

Silvia Martí Marí

## FOTOGRAFÍA Y COTIDIANIDAD COMO CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN Y EL TIEMPO CONTEMPORÁNEOS. REFLEJO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

El concepto de lo cotidiano ha adquirido nuevas connotaciones desde su desarrollo y cambio histórico a partir de la modernidad. Es un concepto que ha devenido filosófico al implicar una relación compleja con el tiempo y el espacio. En este sentido, se puede decir que su nacimiento es paralelo al de la fotografía: cotidianidad y fotografía son, respectivamente, un concepto filosófico nuevo para un nuevo estado tempo-espacial desde la modernidad, y una nueva tecnología para una nueva *representación/producción* de la realidad. Rastreamos la posibilidad de efectuar recorridos técnico-conceptuales paralelos entre un concepto de construcción de la idea de cotidianidad y la fotográfica y sus derivaciones. El enfoque se posiciona desde la perspectiva de los estudios visuales, aunque se interesa en particular por el uso de la fotografía en el campo del arte contemporáneo. Estrategias y formatos cambiantes en la fotografía producen cambios y evoluciones sociales que, a su vez, implican conceptualizaciones y modos filosóficos paralelos. Todo ello se ve plasmado en las producciones artísticas que incorporan la fotografía.

A lo largo del siglo xx, el concepto de lo cotidiano se fue modificando hasta llegar a implicar una concepción política, referida a la importancia del momento presente (Walter Benjamin), que se ha ampliado a lo cercano, al presente de cada cual, introduciendo más y más la característica subversiva de lo cotidiano como potencial de cambio.<sup>1</sup>

Con respecto a esta nueva *representación* que supone la fotografía desde los comienzos de esta nueva tecnología de captación de la realidad, se ha debatido sobre el grado de veracidad que conlleva, y se han distinguido dos tendencias fundamentales: aquella cuya idea principal (basada en los principios científicos que la hicieron posible) es que la fotografía es completamente fiel a la realidad, casi su copia (mímesis), y aquella otra que desenmascara de manera constante la fotografía como una *representación*

Matèria, núm. 13, 2018  
ISSN 1579-2641, p. 67-78

Recepció: 6-1-2018  
Acceptació: 17-4-2018

<sup>1</sup> Por la evolución de esa misma senda se llegó a la proclama feminista «lo personal es político» y a todos los movimientos en los que la micropolítica ha planteado iniciativas (nuevas subjetividades, minorías, etc.).

<sup>2</sup> Hito STEYERL, *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2014 (2012), p. 54.

<sup>3</sup> Observamos aquí un enorme contraste con el régimen actual de la llamada posverdad.

*tación* de la realidad. A partir de la asunción de la fotografía como «representación», se llega, asimismo, a la idea de la fotografía como «producción» de la realidad. Esta dicotomía ha dado lugar a diferentes posturas estético-políticas a lo largo del siglo XX, y deriva incluso en planteamientos actuales, como el de la artista Hito Steyerl, quien se pregunta: «¿Y si la verdad no se encuentra en lo representado ni en la representación? ¿Y si la verdad se halla en la configuración material de la imagen?». <sup>2</sup>

Podría decirse que cotidianidad y fotografía comparten otras afinidades: en ambas la noción de presente es fundamental. La fotografía capta un momento dado, realiza un corte temporal (y espacial) en un presente concreto. De hecho, la característica fundamental del *haber-estado-allí* (Roland Barthes) de la fotografía implica que en un momento determinado aquello que representa fue un presente. Cuando Paul Virilio describe la lógica de la imagen moderna como dialéctica, hace referencia a esta tensión entre el pasado y el presente. La fotografía creó una nueva relación, totalmente moderna, con la experiencia del tiempo. Por otra parte, a la cotidianidad le ocurre algo similar: es la captación del momento presente; es, ante todo, una categoría temporal.

Ambas —fotografía y cotidianidad como concepto— condensan un presente, pero son históricas en el sentido benjaminiano de la forma en que el presente lo es. Es decir, para Benjamin, el presente ofrece una oportunidad para actualizar no el «ha sido», sino lo olvidado. Así, la historia se llena de poder, no gracias a lo «todavía por venir», sino a la «actualización» en el pasado. Porque el presente *ahora* hace posible el momento para articular el «punto crítico» de lo que es necesario considerar. El objetivo de Benjamin era *repensar* la vida diaria como parte de un programa para imaginar un nuevo acercamiento al materialismo histórico. Para él, el presente debe ser relevado de su identificación con el pasado eterno y nutrido con el «tiempo-ahora». Para Benjamin, la vida cotidiana estaba alienada por la rutina, pero aun así aparecía llena de posibilidades.

Benjamin utiliza el concepto de construcción (como el de montaje en el cine) de la vida que está en el presente, confiando en el poder de los hechos más que en el de las convicciones. <sup>3</sup> Para Benjamin, activar el presente dependía de un acto de duelo, donde se recordara lo que había sido olvidado en el pasado, lo cual se mantenía en estado latente, de duermevela, esperando a ser sumado al presente como forma de praxis política. Benjamin aproximó la política y la vida cotidiana. Según su concepto de historia, la «tempestad» del progreso nos hace dar la espalda al pasado, nos hace mirar hacia el futuro dejando inacabado el potencial latente del pasado, las posibilidades no realizadas. Para Benjamin, se encuentra un potencial real en los «desechos de historia», los «borrados», los «olvidos»,

lo que ya no cuenta, lo que ya no es novedoso, lo que está en desuso.<sup>4</sup> Desde el campo del arte contemporáneo, la artista Hito Steyerl se refiere a los «condenados de la pantalla», y argumenta que «las imágenes pobres son los Condenados de la Pantalla contemporáneos, el detrito de la producción audiovisual, la basura arrojada a las playas de las economías digitales».<sup>5</sup> Steyerl actualiza de modo crítico estos «borrados» u «olvidos» digitales en su discurso artístico.

De modo que, como argumenta el crítico de arte (y escritor) Hernández Navarro, en ciertas prácticas artísticas se recurre a lo obsoleto, lo anticuado o lo pasado de moda, que no estaría muerto, sino que sería justo aquello que ha sido expulsado del régimen de la novedad, «cuando el objeto ya no es más moderno, cuando realmente se revelan las distintas capas de significado que en él se encuentran concentradas. [...] El objeto se convierte en imagen dialéctica cuando se observan (cuando se piensan) esas fuerzas contrapuestas».<sup>6</sup> Esta atención hacia el pasado, esta activación de lo latente, de lo que está en desuso, o bien de los «borrados» y «olvidos», bien podría ser una de las posibilidades que ofrecen las prácticas artísticas contemporáneas.

Se trataría de activar o reactivar las promesas incumplidas del pasado, hecho que consiste en una acción que sería política para Benjamin. En sus tesis sobre el concepto de historia, esta, frente al historicismo, permanece abierta, inacabada, por hacer. Dice Benjamin: «La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no lo configura ese tiempo vacío y homogéneo, sino el cargado por el tiempo-ahora».<sup>7</sup> Resuena aquí la noción de historia abierta del propio Benjamin, «que ofrece a los artistas la posibilidad de actuar en el pasado. Creando nuevas historias, historias paralelas, alternativas, verosímiles, historias posibles, los artistas toman conciencia de que aún no está todo perdido, pero todo podría perderse si no se actúa inmediatamente. Hacer arte es hacer historia. Y hacer historia, si el tiempo está abierto, es hacer política».<sup>8</sup>

La fotografía posee la capacidad de hacer visibles diversos momentos temporales, lo que la convierte en un recurso idóneo para materializar estos discursos en las prácticas artísticas. Régis Durand expone la conexión entre presente y fotografía, hecho que proporciona el fundamento para que esta pueda ser utilizada de modo crítico, significativo, en el campo del arte contemporáneo:

Lo que quizás sigue siendo más actual en Benjamin es su problemática extremadamente compleja y contradictoria del tiempo —la idea, por ejemplo, de una conciencia histórica no cronológica, en la cual el pasado colisiona sin cesar con el presente, en la cual lo que en el pasado queda incumplido viene a

<sup>4</sup> Silvia MARTÍ MARÍ, «Territorios del desuso: El potencial del arte para su reactivación crítica», *Territorios del desuso. IV Jornadas (los) Usos del arte*, Valencia, La Imprenta CG, 2016, p. 1-6.

<sup>5</sup> H. STEYERL, *Los condenados...*, p. 34.

<sup>6</sup> Miguel Ángel HERNÁNDEZ NAVARRO, «Hacer visible el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)», *Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética. Actas Congreso*, Madrid, Ministerio de Cultura – Universidad Autónoma de Madrid, 2010, p. 238-249.

<sup>7</sup> Walter BENJAMIN, *Sobre el concepto de historia*, Obras I, tomo 2, Madrid, Abada, 2008, p. 315.

<sup>8</sup> M. Á. HERNÁNDEZ NAVARRO, «Hacer visible...», p. 238-249.

<sup>9</sup> Régis DURAND, *El tiempo de la imagen*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998, p. 25.

<sup>10</sup> H. STEYERL, *Los condenados...*, p. 57.

<sup>11</sup> R. DURAND, *El tiempo...*, p. 71.

dinamizar nuestra conciencia del presente—. Lo que Benjamin esperaba de una «arqueología del detalle», de una atención hacia las micrologías de la existencia, es ese choque, así como la refundición a veces violenta de los valores que provoca. En este sentido, el arte del presente es un arte de la memoria, y la fotografía parece tener una aptitud particular para hacer visible e inteligible ese choque de niveles y de ritmos temporales.<sup>9</sup>

Una actualización de estos «choques» de la historia y las imágenes es la que argumenta la artista Hito Steyerl respecto de las imágenes digitales: «ni siquiera la imagen digital está fuera de la historia. Porta las heridas de sus colisiones con la política y la violencia. [...] Las heridas de las imágenes son sus fallas técnicas, sus *glitches*, las huellas de sus copiados y transferencias [...]».<sup>10</sup>

Existe un despliegue paralelo de las concepciones filosóficas que han desarrollado la noción de cotidianidad y de las teorizaciones acerca de la fotografía (y, posteriormente, tras la digitalización, de la «imagen»). Desde una perspectiva histórica, la utilización del medio fotográfico en sus diferentes usos (doméstico, científico, periodístico, artístico, etc.) permite sacar partido de sus convenciones y cualidades ontológicas en lo que respecta a su relación con la «realidad». La cualidad de la fotografía de aislar un fragmento de la realidad, de arrancarle una porción, ya que supone practicar un corte sobre el *continuum* de la extensión (espacio) y del *fluir* temporal, permite actuar sobre la realidad encuadrando un fragmento y aislándolo del resto.

Además, la fotografía, como la cotidianidad, es un hecho social total, es decir, está del todo inmersa en la sociedad de cada momento en el que se toma una fotografía: depende de la tecnología disponible, refleja el *Zeitgeist* de la sociedad en que se lleva a cabo, depende del contexto en que es expuesta, de cómo es distribuida, de quién la capta y a qué sujetos o temas, etc. Por esta complejidad de factores que entraña la fotografía, permite ser utilizada para interpretar y codificar la/s historia/s, incluso cuando su intención sea no-historicista (por ejemplo, en el arte). Así lo expresa Régis Durand:

La fotografía, porque se remite a la huella de un acontecimiento, siempre es histórica, nos remite siempre a nuestro presente, y a la distancia que nos separa del presente del objeto fotografiado. Y seguramente sea por eso por lo que le es difícil constituirse como experiencia estética: la dimensión histórica, con lo que comporta de irrefutabilidad, está sin duda demasiado profundamente inscrita en ella.<sup>11</sup>

Desde sus inicios, la fotografía, y precisamente por esas características que le son intrínsecas, ha sido un medio de estudio, análisis y representación del presente en el que fue realizada. Sin duda, hasta la llegada de los otros medios (cine, vídeo, televisión, Internet, redes sociales), la fotografía fue el medio idóneo de estudiar lo cotidiano, el presente. De hecho, desde sus comienzos, se ha utilizado como documentación: fotografía de guerra (Fenton, O'Sullivan...), fotografía de viajes (Teynard, Frith, Bedford...), fotografía antropológica (Jackson, Curtis, Ponting, Thomson...), fotografía de retratos, de documentación de lugares y monumentos (Bayard, Baldus, Le Secq...), etc.

Aunque habría que recordar que la fotografía siempre es algo más que una mera documentación:

La fotografía no es nunca simple recolección del pasado (de un haber-estado-allí), sino la operación por la que el pasado se transforma en futuro —con la condición de que se admita que el pasado y el futuro solo tienen sentido en el instante preciso del presente, vivido como una imagen fulgurante (la imagen del momento del despertar de Benjamin).<sup>12</sup>

En este choque del despertar que produce el enfrentamiento con el presente, la fotografía, lejos de ser únicamente un testimonio, una muestra de un estado anterior, también es una construcción compleja destinada a explorar, simulándola, una relación con el futuro.

Estas características que ofrece la fotografía como medio han sido explotadas desde el campo del arte. Así, la fotografía (como expresión compleja de un presente benjaminiano) puede llegar a expresar (en el arte,<sup>13</sup> según argumenta Régis Durand) un potencial que solo es posible describir como una experiencia compleja, la cual no es cuestión de técnica, sino de temporalidad y actitud de pensamiento. A lo largo del tiempo se ha ido utilizando desde diversas concepciones, reflejando posturas políticas y estéticas diferentes (constructivismo ruso, fotomontajes dadaístas, fotografía en sus usos sociales, fotografía documental, fotoperiodismo, fotografía subjetiva, la fotografía en el pop art y en el arte conceptual, fotografía de moda, apropiacionismo, fotografía *directa*, fotografía construida, fotografía digital, etc.).

La historia de la cotidianidad y la de la fotografía/imagen siguen caminos entremezclados al estar la cultura que vivimos cada vez más marcada por lo visual. Las teorizaciones sobre la cotidianidad (sobre el tiempo en presente) han ido parejas a las teorizaciones artísticas sobre la imagen.

Para Guy Debord, el capital ha ido comercializando todos los aspectos de la vida cotidiana, incluido el propio proceso de observar (desde la modernidad, esto no ha hecho más que ir *in crescendo*); y en 1967, el autor iden-

<sup>12</sup> R. DURAND, *El tiempo...*, p. 108.

<sup>13</sup> En esta argumentación Régis Durand se está refiriendo a algunas concepciones de Robert Smithson, así como a las fotografías de Jeff Wall, capaces de dicho potencial condensador de diferentes tiempos.

<sup>14</sup> Guy DEBORD, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pretextos, 2000 (1977), p. 32.

<sup>15</sup> Jean BAUDRILLARD, «The Precession of Simulacra», Brian Wallis (comp.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Nueva York, New Museum of Contemporary Art, 1984, p. 256.

<sup>16</sup> H. STEYERL, *Los condenados...*, p. 48.

tificó lo que llamó la «sociedad del espectáculo», es decir, una cultura completamente dominada por el consumismo. El hecho de que la cultura esté cada vez más sometida a la imagen se debe a que «el espectáculo es capital hasta tal punto de acumulación que se convierte en imagen». <sup>14</sup> Este espectáculo estaba basado en el lenguaje de la publicidad. En el ámbito del arte se instaura la crítica de la representación, como se ejemplifica en el propio uso del *détournement* situacionista.

En 1983, Jean Baudrillard anunció el fin de la sociedad del espectáculo. En su lugar declaró la edad del «simulacro», es decir, la existencia de una copia sin original. Esta idea fundamenta el discurso del arte apropiacionista de los años ochenta. El simulacro fue, según Baudrillard, la última etapa de la historia de la imagen, al pasar de un estado en el que «enmascara la ausencia de la realidad básica» a una nueva época en la que «no mantiene relación alguna con ninguna realidad: es su propio y puro simulacro». <sup>15</sup> Este cambio que Baudrillard señaló en 1983, este capitalismo de «ficción», fue desarrollándose en paralelo a los fenómenos de la *globalización* y de la pixelación creciente de las imágenes y su expansión en todo tipo de formato y medio (televisión, Internet, redes sociales, etc.).

Varias décadas más tarde, Hito Steyerl, en su exploración de las imágenes pobres desde el campo del arte, incidirá en ideas similares donde ya no importa el original. Así:

[...] la imagen pobre ya no trata de la cosa real, el original originario. En vez de eso, trata de sus propias condiciones reales de existencia: la circulación en enjambre, la dispersión digital, las temporalidades fracturadas y flexibles. Trata del desafío de la apropiación tanto como del conformismo y de la explotación. En resumen: trata sobre la realidad. <sup>16</sup>

De un modo general, más allá del ámbito del arte contemporáneo, la cotidianidad está determinada por lo visual. Estamos inmersos en la *cultura visual*: la televisión forma parte de nuestro día a día, pero también Internet, las redes sociales, el cine, los vídeos... Un enjambre de imágenes nos rodea de manera constante. Así, el modelo de modernidad descrito por Lefebvre ya no puede considerarse exactamente nuestro telón de fondo de la vida cotidiana. Los modelos de consumo están controlados con precisión por los cajeros automáticos y las tarjetas de crédito; el movimiento urbano es grabado por la policía y otros sistemas de vigilancia. Pero —desde las teorizaciones de Michel de Certeau— sabemos que el sujeto juega también una parte activa en el modo de enfrentarse a las condiciones de su cotidianidad.

Arjun Appadurai, en su análisis de la cultura global de la posmodernidad, destacó diversos componentes nuevos de la vida cotidiana que nos llevan más allá de la celebración de Certeau de la resistencia local. En

primer lugar, Appadurai advierte una constante tensión entre *lo local* y *lo global*, que ejercen una influencia mutua a la que denomina interacción entre la *homogeneización* y la *heterogeneización*. El resultado es que ya no tiene sentido localizar la actividad cultural tan solo en los límites nacionales o geográficos.

El enfoque local y subcultural del trabajo sobre tantos estudios culturales se ha visto superado por las complejidades de la economía cultural global. Appadurai afirmaba que esta economía está dominada por:

[...] un nuevo rol de la imaginación en la vida social. Para captar dicho rol necesitamos unir el viejo concepto de las imágenes, especialmente las producidas de forma mecánica [...]; la idea de la comunidad imaginada (en el sentido que le daba Anderson), y la idea francesa de lo imaginario, como un paisaje construido de aspiraciones colectivas. [...] La imagen, lo imaginado y lo imaginario son términos que nos conducen hacia algo importante y nuevo en los procesos culturales globales: la imaginación como una práctica social.<sup>17</sup>

Está en juego la relación entre la *globalización* de la cultura, las nuevas formas de modernidad y la migración de masas y diásporas que hacen que el momento actual sea diferente de otros momentos del pasado. Muchos experimentan como una crisis la dificultad de dar una imagen e imaginar esta situación de continuo cambio.

Para que estas nuevas formas de práctica social sean comprensibles, hay que imaginárselas y visualizarlas más allá de la comunidad imaginada de la nación-estado o de la vida cotidiana imaginada por los individuos en los análisis de Certeau. Appadurai afirma que:

[...] el trabajo de la imaginación [...] no es ni puramente emancipador ni completamente disciplinado, sino que es un espacio de enfrentamiento en el que individuos y grupos buscan anexionar lo global a sus propias prácticas de lo moderno. [...] El ciudadano de a pie ha comenzado a hacer uso de su imaginación en la práctica de la vida cotidiana.<sup>18</sup>

Esta situación acerca a toda la ciudadanía a la experiencia de la generación de discurso a través de imágenes que lleva a cabo el arte contemporáneo. De hecho, como afirma Boris Groys, hoy «todos nosotros tenemos que aprender a vivir en un estado de exposición mediática, produciendo personas artificiales, dobles o avatares con un doble propósito: por un lado, situarnos en los medios visuales, y por otro, proteger nuestros cuerpos biológicos de la mirada mediática».<sup>19</sup> Groys explica cómo «los medios de comunicación y las redes sociales como Facebook, YouTube, Second Life y Twitter le dan a las poblaciones globales la posibilidad de presentar

<sup>17</sup> Arjun APPADURAI, «Dis-juncture and difference in the global cultural economy», *Public Culture*, vol. 2, núm. 2, primavera de 1990, p. 5.

<sup>18</sup> Arjun APPADURAI, *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*, Mineápolis, Minnesota University Press, 1997, p. 4-5.

<sup>19</sup> Boris GROYS, *Volverse público. La transformación del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2014, p. 14-15.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>21</sup> Irit ROGOFF, «Studying Visual Culture», Nicholas MIRZOEFF (comp.), *The visual culture reader*, Londres, Routledge, 1998.

<sup>22</sup> H. STEYERL, *Los condenados...*, p. 57.

<sup>23</sup> Charles SANDERS PIERCE, *Écrits sur le signe* (recopilados, traducidos y presentados por Gérard Deledalle), París, Seuil, 1978.

sus fotos, vídeos y textos de un modo que no puede distinguirse de cualquier obra de arte post-conceptual, incluidas las obras del *time-based art*. Esto significa que el arte contemporáneo se ha vuelto una práctica de la cultura de masas».<sup>20</sup>

Como apunta Irit Rogoff, los individuos crean narraciones visuales inesperadas en la vida cotidiana, partiendo del «pedacito de una imagen que conecta con una secuencia de una película y con la esquina de una valla publicitaria o con el escaparate de una tienda por la que hemos pasado».<sup>21</sup> Esta experiencia visual cotidiana, que va de Internet a la meteorología, sigue escapando al control de los políticos y de los encuestadores.

Hito Steyerl, desde el punto de vista de la acción de los consumidores frente a la pasividad supuesta, habla incluso de la «participación en las imágenes» y no de representación, pues las imágenes son «robadas, recortadas, editadas y reapropiadas. Son compradas, vendidas, alquiladas, manipuladas e idolatradas. Agraviadas y veneradas. Participar en la imagen significa tomar parte en todo esto».<sup>22</sup>

Vivimos en un nuevo modo pixelado (pantalla del ordenador, redes sociales, pantalla de los móviles, de la televisión...), de *intervisualización global*, que es diferente de la imagen del montaje cinematográfico y del simulacro de la cultura posmoderna de los años ochenta. A diferencia de la fotografía y el cine analógicos, que evidencian la presencia necesaria de alguna realidad exterior, la imagen pixelada nos recuerda su necesaria artificialidad y ausencia. Está y no está al mismo tiempo.

Frente a la distinción que Pierce estableció entre *índex* —por oposición a *icono* y *símbolo*—,<sup>23</sup> se llegó a un término nuevo para poder satisfacer la dualidad que representaba la fotografía como espejo de lo real y como código: el carácter de *índice* o *índex*. Así, la característica esencial de la fotografía es que cumple el noema *eso ha sido*, y esto se debe a la conexión física que establece con lo que aparece fotografiado. El proceso químico en fotografía plasma lo que la luz impresionó —materialmente estuvo allí—.

Pero todo lo que ocurre a partir de ese hecho físico sí estaría sujeto a codificaciones; es un proceso complejo, pues remite a lo real —casi de forma ontológica—, pero a la vez está sujeto a convenciones culturales a la hora de interpretar su significación. Umberto Eco plantea la necesidad de mantener una teoría de la significación —a la hora de analizar el mundo de las imágenes—, en especial atenta al peso del contexto en el funcionamiento del sentido, no perdiendo nunca de vista el carácter transitorio del contrato *sígnico* que suelda la relación entre elementos expresivos y de contenido. Además, sugiere que las clasificaciones *sígnicas* tradicionales, como la diseñada por Pierce —*iconos*, *índices* y *símbolos*—, por ejemplo, deberían ser sustituidas por una tipología de los signos que atendiera a sus modos

de producción, lo que permitiría atender tanto a los casos de unidades semióticas aisladas como de unidades textuales globales.<sup>24</sup>

En otra posible conexión entre teorías y discursos desde otras disciplinas y enfoques (filosófico, semiótico, antropológico, etc.) sobre la fotografía y sobre las imágenes y el discurso y práctica del arte, Hito Steyerl, en un sentido relacionado con los modos de producción —del campo del arte—, habla de que «el arte no está fuera de la política, sino que la política reside en su producción, su distribución y su recepción».<sup>25</sup> Así, le interesa un punto de vista que «aborda con una perspectiva política el campo del arte en tanto lugar de trabajo. Se trata de observar lo que el arte hace, no lo que muestra».<sup>26</sup>

El artista y teórico de la fotografía Joan Fontcuberta<sup>27</sup> teorizó sobre cómo la tecnología digital había desmaterializado la fotografía, que devenía, por tanto, información en estado puro, contenido sin materia. Además, la sustitución del grano de plata por el píxel no equivaldría a una mera transformación de soportes, sino que obliga a reconsiderar la esencia más íntima del medio. La fotografía ha sufrido una *desindexilización*. El nuevo escenario devuelve a la imagen la linealidad de la escritura. Todo ello aboca a la fotografía a un nuevo estadio epistemológico: la cuestión de representar la realidad deja paso a la construcción de sentido.<sup>28</sup>

Se observa aquí un cambio en el que ya no importa tanto esa referencia a un original, sino que, al contrario, cuanta más manipulación, transformación y *reutilización*, más vigencia y sentido «constructivo» podrían tener las imágenes. Esta es la argumentación de la vuelta a la «materialización» de las imágenes técnicas en el concepto ya presentado de las «imágenes pobres» de la artista Hito Steyerl.

La fotografía en sus múltiples usos no artísticos, a pesar de todo, sigue haciendo valer la condición ontológica —siempre remite a una base de realidad material— que le es propia como medio, y esto continúa siendo aprovechado para una presentación de la realidad que nunca es neutral. Hay que diferenciar claramente en las imágenes su contexto de aparición: no es lo mismo una fotografía mostrada en un álbum familiar que una de prensa, una mostrada en un anuncio —vallas publicitarias o pósteres— en la calle o una colgada en Internet, una expuesta en una galería de arte, o un museo, etc. Las fotografías que aparecen en un contexto no artístico tienen una significación muy diferente, del mismo modo que las que aparecen en el marco de la institución del arte arrastran y se impregnan de toda la carga simbólica y de valor que esta tradición les otorga. Las formas en que la fotografía construye realidad en los medios tanto artísticos como no artísticos son complejas.

Nuestra realidad hoy está completamente mediada, vivimos una proliferación de lo visual y, en concreto, de lo visual virtual, es decir, imágenes

<sup>24</sup> Santos ZUNZUNEGUI, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 71.

<sup>25</sup> H. STEYERL, *Los condenados...*, p. 105.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>27</sup> Joan FONTCUBERTA (ed.), *Estética fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 12-13.

<sup>28</sup> Esto iría en el sentido de la vuelta a una iconicidad que propone Régis Durand, y también corroboraría la tesis de la autonomía del campo de la fotografía de Bourdieu.

<sup>29</sup> Nicholas MIRZOEFF, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 17.

<sup>30</sup> H. STEYERL, *Los condenados...*, p. 77-78.

<sup>31</sup> B. GROYS, *Volverse público...*, p. 98.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

pixeladas, recibidas a través de las pantallas, ya sea del ordenador, de la televisión, del móvil, etc. Asistimos a lo que Nicholas Mirzoeff ha llamado la cultura visual: en «esta espiral de imaginaria, ver es más importante que creer. No es una mera parte de la vida cotidiana, sino la vida cotidiana en sí misma».<sup>29</sup>

En ese sentido, en el proceso de subjetivación de las últimas décadas se han producido algunas escisiones que son vividas con mayor intensidad, en gran parte debido a los cambios en las nuevas tecnologías —tanto de los sistemas de información como de las investigaciones genéticas y médicas, etc.—, las cuales, junto con los fenómenos sociales derivados de la *globalización*, han determinado nuevas formas de experiencia de ser sujetos, de ser individuos con una identidad y, por supuesto, nuevas vías en las que experimentamos la propia realidad.

Una vez más, los cambios que operan en la cultura visual —y los distintos procesos y discursos que los producen— se verían reflejados también en el campo del arte. Así, una evolución de este tipo de desconexión espacial se reflejaría/produciría en el modo de presentar la exposición cinematográfica —exposición de audiovisuales o *time-based art*— en el museo, en la galería, en el «cubo blanco». Según Steyerl, «hoy en día las políticas cinematográficas son posrepresentacionales. No pretenden educar a la multitud sino que la producen. [...] Sustituyen la mirada del espectador soberano burgués del cubo blanco por la visión incompleta, oscurecida, fracturada y abrumada del sujeto-espectador-como-trabajador».<sup>30</sup> Se produce así una visión abrumada, incapaz de vislumbrar el conjunto de la producción —exceso de tiempo e incluso imposibilidad de vislumbrar horas de metraje—, perdida la mirada en fragmentos sueltos, sin un continuo lineal, explicativo, tranquilizador...

Algo similar a esta cierta incomodidad espacio-temporal expresa Groys en la descripción de la experiencia de exposiciones de *time-based art* —como metáfora quizá de una nueva manera de captar/recibir la realidad— en *loop*, «el punto central de visitar una muestra de *time-based art* es echarle una mirada y luego otra y otra, pero no verla por completo. Aquí uno podría decir que el acto de contemplación mismo está puesto en *loop*».<sup>31</sup> De hecho, para Groys, «la *vita contemplativa* contemporánea coincide con una permanente y activa circulación. El acto mismo de contemplar funciona hoy como un gesto repetitivo que no puede [conducir] y no conduce a ningún resultado, a ningún juicio estético concluyente y bien fundado, por ejemplo».<sup>32</sup>

Desde que Hal Foster habló de la escisión espacio-temporal, moral y de la imagen corporal, estas «escisiones» no han hecho sino consolidarse. La escisión espacio-temporal se debe a la paradoja de la inmediatez psicotecnológica que produce la mediación, con la lejanía geopolítica paralela. Por

ejemplo, vivimos de forma inmediata acontecimientos que están muy lejanos. También podemos navegar por Internet sin estar físicamente en la ubicación que visualizamos. La enorme cantidad de máquinas que están entre nosotros y la *realidad* hace que vivamos lo que Foster llamó la «des-conexión posmoderna»,<sup>33</sup> que repercute en todos los ámbitos, incluido el de los afectos.

Así, se va produciendo no solo una mediación de la realidad, sino también su ficcionalización. La realidad está, pues, mediada, además de recreada, espectacularizada, banalizada, puerilizada. Nos vemos sometidos a un caudal enorme de información, que puede aturdirnos, abrumarnos.

Esta ficcionalización habría llegado a un último desarrollo en la política: la era de la «posverdad», neologismo que el *Diccionario Oxford* ha considerado la palabra del año 2016. La *post-truth*, o la posverdad, se da en el capitalismo neoliberal; es un régimen en el que no es que la verdad y los hechos hayan desaparecido, sino que son distorsionados. Estas manipulaciones no son nuevas, lo novedoso es la indiferencia que produce la verdad, que sea o no cierto algo. La objetividad no importa si lo que se afirma encaja con el sistema de creencias previo que nos hace sentir bien —emociones antes que hechos—, que es la disonancia cognitiva de la que hablaba Festinger.<sup>34</sup>

El término posverdad emparenta en diversos sentidos fotografía/imagen y cotidianidad. Así, se corresponden una *posfotografía*, manipulada, pixelada, construida, «mentirosa», y una *posrealidad*, manipulada, fragmentada, construida, «mentirosa»... La apariencia es lo que importa, y de esto las imágenes saben mucho. Y nosotros también, dado que participamos activamente en estos procesos, pues las imágenes son «robadas, recordadas, editadas y reapropiadas. Son compradas, vendidas, alquiladas. Manipuladas e idolatradas. Agraviadas y veneradas. Participar en la imagen significa tomar parte en todo esto».<sup>35</sup>

Rastreábamos la posibilidad de efectuar recorridos que mostraran procedimientos técnicos, sociales y conceptuales paralelos entre el concepto de cotidianidad, como presente, y la fotografía, como imagen. El enfoque se posicionaba desde la perspectiva de los estudios visuales, de modo que estrategias y formatos cambiantes en la fotografía reflejan/producen cambios y evoluciones sociales, que, a su vez, implican conceptualizaciones y modos filosóficos paralelos, con lo que existe una interconexión entre ellos. Nos interesábamos por reflejar estas conexiones, particularmente en el uso de la fotografía en el campo del arte contemporáneo, en las producciones artísticas que incorporan la fotografía, las imágenes.

Silvia Martí Marí  
Universidad de Zaragoza  
smartima@unizar.es

<sup>33</sup> Término utilizado en: Hal FOSTER, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001.

<sup>34</sup> Es ese estado de tensión y conflicto interno que notamos cuando la realidad choca con nuestras creencias. Cuando se produce, intentamos resolver la situación reajustando el encaje entre ese sistema de creencias y la información que nos llega del exterior; muchas veces, elegimos manipular la realidad para mantener lo primero tal y como está. ARTURO TORRES, «La *post-truth* es un contexto en el que no importa si los hechos son verdaderos o falsos». Disponible en: <https://psicologiymente.net/social/posverdad>. Consulta: 2 de diciembre de 2017.

<sup>35</sup> H. STEYERL, *Los condenados...*, p. 57.

FOTOGRAFÍA Y VIDA COTIDIANA COMO CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN Y EL TIEMPO CONTEMPORÁNEOS.  
REFLEJO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

La vida cotidiana y la fotografía son, respectivamente, un nuevo concepto filosófico, un nuevo estado tempo-espacial de la modernidad y una nueva tecnología para una nueva representación/construcción de la realidad. Las estrategias y los formatos cambiantes de la fotografía reflejan los cambios y las evoluciones sociales, que, a su vez, implican conceptualizaciones y modos filosóficos paralelos. La historia de la vida cotidiana y la de la fotografía/imagen siguen caminos entremezclados a medida que la cultura que vivimos se vuelve más y más marcada por lo visual. Las teorizaciones sobre la vida cotidiana —sobre el tiempo en el presente— han ido de la mano de teorías artísticas sobre esta imagen. Las producciones artísticas reflejan y, a la vez, ilustran esta conexión. Nos basaremos en las ideas al respecto de algunos autores, como Benjamin, Lefebvre, Debord, Baudrillard, Boris Groys o Hito Steyerl, entre otros.

Palabras clave: fotografía, vida cotidiana, tiempo, imagen, construcción, realidad

PHOTOGRAPHY AND EVERYDAY LIFE AS A CONSTRUCTION OF CONTEMPORARY IMAGE AND TIME. REFLECTION  
IN CONTEMPORARY ART

Everyday life and photography are, respectively, a new philosophical concept, for a new tempo-spatial state in Modernity, and a new technology, for a new representation / construction of reality. The strategies and changing formats in photography reflect changes and social evolutions that, in turn, involve conceptualizations and parallel philosophical modes. The history of everyday life and that of photography / image follow paths intermingled as the culture that we live becomes more and more marked by the visual. Theorizations about everyday life (about time in the present) have gone hand in hand with artistic theorizations about image. Artistic productions reflect and at the same time illustrate this connection. We will base our work on the ideas of authors such as Benjamin, Lefebvre, Debord, Baudrillard, Boris Groys and Hito Steyerl, among others.

Keywords: photography, everyday life, time, image, construction, reality

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

# MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

