, (18), 193-213. <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/5532/5191>
- Robins, K. (1997). ¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía? En Lister, M. (compilador), *La imagen fotográfica en la cultura digital* (pp. 49-75), Barcelona: Paidós.
- Siegel L. A., Tussyadiah I. y Scarles, C. (2023). Cyber-physical traveler performances and Instagram travel photography as ideal impression management. *Current Issues in Tourism*, 26(14), 2332–2356. <https://doi.org/10.1080/13683500.2022.2086451>

Velasco, P. (2017). Joan Fontcuberta. La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 39(111), 279-287. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2017.111.2607>

Zafra, R. (2016). I like your image. Políticas de la afectividad y cultura de archivo en la red. *Visualidades*, 14(1). 130-149. <https://doi.org/10.5216/vis.v14i1.43065>

BIOGRAFÍA

Celeste Fernández Moncada (Córdoba, 1996) es graduada en Bellas Artes, en el máster en Arte: Idea y producción, y doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Ha resultado finalista de certámenes como *Sierra Elvira* de Pintura (Granada, 2020); *Certamen Internacional de Fotografía Rafael Ramos García* (ULL, 2021); *X Bienal Iberoamericana de Arte Gráfico Ciudad de Cáceres* (2023); *XXXIII Certamen Nacional Calamonte Joven* (2023). Ha recibido distinciones como el premio único de fotografía individual en *Certamen Internacional de Fotografía Rafael Ramos García* (ULL, 2022); Selección y adquisición de obra en el proyecto *Origen* (Hotel Olom, Cádiz, 2023); Premio Adquisición en el *VI Certamen de Artistas Emergentes de Loyola* (2024); Accésit honorífico en *Lo Desenfocado* (Cicus, 2022) y cuarta mención de honor en el *XXII Premio de Fotografía Universidad de Murcia* (2023). Además, también ha participado en exposiciones grupales internacionales como *Digital Communitas III: Digitale Gemeinschaft* (Kunsthau Steffisburg, Suiza, 2021); *Uchi-soto* (Galería Copa, Bangkok, 2023), y *Nostalgia Exhibition* (Loosenart Gallery, Roma, 2024).