

TREBALL FINAL DE MÀSTER

Les imatges en l'era postfotogràfica:

Un mapa de conceptes per pensar la
fotografia actual.



Màster en Humanitats: Art, Literatura i Cultura
Contemporànies.

Direcció: Joan Miquel Gual Bergas

Alumna: Sara Alburnà Muñoz

2023



Resum: En el present treball s'investiga quins papers se li atribueixen a la imatge, des dels estudis fotogràfics i filosòfics en la societat postfotogràfica global, referents a l'ètica, la visualitat i la subjectivitat a través d'un mapa de conceptes definits per diverses persones especialitzades en la teoria i la pràctica actual de la fotografia i la imatge.

Es parteix de tres hipòtesis, la primera en relació amb la ubiqüitat i democratització de les imatges i en com les persones es relacionen amb la imatge a través de la realitat fragmentada de la postfotografia; la segona, fa referència a la visualitat i a la dualitat ull humà envers l'ull mecànic, el canvi de perspectiva i la descorporització de la fotografia. La tercera hipòtesi reflexiona al voltant dels valors i l'ètica de la postfotografia i es planteja un estudi de cas a través d'un projecte fotogràfic pràctic anomenat *Who are you?*, que denuncia les agressions masclistes i el robatori d'imatges privades des de la perspectiva de gènere.

Es conclou que la postfotografia ha canviat la manera de mirar i que juntament amb les noves oportunitats de veure el món apareixen noves amenaces. És necessària una educació visual en valors per saber crear, gestionar, consumir i comunicar a través d'una postfotografia ètica.

Paraules clau: postfotografia, fotografia, imatge, filosofia de la fotografia, ubiqüitat de les imatges, realitat fragmentada, subjectivitat, ètica de les imatges, feminisme.

Abstract: The present work aims to investigate what roles are attributed to the image, from photographic and philosophical studies in the global post-photographic society, referring to ethics, visibility and subjectivity through a map of concepts defined by several authors and photographers specialized in the theory and practice of current photography and images.

*The investigation is based on three hypotheses, the first in relation to the ubiquity and democratization of images and how people relate to the image through the fragmented reality of post-photography; the second refers to visibility and the duality between the human eye and the mechanical eye, the change of perspective and the disembodiment of photography. The third hypothesis reflects on the values and ethics of post-photography and proposes a case study through a practical photographic project called *Who are you?* which denounces sexist violence and the theft of private images from a gender perspective.*

It is concluded that post-photography has changed the way of looking and that together with the new opportunities to see the world, new threats appear. A visual education in values is necessary to know how to create, manage, consume and communicate through an ethical post-photography.

Key words: *post-photography, photography, images, philosophy of photography, ubiquitous images, fragmented reality, subjectivity, ethics of images, feminism.*

Índex

1. Introducció	2
1.1. Preguntes d'investigació i objectius de recerca	3
1.2. Hipòtesis	5
2. Marc teòric	5
3. Metodologia	8
3.1. Selecció de conceptes i arxiu	8
3.2. Projecte pràctic	9
4. Mapa de conceptes	10
4.1. Postfotografia	10
4.2. Ètica	12
4.3. Subjectivitat	15
4.3.1. <i>La ciutat (des)coneguda</i>	18
4.4. Autoreferencialitat	19
4.4.1. Revista <i>Provoke</i>	20
4.5. Relació entre la fotografia i les persones espectadores	22
4.6. Visualitat	24
4.6.1. Ultrafotografia	26
4.7. Manipulació, engany i mentida	27
4.8. Ecologia de les imatges	28
4.8.1. Penelope Umbrico	29
4.9. Postfotografia i cos	30
5. <i>Who are you?</i>	31
5.1. Sèrie fotogràfica <i>Who are you?</i>	34
6. Conclusions	46
7. Bibliografia	48
8. Annexos	52
8.1. Taula de relació preguntes i objectius	52
8.2. Taula de conceptes	54

Índex d'imatges

Imatge 1	18
Imatge 2	21
Imatge 3	26
Imatge 4	30
Imatge 5	34
Imatge 6	35
Imatge 7	36
Imatge 8	37
Imatge 9	38
Imatge 10	39
Imatge 11	40
Imatge 12	41
Imatge 13	42
Imatge 14	43
Imatge 15	44
Imatge 16	45

1. Introducció

En el context actual, les imatges representen una part rellevant del llenguatge i la comunicació. Des dels inicis del segle XXI, la tecnologia ha evolucionat ràpidament i juntament amb aquestes innovacions tecnològiques, les imatges s'han multiplicat, reproduït i disseminat fins a colar-se en tots i cada un dels espais de la nostra vida. Aquesta quantitat ingent d'imatges ha reprogramat la manera de mirar, la manera d'entendre el món i la realitat i també la sensibilitat de la societat contemporània.

S'han realitzat nombrosos estudis sobre la imatge i la fotografia des de diferents branques com la filosofia, la ciència, l'educació o les humanitats, però encara queden camins per recórrer i qüestions per investigar al voltant d'aquest tema. És cert que una imatge val més que mil paraules? En quin grau la fotografia compleix aquesta autoreferencialitat que predica? Com afecta la visió que tenim de la realitat quan mirem una fotografia i com es resol el paradigma d'aquesta visió universal objectiva envers la subjectivitat individual? Són la mentida i l'engany de les imatges part d'aquesta postveritat? Aquestes són algunes de les preguntes que es plantegen en aquesta investigació, que pretén aportar una reflexió profunda al voltant de la postfotografia i la manera en com pensem les imatges, el rol que desenvolupen i el vincle que tenim amb elles com a subjectes, per tal d'enriquir el diàleg i el debat actual sobre aquest camp.

Actualment, ja no es parla de fotografia, sinó de postfotografia i tal com afirmen Iáñez i Padín (2022), *“la postfotografia se define no tanto por aquello que es, sino por aquello que ha dejado de ser o está dejando de ser a cada momento. La condición postfotográfica supone la transmutación de unos valores”* (p.19). El concepte de postfotografia no fa només referència a l'evolució de la tecnologia, sinó que es refereix a un canvi de paradigma. És a dir, la fotografia ha deixat enrere totes les seves característiques originàries per convertir-se en un concepte diferent, modelat pel context de l'abundància d'imatges, la seva circulació i les noves visualitats.

En aquest treball s'aprofundirà en la postfotografia i les imatges en el marc contemporani. Si la fotografia tradicional es creava i es movia en un entorn analògic, la postfotografia ho fa en un món completament digital, per tant, què els ha passat a les imatges? Quina és la nostra manera de relacionar-nos-hi? Tal com sustenta Steyerl (2009), la imatge contemporània *“transforms quality into accessibility, exhibition value into cult value, films into clips, contemplation into distraction. [...] They spread pleasure or death threats, conspiracy theories or bootlegs, resistance or stultification”*. (Transforma la qualitat en accessibilitat, el valor d'exhibició en valor de culte, les

pel·lícules en clips, la contemplació en distracció. [...] Difonen plaer o amenaces de mort, teories de la conspiració o contraban, resistència o ridícul). (p.41).

Davant de l'aparició de la postfotografia, cal reflexionar sobre el concepte i repensar quin és el rol d'aquesta fotografia contemporània, quin és el seu valor i el seu sentit. La reflexió sobre el tema és de vital importància no només per la necessitat de teoritzar sobre el concepte i aportar nous coneixements sobre el camp, sinó també per analitzar les noves pràctiques fotogràfiques i actualitzar els valors i l'ètica que envolta la postfotografia perquè aquesta no pugui quedar-se enrere envers la saturació i insensibilització de les imatges.

Per dur a terme la investigació es proposa un treball que combina la teoria i la pràctica fotogràfica. D'una banda, s'ha elaborat un mapa de conceptes exhaustiu que, tot i que no esgota el tema, sí que permet fer una reflexió profunda sobre el marc de la postfotografia i el nou paradigma de les imatges. D'altra banda, també s'ha dut a terme un projecte fotogràfic pràctic que pretén abordar el tema sobre l'ètica de les postfotografies i analitzar si aquesta s'ha quedat enrere i cal adaptar-la a les pràctiques actuals.

En el mapa de conceptes es parlarà primerament de la postfotografia i es relacionarà amb conceptes com l'ètica, la subjectivitat i l'autoreferencialitat. A més, s'analitzarà el terme de postfotografia en tot el seu context i sobretot en com afecta les persones, per això s'estudiarà la relació entre la fotografia i les persones espectadores; la visualitat; la manipulació, l'engany i la mentida, l'ecologia de les imatges i la relació entre postfotografia i cos.

1.1. Preguntes d'investigació i objectius de recerca

S'estableix, doncs, la següent pregunta d'investigació "quins papers se li atribueixen a la imatge, des dels estudis fotogràfics i filosòfics, en la societat postfotogràfica?". Aquesta pregunta marca una investigació qualitativa per obtenir informació sobre el context actual on es desenvolupa la fotografia. L'estudi permetrà arribar a una millor comprensió de la relació entre les imatges i les persones espectadores i com a través d'aquestes imatges s'entén, es transforma o es crea la realitat.

La pregunta inicial engloba els següents **objectius** de recerca:

- Descobrir quins són els papers de la imatge en la societat postfotogràfica.
- Analitzar el concepte de postfotografia en relació amb la subjectivitat, l'autoreferencialitat i la visualitat a través de persones especialitzades en la pràctica fotogràfica i la investigació teòrica en aquest àmbit.

- Contextualitzar la imatge en el marc actual per reflexionar sobre els canvis que ha patit la nostra relació amb les imatges.
- Explicar com percebem el món a través de la fotografia actual i quins pensaments s'hi relacionen (manipulació, engany, mentida, discriminació, feminisme, etc.).
- Aprofundir en l'ètica i els valors de la imatge tot i l'engany i la manipulació presents en aquesta.
- Portar a la pràctica les reflexions teòriques obtingudes a través de la creació d'un projecte fotogràfic personal sobre l'ètica postfotogràfica que plasmi el paradigma actual.

Les preguntes secundàries es relacionen directament amb la pregunta principal per tal de dividir la investigació en grups concrets i d'aquesta manera aconseguir la informació i les dades pertinents que finalment donaran resposta a la pregunta i confirmaran o rebartran les hipòtesis.

Es proposen les següents **preguntes secundàries**¹:

- En què es diferencia la fotografia de la postfotografia?
- Com s'interpreten i quina importància es dona a la subjectivitat i l'objectivitat en les imatges actuals?
- Quina importància té la manipulació de les imatges a l'hora de modificar la sensibilitat i la visió del món de les persones?
- Quina relació hi ha entre la fotografia i el text?
- Els paràmetres d'observació i anàlisi de la fotografia (composició, color, enquadrament, etc.) serveixen per interpretar i seleccionar el valor de les imatges de la postfotografia?
- La suma de realitats subjectives que mostra la postfotografia és igual a la realitat objectivada, és a dir la realitat "tal com és"?
- Quins papers desenvolupa la persona espectadora davant les noves imatges tecnològiques, moltes vegades realitzades per ulls mecànics?
- Com han transmutat l'ètica i els valors de la fotografia?

¹ Es pot consultar la taula de l'annex 8.1 per veure la relació entre les preguntes d'investigació i els objectius.

- Com són els nous espais de la visualitat en relació amb el cos i les persones racialitzades i sexualitzades? Quines línies futures contempla el feminisme?

1.2. Hipòtesis

També es parteix d'unes **hipòtesis** al voltant de la investigació plantejada:

La primera, referent al fet que la fotografia tradicional representava la realitat i era la prova irrefutable que quelcom havia tingut lloc, és a dir, era una memòria i un document de la realitat. Actualment, aquesta funció ha canviat i la fotografia ja no representa la realitat com ho feia abans, la seva ubiqüitat ha permès accentuar la subjectivitat i ressaltar infinits punts de vista. Per exemple, les fotografies que es comparteixen a les xarxes socials mostren fragments de punts de vista individuals de diversos aspectes de la realitat, com ara esdeveniments o llocs del món. Es té molt present la manipulació de les fotografies i la possibilitat que un mateix fet es mostri no tant com a representació de la realitat, sinó com a visió personal de la persona que fa la fotografia. Les imatges ja no representen el món, mostren que les persones s'expressen a través d'aquestes imatges i creen diversos mons i realitats.

A continuació, també s'afirma que la postfotografia ja no és un camp aïllat a les persones, sinó que també pertany a la tecnologia, la càmera no necessita l'ull humà i actua per si mateixa, tal com afirmaven les teories de Vilém Flusser sobre el dispositiu. Un exemple d'això és la perspectiva vertical aplicada a les imatges satèl·lit de Google Maps o la xarxa social BeReal, que sota l'eslògan de cercar l'autenticitat, el dispositiu decideix quan la persona ha de fer una fotografia i compartir-la.

Per acabar, l'afany per documentar el món amb imatges ha desplaçat alguns valors sobretot de la propietat privada i la intimitat, la fotografia també pot ser una arma i pot ser utilitzada negativament cap a les persones. Cal reconsiderar noves postures ètiques que vetllin per una bona relació entre les persones i l'ús de les imatges. Un exemple d'això són les fotografies robades, hi ha nombrosos casos de persones que han robat imatges d'altres persones en la seva intimitat i després n'han fet o bé difusió o bé s'han fet servir per fer xantatge a la persona que apareix a les fotografies. Els dispositius fotogràfics cada vegada són més petits i passen desapercebuts, de manera que resulta difícil o gairebé impossible saber si estem sent fotografiats o no en algun moment.

2. Marc teòric

El marc teòric d'aquest treball consisteix en diverses persones professionals de la investigació, que han centrat el seu estudi al voltant de la postfotografia i el context actual de les imatges. D'una

banda, es fa referència a autors i autores que han teoritzat sobre el tema i, d'altra banda, teòrics i teòriques que també s'han dedicat a la pràctica fotogràfica per recolzar el seu pensament.

En primer lloc, l'escriptora i filòsofa Susan Sontag va dedicar el seu llibre *On Photography* publicat l'any 1977, a explicar la fotografia i les seves funcions, efectes i relació amb la societat. Tot i que no és un llibre escrit durant l'època postfotogràfica, és un referent per aprofundir en el tema, ja que presenta els inicis del canvi de paradigma de la fotografia i tracta temes com la subjectivitat, l'engany i la veritat, l'ètica, la relació entre la persona que fa la fotografia i la persona espectadora, el temps i les temporalitats, la natura, la fotografia com a document i realitat, el concepte d'ecologia de les imatges i el camí cap a les noves sensibilitats i visualitats. Per aquest motiu les idees de Sontag continuen essent vigents en l'actualitat i conserven un caire atemporal. També la seva obra *Ante el dolor de los demás* (2003) servirà per parlar de les idees al voltant de l'ètica i els valors de la fotografia.

Uns altres autors rellevants en la investigació són els crítics d'art, investigadors i comissaris Javier Iáñez i Manuel Padín, en concret el seu llibre titulat *Bucear la herida: Paisajes (im)posibles de la imagen en l'era postfotogràfica* del 2022. Aquesta obra servirà per definir el context postfotogràfic i la ferida que ha provocat a les imatges, les noves possibilitats de la fotografia contemporània i els nous escenaris que presenta. També, dona una visió de com les persones ens hem de moure en aquest paisatge postfotogràfic i com es pot fer per llegir, comprendre i descodificar aquestes imatges per trobar el seu valor i sentit.

En aquest grup de teòrics també s'inclou el pensador i escriptor Boris Groys. En el seu assaig titulat *Modernity and Contemporaneity: Mechanical vs. Digital Reproduction* (2016), Groys compara l'època actual envers la modernitat i les diferències entre la reproducció mecànica i digital. A través d'aquesta anàlisi, l'autor exposa els diferents modes d'experimentar la presència, la contemporaneïtat, les noves visualitats i la relació que tenim amb les imatges. El canvi de la reproducció mecànica a la digital no només té a veure amb la tècnica, sinó que ha portat un canvi radical del llenguatge visual.

L'escriptora, professora i assagista Remedios Zafra té tres obres que també són clau a l'hora d'estudiar la situació de les persones dins del món digital, el poder de les imatges i el ciberfeminisme. Les obres que es tractaran són *Ojos y capital* (2015), *Un cuarto propio conectado: (ciber)espacio y (auto)gestión del yo* (2010) i *Redes Y (Ciber)Feminismos. La revolución de la representación que derivó en alianza* (2018).

A més, l'assaig titulat *Mobilizing Shame* (2004) de l'autor especialitzat en drets humans, Thomas Keenan, serà clau per analitzar el paper de les imatges a l'hora de mostrar el patiment i les injustícies socials, com es transmet l'ètica i els valors i el fet que les imatges apel·lin a la vergonya per fomentar l'acció. Igualment com el pensament de la filòsofa Judith Butler, plasmat al treball *Torture and the Ethics of Photography* (2007), que fa una crítica a les idees de Susan Sontag i també aporta reflexions valuoses al voltant de l'ètica de la fotografia.

Finalment, la politòloga Jodi Dean, analitza les noves formes de representació visual i com funciona la comunicació en imatges en l'actualitat, indispensable per estudiar la postfotografia i la subjectivitat del món actual.

D'altra banda, dins del grup d'autors i autores que combinen les seves teories amb la pràctica fotogràfica, s'inclou com a figura cabdal, l'artista, escriptor i teòric de la imatge, Joan Fontcuberta. Les seves obres titulades *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía* (2016) i *La cámara de pandora: La fotografía después de la fotografía* (2010), se situen al centre de la postfotografia, així com altres assajos significatius inclosos dins del llibre *Imatges latents: La fotografía en transició* (2022). A més, alguns dels projectes fotogràfics de Fontcuberta com *Googlegramas* (2005), *Ensanche Subterráneo* (2009) o el projecte *X.B.* (2017), són un exemple de pràctiques postfotogràfiques que es mouen entre la realitat i la ficció, qüestionen el poder de la fotografia i desperten el sentit crític davant els possibles enganys de les imatges.

En segon lloc, el fotògraf i crític Takuma Nakahira i el recull d'assajos del llibre titulat *Il·lusió documental* (2018), també serviran de marc teòric per aquest treball, ja que els seus pensaments i idees conserven el caràcter atemporal d'uns coneixements que comencen a definir el canvi de paradigma de la fotografia i les imatges. Nakahira reflexiona filosòficament sobre la veritat de la fotografia, la subjectivitat i els punts de vista i es qüestiona creences establertes al voltant de la il·lusió i l'engany de les imatges a l'hora de mostrar la realitat.

També, l'obra *Voz en off: Relatos en torno a lo fotográfico* (2020) d'Enrique Lista, és rellevant per investigar l'autoreferencialitat de la fotografia, el que aquesta transmet i el debat que s'articula al seu voltant, mentre posa en relleu les idees dels teòrics clàssics de la fotografia envers els actuals.

Es farà referència a l'artista visual, realitzadora cinematogràfica i escriptora Hito Steyerl i el seu assaig titulat *In Defense of the Poor Image* (2009). En l'escrit dona una visió profunda de les imatges "pobres" i el valor que tenen en l'actualitat, el qual està regit per l'accessibilitat i la capacitat d'arribar a grups de persones amb valors compartits, formar moviments mundials i

traspasar barreres de l'espai i de classe social. L'autora també apunta que les imatges contemporànies esborren la línia entre la persona que crea i la persona espectadora, fent que els individus siguin tant creadors de les imatges com transmissors i receptors. D'aquesta mateixa autora s'inclourà *Los condenados de la pantalla* (2012) per tractar la societat digitalitzada i el canvi de perspectiva de les persones envers el món que habiten.

Per acabar, l'artista, crítica i curadora d'art Aria Dean, dedica el seu assaig *Poor Meme, Rich Meme* (2016), analitza els mems i la viralitat, i com les imatges han influït a visibilitzar, mobilitzar i agrupar col·lectius racialitzats mitjançant el sentiment d'identificació en les imatges.

3. Metodologia

Per tal de donar resposta a la pregunta d'investigació es durà a terme una metodologia qualitativa. “Les preguntes de recerca qualitatives busquen comprendre els motius darrere de les accions humanes” (Ardèvol i Oller, 2013, p.10). A més les tres hipòtesis formulades serviran de base en la investigació. Tal com afirmen Ardèvol i Oller (2013):

Les preguntes de recerca qualitatives se solen desglossar en hipòtesis o conjectures de partida i interrogants. [...] no perquè hagin de ser provades o validades estadísticament en la nostra recerca, sinó enteses com a guies que ens permeten aprofundir en la matèria, i que després, en vista de la nostra anàlisi, podrem descartar, matisar o mantenir. (p.10).

En primer lloc, es farà una anàlisi documental amb la mostra de les fonts secundàries seleccionades al marc teòric, aquesta selecció s'ha fet tenint en compte els autors i autores que han estudiat prèviament la postfotografia, la fotografia i les imatges en el context actual. Mitjançant l'anàlisi dels recursos seleccionats es determinaran els conceptes del mapa conceptual que permetran investigar el context de la postfotografia. Juntament amb l'estudi documental textual, també es farà una recerca d'imatges, artistes o plataformes que serveixin d'exemple per il·lustrar les idees expressades en cada concepte teòric. Les dues primeres hipòtesis es tractaran en aquesta primera etapa de la recerca.

En segon lloc, es presentarà un projecte pràctic de fotografia per abordar la tercera hipòtesi del treball al voltant de l'ètica i els valors.

3.1. Selecció de conceptes i arxiu

Per la selecció de conceptes a les fonts secundàries s'ha seguit el principi d'adequació i el mostreig per criteri. El principi d'adequació, segons Camprubí i Castellanos (2019), la selecció que es vol

estudiar es defineix seguint els criteris i les preguntes establertes en el disseny de la recerca i s'han de triar els conceptes que poden proporcionar la informació més adequada per al projecte. (p.26). També fan referència a Morse i Field pel que fa a la mida de la mostra, “és millor utilitzar una mostra petita però ben treballada, que sigui efectiva i eficient”. (Citat per Camprubí i Castellanos, 2019, p.26).

Pel que fa al mostreig per criteri, Camprubí i Castellanos (2019) afirmen que s'escull “a partir de criteris conceptuals segons els principis de representativitat estructural, de manera que les variables que defineixen l'estructura de la mostra s'han establert teòricament per l'investigador” (p.27). Per tant, s'ha elaborat una taula² amb uns conceptes previs per tal d'analitzar les fonts documentals i agrupar les idees o pensaments sobre conceptes per tipus. La taula comprèn unes categories, però no busca fer-ne un recompte a les lectures seleccionades i avaluar-les per la freqüència en què apareixen, sinó que s'ha buscat una comprensió de cada idea i concepte per tal de comparar el mateix concepte amb la diversitat de teories de cada autor i autora del marc teòric.

3.2. Projecte pràctic

El projecte fotogràfic pràctic fa referència a la tercera hipòtesi d'aquesta investigació sobre la postfotografia i l'ètica de les imatges. S'han fet algunes aproximacions sobre els valors de la fotografia, per exemple en la fotografia de guerra o en la capacitat intrínseca de manipulació de la imatge, però amb aquesta pràctica fotogràfica es vol denunciar un altre aspecte ètic que ha sorgit amb la postfotografia: les fotografies robades, és a dir, preses sense el consentiment de qui apareix en aquestes. A més, tal com afirma Zafra (2015), “*no será suficiente la mera reflexión y en ocasiones necesitaremos del arte para ayudarnos a visibilizar las contradicciones de esta vida de ojos y pantallas*” (p.25-26). Aquesta és la intenció del projecte pràctic proposat, complementar les reflexions teòriques i anar un pas més enllà, per transmetre i analitzar una situació postfotogràfica actual a través de la pràctica artística.

La fotografia tradicional ja es va trobar davant de qüestions de drets i privacitat d'imatge que va haver d'afrontar, com poden ser els retrats de carrer on apareixen persones anònimes inadvertides del fet que estan essent fotografiades. També al voltant del fotoperiodisme i la pregunta sobre què està permès fotografiar, si és ètic o no difondre fotografies del patiment d'altres persones de diversos llocs del món, infants en situacions de pobresa, entre altres aspectes³. El debat al voltant de la privacitat es va iniciar amb el naixement de la fotografia, però amb la postfotografia la tecnologia

² Es pot consultar la taula de conceptes a l'apartat Annexos 8.2.

³ Tots aquests aspectes es tractaran en profunditat en els pròxims apartats del mapa de conceptes.

ha evolucionat considerablement, la xarxa digital ha permès compartir a gran velocitat milers d'imatges i els dispositius fotogràfics han adquirit noves formes inversemblants.

Aquestes innovacions han creat noves oportunitats, però també s'ha incrementat un gran problema ètic dins la societat. Es tracta de les fotografies robades a través de dispositius d'espionatge amagats dins d'espais privats, on generalment busquen capturar imatges de dones en la seva intimitat per després fer-ne difusió o xantatge. Aquesta pràctica és considerada violència masclista per la llei sota el nom d'assetjament sexual, descobriment i revelació de secret en imatges, però són moltes les dificultats que es troba la víctima a l'hora de fer front a un fet d'aquest tipus.

Actualment, el suport tant jurídic, com social i psicològic a vegades no és prou eficient i la conscienciació social del poder de les imatges com a arma vexatòria cap a la dona no està prou investigat. Per aquest motiu cal conscienciar i educar la societat en valors referents a la imatge, per tal que l'ètica no quedi endarrerida respecte a l'era postfotogràfica. Aquesta és la temàtica central de la pràctica fotogràfica que es proposa, un projecte⁴ inèdit creat per aquest treball d'investigació, que pretén abordar el tema de les imatges robades des de la perspectiva personal, com a dona, com a fotògrafa, com a víctima i com a persona interessada en l'estudi del món de les imatges i la fotografia des d'un vessant teoricopràctic.

4. Mapa de conceptes

4.1. Postfotografia

Fontcuberta (2016), va definir la postfotografia com “*la fotografia que fluye en el espacio híbrido de la sociabilidad digital y que es consecuencia de la superabundancia visual*” (p.7). Aquest excés d'imatges ja no es comporta com antigament i la fotografia ha deixat enrere algunes de les seves característiques ontològiques, funcions socials i els valors per adoptar-ne de nous. En aquest nou escenari sorgeixen nous problemes relacionats amb la gestió, interpretació i assimilació de tota la informació visual disponible.

També, Iáñez i Padín (2022), apunten que:

La postfotografia se define no tanto por aquello que es, sino por aquello que ha dejado de ser o está dejando de ser a cada momento. La condición postfotográfica supone la transmutación de unos valores, [...] un cambio de espíritu en la era de la superabundancia y ubicuidad de imágenes, el dismantelamiento de una visualidad, de un tipo de experiencia

⁴ El desenvolupament del projecte i l'explicació d'aquest es pot trobar a l'apartat 5. *Who are you?*

estética. (p.19).

Tal com explica Fontcuberta (2016), la utilització del terme *postfotografia* es va començar a introduir en el món acadèmic a principis dels anys noranta. Concretament, va ser l'artista i professor David Thomas que va dedicar el seu assaig *From the Photograph to Postphotographic Practice: Toward a Postoptical Ecology of the Eye* (1988) a definir aquest concepte. (p.29) Tot i que les pràctiques més radicals de la fotografia dels anys noranta ja apuntaven a pràctiques postfotogràfiques, no ha estat fins a l'any 2000 que la postfotografia s'ha consolidat. Aquest fet ha estat degut als avenços tecnològics, és a dir, l'aparició d'Internet i les xarxes socials, les quals, com diu Fontcuberta (2016), han convertit el món en “*un espacio regido por la instantaneidad, la globalización y la desmaterialización.*” (p.31).

És cert que l'aparició de la postfotografia va lligada a l'evolució tecnològica, però també s'hi sumen els canvis polítics i culturals de les societats occidentals, on el capitalisme neoliberal ha ocupat també l'espai de la tecnologia i la comunicació. Aquest espai fotogràfic és ara molt més nombrós i la càmera tradicional s'ha multiplicat en dispositius omnipresents com els telèfons intel·ligents, ordinadors portàtils, càmeres de vigilància, drons, càmeres integrades dins d'automòbils, aparells electrodomèstics, videojocs, satèl·lits, entre molts d'altres aparells programats per capturar fotografies en qualsevol moment, amb o sense la intervenció de l'ésser humà.

A més, Fontcuberta (2016) ressalta que “*la idea del exceso de imágenes, que parece producir al mismo tiempo hipervisibilidad y voyerismo visual, esa aparente «epidemia de las imágenes», sino también las lógicas de su gestión, difusión y control*”. (p.32). Per tant, el debat ja no és la definició i el funcionament de la imatge postfotogràfica com a tal, el qual és evident que ha canviat completament, sinó els papers d'aquestes imatges dins la societat i com ens afecten.

L'excés d'imatges que caracteritza la postfotografia es veu clarament en l'exemple pràctic que anomena Fontcuberta (2016) sobre la xarxa social *Snapchat*. Aquesta plataforma ha produït la categoria de fotografia conversacional, “*antes la fotografía era una escritura, ahora es un lenguaje. Nos comunicamos con fotos, y además lo hacemos con total naturalidad, como si la fotografía rebasase el estadio del texto impreso para conquistar el estadio del lenguaje oral*” (p.119). A més, l'autor conclou afirmant que “*ahora las fotografías también funcionan como palabras dichas, [...] una vez alcanzan a su receptor ya no hay necesidad de guardar, pues ya han cumplido su misión comunicativa*” (Fontcuberta, 2016, p.119). Per tant, la postfotografia es torna efímera, ja no es fan fotografies per ser guardades i observades amb calma, sinó que tenen una funció comunicativa i fugaç.

Partint de l’afirmació de Fontcuberta (2022): “més que escodrinyar com funcionen les imatges, ens urgeix saber quines repercussions comporten a la nostra experiència, quins dispositius simbòlics engendren, quines transformacions produeixen i quins mons construeixen” (p.227), l’interès d’aquesta investigació és de major importància, ja que les teories sobre la relació entre imatge i societat demanen una actualització constant en vista de la rapidesa dels canvis i els nous paradigmes actuals.

Alhora, tot i que la fotografia sempre ha tingut la capacitat de manipular i tergiversar els fets, actualment amb la postfotografia aquest engany encara es fa més plausible. Si les imatges tenen el poder de mentir, com es mantenen els valors i l’ètica? La realitat fragmentària que mostren les fotografies es relaciona amb la cerca objectiva de la representació de la realitat. Aquest és un tema de vital importància sobre el que cal reflexionar per intentar que no es quedi enrere davant de les ràpides transformacions que estem vivint respecte a la utilització de les imatges.

El present i futur de la postfotografia pot abordar-se des de diverses teories, algunes d’elles clarament pessimistes i catastrofistes, però també s’ha de contemplar la possibilitat d’adaptar-nos a aquests canvis amb una ment oberta. Tal com apunten Iáñez i Padín (2022) s’ha de defugir de “*superaciones tajantes, olvidos para siempre, binomios, dicotomías (activo-pasivo, posible-imposible...) y postulados simplistas (por ser demasiado optimistas o pesimistas)*” (p.24).

4.2. Ètica

“Tampoco se supone que la fotografía deba remediar nuestra ignorancia sobre la historia y las causas del sufrimiento que selecciona y enmarca. Tales imágenes no pueden ser más que una invitación a prestar atención, a reflexionar, a aprender, a examinar las racionalizaciones que sobre el sufrimiento de las masas nos ofrecen los poderes establecidos”.

(Sontag, 2003, p.136).

En els seus inicis, la fotografia anava lligada a la representació de la realitat, a la seva capacitat per mostrar el que és verídic i el que ha passat. Gràcies a aquesta eina visual, es van mostrar al món molts escenaris que fins aquell moment eren desconeguts o només una part petita de la població havia pogut veure amb els seus propis ulls.

La fotografia, va començar a plasmar en imatges la bellesa del món, però també, inevitablement, va mostrar horror i patiment. Un exemple d’això són les diferents guerres i la tasca del fotoperiodisme

i el reportatge de fer arribar a la resta de la societat aquesta informació visual del que passava al camp de batalla. La difusió de fotografies que mostraven escenes de mort i destrucció buscava mostrar, informar, augmentar la consciència al gruix de la població sobre el que no podien veure amb els seus ulls. Però, fins a quin punt és ètic plasmar en una fotografia les situacions de patiment aliè i fer-ne difusió? Les imatges desperten la sensibilitat de les persones o l'acostumen fins a atenuar-la?

Sontag (1977), afirma que “*photographs alter and enlarge our notions of what is worth looking at and what we have a right to observe*”. (Les fotografies alteren i amplien les nostres nocions del que val la pena mirar i del que tenim dret a observar). (p.1). Aquesta precisament és una de les funcions que ha heretat la postfotografia i l'ha maximitzat a escala mundial. La democratització de les càmeres i la xarxa han permès que qualsevol persona pugui capturar i fer difusió de situacions de violència que pugui presenciar, ja sigui per crear consciència, per transmetre una notícia sensacionalista o per cobrir el seu desig *voyeurista*. Siguí com sigui, un dels aspectes d'aquesta superinformació del món a través d'imatges, ha traslladat el fotoperiodisme de guerra als carrers de les ciutats més avançades i les persones que no eren necessàriament del camp del fotoperiodisme, s'han convertit en informadores, mostrant situacions extremes allà a on fossin i incidint en els temes de debat global. Un exemple d'aquest fet és la visibilització del racisme als Estats Units i en l'activació i el ressò mundial del moviment *Black Lives Matter* l'any 2013.

Keenan (2004), parla del poder d'aquest tipus d'imatges, “*shame is thought of as a primordial force that articulates or links knowledge with action, a feeling or a sensation brought on not by physical contact but by knowledge or consciousness alone*”. (La vergonya es pensa com una força primordial que articula o vincula el coneixement amb l'acció, un sentiment o una sensació provocada no pel contacte físic sinó només pel coneixement o la consciència). (p.252). L'autor afegeix que “*governments, armies, businesses, and militias are exposed in some significant way to the force of public opinion, and that they are [...] vulnerable to feelings of dishonor, embarrassment, disgrace, or ignominy*”. (Els governs, els exèrcits, les empreses i les milícies estan exposats d'alguna manera significativa a la força de l'opinió pública, i que són [...] vulnerables a sentiments de deshonra, vergonya, desgràcia o ignomínia). (Keenan, 2004, p.252). Les imatges han exercit una força considerable i en alguns casos han aconseguit mobilitzar a la societat perquè pressionés al poder per tal d'aconseguir canvis, millores, reconeixement i protecció per part de grups de poder que en un principi estaven permetent o provocant situacions de desigualtat, racisme, violència de gènere, corrupció, entre molts d'altres.

D'altra banda, com afecta la saturació d'imatges de violència en la capacitat d'assimilació de les persones? Un dels escrits més rellevants que es qüestionava aquest doble vessant ètic és *Regarding the pain of others* (2003) de Susan Sontag, on avalua, entre altres coses, la reacció de les persones espectadores davant de fotografies que mostren dolor. Sontag (2003) reivindica el poder de la fotografia afirmant que “*el conjunto de imágenes incesantes [...] es nuestro entorno, pero a la hora de recordar, la fotografía cala más hondo. La memoria congela los cuadros; su unidad fundamental es la imagen individual*”. (p.31).

També, Judith Butler va dedicar el seu assaig *Torture and the Ethics of Photography* (2007) a parlar sobre el tema. Mentre Sontag (2003) afirma que una fotografia ens pot afectar momentàniament, però que una imatge sola no té el poder de construir una interpretació, Butler (2007), en canvi, diu que “*it is not just a visual image awaiting its interpretation; it is itself interpreting, actively, even forcibly*”. (No és només una imatge visual a l'espera de la seva interpretació; sinó que ella mateixa s'està interpretant, activament, fins i tot per força). (p.99). Tinguin o no un discurs que els acompanya, les fotografies han apropiat la desgràcia i el patiment a societats on els quedava lluny, Sontag (2003) parla de la doble moral, “*cuanto más remoto o exótico el lugar, tanto más estamos expuestos a ver frontal y plenamente a los muertos y moribundos*”. (p.84). Aquesta alienació envers algunes imatges posa en relleu el racisme, el desconeixement i la ignorància que s'ha patit durant anys i que sembla que en l'actualitat, la circulació d'imatges a gran velocitat, la creació de grups de suport i denúncia, han ajudat a dissipar.

Un altre aspecte a considerar envers l'ètica de la postfotografia és la mateixa acció de capturar imatges. Steyerl (2009) afirma que “*the poor image is a copy in motion. Its quality is bad, its resolution substandard. As it accelerates, it deteriorates [...]*”. (La imatge pobre és una còpia en moviment. La seva qualitat és dolenta, la seva resolució és deficient. Mentre accelera, es deteriora). (p.40). El que porta a plantejar-nos si la imatge digital és també pobre en ètica.

Per l'omnipresència dels dispositius, hi ha imatges de tota mena. Si davant d'una imatge on és visible el patiment humà podem plantejar-nos el paper de l'ètica, com ho fem per saber si és ètica o no una imatge que aparentment mostra escenes quotidianes i innòcues, sense que el patiment es faci plausible? Un exemple d'aquest cas són les fotografies fetes sense permís en la intimitat de les persones amb la instal·lació de càmeres amagades. En aquestes situacions les persones no saben que estan essent fotografiades i que les imatges de les seves activitats quedaran plasmades en una fotografia. Això és un fet que s'ha incrementat amb l'aparició de la postfotografia i l'evolució de la tecnologia que ha permès càmeres més petites i imperceptibles. Les fotografies robades poden

mostrar a persones en la seva intimitat, però una vegada es distribueixen per la xarxa no es pot saber si la persona que hi apareix és també l'autora d'aquella fotografia ni si es tracta d'una imatge robada. Cal destacar que aquestes imatges sovint formen part d'agressions masclistes contra la dona, en què hi ha la intenció de capturar escenes de sexe o bé el cos sexualitzat de la dona.

El feminisme també s'ha traslladat a la xarxa, de quina manera, doncs, es pot denunciar aquesta imatge pobra en ètica que actua com a arma cap a la dona? Igualment com la lluita contra el racisme, segons Zafra (2018), pel que fa al ciberfeminisme diu que “*los mayores logros y movilizaciones no han venido de las formas de representación, sino de la increíble potencia que la alianza de mujeres y feministas ha evidenciado en Internet*” (p.12). A més, Zafra (2018), es pregunta “*qué suponía para el feminismo ser/estar en Internet cuando los cuerpos se hacen imagen y qué suponen hoy para el ciberfeminismo las nuevas formas de dominación simbólica*” (p.13). Aquesta qüestió es tractarà més endavant en l'explicació del projecte *Who are you?*⁵.

Per tant, no només es pot considerar el que apareix a les imatges, el que es veu des de la vista, sinó tot el que implica visualitat i fotografia en l'era de la postfotografia. Aquest context només es pot abordar des de l'educació, l'estudi i la difusió de la postfotografia, des del coneixement profund del seu significat, el rol dins la societat, les seves capacitats per mostrar i amagar, les relacions que estableix. És des d'aquest coneixement que es podrà referenciar la postfotografia, es podrà reflexionar sobre les imatges resultants coneixent l'univers a on pertanyen i actualitzar l'ètica de la postfotografia.

4.3. Subjectivitat

“La fotografia, abans que un document de la realitat, és un document de la seva pròpia naturalesa ambigua.”

(Fontcuberta, 2022, p.224)

Des dels seus inicis, la fotografia es va veure com una prova irrefutable que quelcom havia passat, la prova era tan clara que, fins i tot, no es veia com una representació, sinó com a realitat mateixa capturada en el paper fotosensible. Certament, la fotografia es va diferenciar de la pintura o el dibuix perquè els objectes, les persones o els paisatges que hi apareixen es poden identificar com la realitat mateixa. Tal com diu Sontag (1977), “*such images are indeed able to usurp reality because first of all a photograph is not an image (as a painting is an image), an interpretation of the real; it is also a trace, something directly stenciled off the real*”. (Aquestes imatges sí que són capaces

⁵ Apartat 5.

d'usurpar la realitat perquè, en primer lloc, una fotografia no és una imatge (com una pintura és una imatge), una interpretació del que és real; també és un rastre, quelcom dibuixat directament del que és real). (p.165).

Però tot i la capacitat de la fotografia per plasmar la realitat, el pensament del fet que la fotografia mostrava la veritat aviat va adquirir complexitat. Sontag (2003) explica que *“la imagen fotográfica, incluso en la medida en que es un rastro [...], no puede ser la mera transparencia de lo sucedido. Siempre es la imagen que eligió alguien; fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir.”* (p.57). En l'univers postfotogràfic, es mostren una gran quantitat d'imatges que enquadren i fragmenten la realitat, així doncs, a través de tots els punts de vista és possible formar una sola realitat, com si es tractés d'un mosaic? Nakahira (2018) parla d'aquest fet dient que:

La quantitat ingent d'imatges que els mitjans de comunicació de masses ens envien constantment, trobarem que cadascuna està basada sens falta en una perspectiva, però si ens les mirem des del punt de vista de la nostra sensibilitat, [...], també ens adonarem que ens és impossible formar-nos una perspectiva pròpia que pugui recuperar-les totes des d'un sol punt. (p.39)

Nakahira (2018) conclou afirmant que la realitat, quan és fragmentada, només pot ser una pseudorealitat. Si se substitueix el concepte de mitjans de comunicació de masses per xarxes socials, es pot veure com la teoria de Nakahira hi encaixa perfectament. Quan diversos usuaris conflueixen en un mateix lloc, creen fotografies i les comparteixen a les xarxes socials, les persones espectadores observen aquella realitat a través de les pantalles i es formen la seva pròpia idea del lloc en concret a través d'imatges que de manera fragmentada formen el conjunt d'aquell lloc en aquell precís moment. Però la idea de les persones espectadores a través de la pantalla no és la realitat mateixa, sinó aquesta pseudorealitat. Aquest fet és degut, com apunta Nakahira (2018), al fet que *“ens és impossible reduir el món a un relat”*. (p.41).

A més, la subjectivitat de la fotografia és dual, ja que fa referència, d'una banda, a la persona que fa la fotografia (la qual decideix què fotografiar), i, d'altra banda, la interpretació que fan d'aquesta fotografia les persones espectadores, les quals no necessàriament interpretaran de la mateixa manera. Fontcuberta (1997), recorda el pensament inicial al voltant d'aquesta idea:

La fotografía ha sido entendida durante mucho tiempo como la manera en que la naturaleza se representaba a sí misma. [...] Tal declaración ontológica sobre la esencia de la imagen

fotográfica presupone la ausencia de intervención y, por tanto, la ausencia de interpretación. (p.23).

Actualment, aquesta idea d'absència d'interpretació ha desaparegut, ja que si la subjectivitat es troba en la banda de qui crea la fotografia i de qui l'observa, es pot afirmar que la interpretació també té aquest doble vessant. La interpretació, a més, va lligada a les experiències personals i culturals de cada persona i la mirada de qui crea o de qui interpreta també respon segons les idees preestablertes que tenim de la realitat. Lista (2020) explica que “*no es necesario acudir a un supuesto significado profundo que las imágenes guardarían en su interior; es suficiente con que sean designadas por una comunidad como portadoras de ese significado*”. (p.75).

Això és precisament el que ha ofert Internet, un espai on les persones s'ajunten per afinitat, per la manera que tenen de veure el món i per la manera en com l'interpreten. És per aquest motiu que les imatges i les fotografies circulen amb força per les xarxes socials, unint aquestes interpretacions fins a aconseguir un llenguatge visual en consonància. J. Dean (2016) ho explica de la següent manera:

The communicative capacity of images –emojis, memes, reaction GIFs– relies on a certain anticipation of effect. To circulate efficiently, an image shouldn't be viewed, that is, contemplated and interpreted. It has to be obvious, fast with a little charge to incite people to deploy it (la capacitat comunicativa de les imatges –emojis, mems, GIF de reacció– depèn d'una certa anticipació de l'efecte. Per circular de manera eficient, una imatge no s'ha de veure, és a dir, contemplar i interpretar. Ha de ser òbvia, ràpida amb una mica de càrrega per incitar la gent a desplegar-la). (p.120).

També la interpretació s'aconsegueix manipular a través del context d'una fotografia. Per exemple els mems sovint són fotografies tretes del seu context, per dotar-les d'un de nou amb un significat completament diferent i compartit per tota una comunitat (estudiants, usuaris de Twitter, usuaris d'Instagram, un grup d'amistats, un grup d'empresa, etc.). Aquest fet fa que en la postfotografia gairebé ja no es pugui parlar de dues parts actives: qui fa la fotografia i qui la contempla, sinó que les imatges estan en constant moviment. A. Dean (2016) diu que “*the labor of online content production is done with hopes of an audience in mind; memes are created for the very purpose of virality and, by extension, appropriation. Memes move in cycles of production, appropriation, consumption, and reappropriation*”. (El treball de producció de contingut en línia es fa tenint en compte les esperances d'un públic; els mems es creen amb la mateixa finalitat de viralitat i, per

extensió, d'apropiació. Els mems es mouen en cicles de producció, apropiació, consum i reapropiació). (p.223).

4.3.1. La ciutat (des)coneguda

La ciutat coneguda és un projecte que vaig elaborar per tal d'explorar la subjectivitat de la fotografia i els diversos punts de vista que mostra, tant des de la perspectiva de la fotògrafa com de les persones espectadores. El resultat va ser un fotollibre⁶ amb imatges de la ciutat de Girona, una ciutat que pot ser tant coneguda com desconeguda als ulls de qui l'observa. Les fotografies que hi apareixen no són les imatges estereotipades de la ciutat de Girona que es troben als cercadors, sinó que són una visió subjectiva i personal d'aquest lloc concret. Una vegada les fotografies s'han realitzat, passen a ser interpretades per les persones espectadores i, per tant, reinventades i recontextualitzades. Per tal de fomentar el significat obert i interactiu a qui observa, es van prioritzar les fotografies i es va fer un mínim ús del text.



Imatge 1 - *La ciutat coneguda*. (Alburnà, 2021).

Finalment, el filòsof francès Rosset (2006) va afirmar que “*la realidad es esencialmente moviente mientras que la fotografía es un despiadado «fijador»*. [...] *El mundo de la fotografía es el mundo de lo inmóvil y también el mundo del silencio*” (p.32), però com s’ha analitzat en aquest treball, la postfotografia, lluny d’estar en silenci i immòbil es mou a gran velocitat i les seves interpretacions i reinterpretacions són gairebé infinites. La imatge de la postfotografia podria semblar fixa, però la

⁶ Es pot visualitzar el fotollibre *La ciutat coneguda* en el següent enllaç (Alburnà, 2023, 19 maig): <https://youtu.be/VJ-un2a0lbA>

postfotografia no es mou en unitats, sinó que es visualitza en massa, milions i milions d'imatges que ens impregnen les retines, la postfotografia construeix el món. Tal com apunta J. Dean (2016):

Because images circulate as conversations, we find ourselves engaging in a new communicative form where the originality or uniqueness of an image is less important than its common, generic qualities, the qualities that empower it to circulate quickly and easily, that make it contagious (com que les imatges circulen com ho fan les converses, ens trobem involucrats en una nova forma comunicativa on l'originalitat o la singularitat d'una imatge és menys important que les seves qualitats comunes i genèriques, les qualitats que li permeten circular ràpidament i fàcilment, que la fan contagiosa). (p.115).

Però davant de fotografies que no van acompanyades de la paraula, el significat es torna obert i ambigu? O bé és possible un punt de trobada? Una vegada analitzat el concepte de subjectivitat, aquest porta a reflexionar sobre l'autoreferencialitat de la fotografia en l'actualitat. És veritat que una imatge val més que mil paraules?

4.4. Autoreferencialitat

“Work in semiotics showed that there is no «language» of photography, no single signifying system [...] upon which all photographs depend [...], there is rather a heterogeneous complex of codes upon which photography may draw”. (Els estudis en semiòtica van demostrar que no hi ha un «llenguatge» de la fotografia, ni un sistema de significat únic [...] del qual depenguin totes les fotografies [...], hi ha més aviat un complex heterogeni de codis en què la fotografia pot basar-se).

(Burgin, 1977, p.175)

És cert que hi ha alguna cosa de real en una fotografia o si més no, que s'hi poden reconèixer objectes, llocs i persones concretes quan les observem, però fins a quin grau es pot explicar a si mateixa una fotografia? Pot elaborar discursos i fer-nos canviar d'opinió? Fontcuberta (2022) exposa el següent:

La fotografia no és *referencialment* tan autosuficient com havíem imaginat. [...] Com a llenguatge universal, la fotografia es debat entre allò particular i allò genèric, entre allò general i allò específic, i això fa que el seu vocabulari sigui sistemàticament ambigu i confús. (p. 215-216).

Cap fotografia és universalment entesa ni interpretada de la mateixa manera, encara que es pugui pensar el contrari quan un gran nombre de persones es comuniquen a través d'imatges de manera efectiva, però inclús quan això passa, és degut al fet que totes les persones coneixen uns codis, comparteixen una cultura i evoquen el mateix context. Per exemple les imatges dels mems a les xarxes socials són òbvies en significat només dins del grup de persones que comparteixen aquella cultura digital; referenciar comporta un aprenentatge previ. En la mateixa línia, Antich (2019), afirma que les imatges “sembla que parlen, però, quan ens dirigim a elles, preguntant-los alguna cosa amb l'expectativa que ens contestin, mai no diuen res. Són el que són, i res no pot auxiliar-les si esperem que ens expliquin allò que suposadament diuen”. (p.89).

A més, Sontag (2003), respecte a l'autoreferencialitat de la fotografia, afegeix que la interpretació d'una imatge per part de la persona espectadora depèn de les paraules que l'acompanyen. “*Ya sea que la fotografía se entienda como objeto sencillo u obra de un artífice experto, su sentido – y la respuesta del espectador – depende de la correcta o errónea identificación de la imagen; es decir, de las palabras.*” (Sontag, 2003, p.39). Per tant, la fotografia impacta a la memòria, però el que s'enregistra al cervell de les persones espectadores depèn de la interpretació que es faci de les imatges, el coneixement del context on es troben o el peu de foto que l'acompanya.

Semblaria que les imatges sempre han d'anar acompanyades d'un context i que aquest context només es pot explicar a través del llenguatge escrit o parlat. Nakahira (2018), defensa que “la fotografia no podia deixar de tenir alguna mena de relació amb la paraula; ben al contrari, hi estava estretament lligada i el màxim a què podia aspirar era provocar-la i amplificar-la de tant en tant” (p.56).

Aquesta necessitat de ser explicada es veu en el fotoperiodisme, on les imatges sempre van acompanyades d'una notícia, un text o un peu d'imatge. Sontag (2003), reflexiona sobre les imatges que mostren el patiment aliè i explica com les imatges ens poden afectar momentàniament, poden produir-nos una emoció, però farà falta una reflexió més profunda que el mer impacte de les imatges per tal de formar-nos un discurs, evocar els valors i prendre decisions. (p.119).

4.4.1. Revista *Provoke*

La revista japonesa *Provoke*⁷ es va fundar a Tokyo a l'any 1968 pels fotògrafs Takuma Nakahira, Daido Moriyama, Takahiko Okada, Yutaka Takanashi i Koji Taki. Es van publicar tres números en

⁷ Es poden visualitzar les tres edicions de la revista en el següent enllaç (PhotoBookStore.co.uk, 2018): <https://vimeo.com/300961788>

total i tot i la seva curta durada, va crear un gran impacte pel seu caràcter revolucionari. (Ito, 2017). Aquest projecte anava molt lligat amb la imatge i la paraula, tal com explica Nakahira (2018), “el que ens empenyia a dur a terme aquell projecte era l’impuls d’oposar-nos a la fotografia lligada estretament al significat, que partia del significat i es convertia en una il·lustració del sentit establert de les paraules.” (p.56). Nakahira no pensava que fos correcte el terme *llenguatge visual*, ja que considerava que la imatge i la paraula anaven en consonància. Per això la revista *Provoke* i altres projectes d’aquest autor com *For a Language to Come* (1970)⁸, buscaven ser “materials per a provocar la paraula” (Nakahira, 2018).



Imatge 2 - Fotografia de Takuma Nakahira publicada al número 3 de la revista *Provoke*. (Gore, 2017).

Les idees que Nakahira defensava es poden traslladar en els temps de la postfotografia, on l’escenari ha canviat completament, però, tal com s’ha analitzat, les imatges que es comparteixen a les xarxes socials encara tenen una intenció de fomentar la paraula i la interacció. La referència a les imatges també s’utilitza per expressar emocions, sensacions i situacions a altres persones a través de la interacció digital amb aquestes. Tot i que el context de les fotografies canvia a cada moment, quan es crea un significat nou, si aquest és prou representatiu, és acceptat per un cert gruix de la societat i es passa adoptar, interpretar i compartir per expressar aquell nou significat que s’ha trobat.

Fent referència a la relació entre fotografia i paraula, Butler (2007), basant-se en les idees de Sontag, es pregunta que “*if we claim that only words can offer us that interpretative understanding,*

⁸ Es pot visualitzar el fotollibre en el següent enllaç (PhotoBookStore.co.uk, 2012): <https://vimeo.com/41837620>

have we created a needless divide between photography, understood to convey affect, and prose, understood to convey understanding?". (Si afirmem que només les paraules ens poden oferir aquesta comprensió interpretativa, hem creat una divisió innecessària entre la fotografia, entesa per transmetre afecte, i la prosa, entesa per transmetre comprensió?). (p.105). Però per respondre a aquesta pregunta, és necessari plantejar-se com és la relació entre la postfotografia i les persones. Les imatges encara tenen el poder d'afectar-nos? Com és la sensibilitat de la persona espectadora en l'era de la postfotografia?

4.5. Relació entre la fotografia i les persones espectadores

"Paying attention to what others do on networked social platforms triggers potential processes of imitation by means of which network culture produces and reproduces itself". (Parar atenció al que fan els altres a les plataformes socials en xarxa desencadena processos potencials d'imitació mitjançant els quals la cultura de xarxa es produeix i es reproduïx).

(Latour (2011), Citat per Terranova, 2012, p.140).

Sontag (1977), recorda que les imatges també van lligades a la política i als interessos del poder, *"a capitalist society requires a culture based on images. It needs to furnish vast amounts of entertainment in order to stimulate buying and anesthetize the injuries of class, race, and sex"*. (Una societat capitalista requereix una cultura basada en les imatges. Ha de proporcionar grans quantitats d'entreteniment per estimular la compra i anestesiar les lesions de classe, raça i sexe). (p.194). En la mateixa línia, Nakahira (2018) també denunciava la mirada estereotipada que imposen els mitjans de comunicació de masses envers una població passiva (p.65).

Però en l'era postfotogràfica, aquesta situació unidireccional de la informació i, especialment de les fotografies, ha canviat. Les persones espectadores no són receptors passives davant del bombardeig d'imatges, sinó que ara són tant creadores, emissores com receptors i aquests papers es poden intercanviar o sumar segons quina sigui la situació. Fontcuberta (2016) explica que *"las imágenes no se dirigen a interlocutores concretos, sino que quedan a la disposición de todo el mundo con un acceso libre y democrático en permanencia"*. (p.119).

Per contra, en un entorn on hi ha una quantitat inabastable d'informació i d'estímul visual, sembla que la capacitat d'atenció de les persones ha disminuït, per sobresaturació i infoxicació⁹ o com a

⁹ El terme infoxicació fa referència a "l'excés d'informació que provoca en el receptor una incapacitat per a comprendre-la i assimilar-la" (Termcat, 2023).

estratègia adaptativa al nou medi. L'economista Herbert A. Simon, l'any 1971, va definir de manera visionària el problema encara vigent:

What information consumes is rather obvious: It consumes the attention of its recipients. Hence a wealth of information creates a poverty of attention, and a need to allocate that attention efficiently among the overabundance of information sources that might consume it. (El que consumeix la informació és més aviat evident: consumeix l'atenció dels seus destinataris. Per tant, una gran quantitat d'informació crea una pobresa d'atenció i la necessitat d'assignar aquesta atenció de manera eficient entre la sobreabundància de fonts d'informació que la poden consumir.). (Citat per Anderson, 2009).

Aquesta sincronia d'imatges que rebem sembla que ens haurien de donar una gran informació del món que ens envolta, però Groys (2016) explica que hi ha una sensació de desconeixement de la nostra pròpia contemporaneïtat, *“the processes of globalization, and the development of the information networks that inform us of events taking place everywhere in the world in real time, lead to the synchronization of different local histories”*. (Els processos de globalització, i el desenvolupament de les xarxes d'informació que ens informen dels esdeveniments que tenen lloc arreu del món en temps real, porten a la sincronització de diferents històries locals). (p.70). És precisament aquesta gran varietat d'històries i de fragments de realitats diverses el que ens produeix una sensació de sorpresa i desconcert. (Groys, 2016, p.70).

En l'era de la postfotografia ja no ens mirem les imatges com es feia amb les fotografies analògiques, el temps i la manera com mirem ha canviat. Iáñez i Padín (2022) expliquen aquest canvi de paradigma afirmant que:

Las pantallas táctiles posibilitan la conocida asociación del ojo como continuación del tacto. [...] Nuestros dedos abren ventanas y escenarios virtuales que fingen tener una velocidad, un peso, un tamaño y una gravedad que oscila entre lo flotante y lo fijo, que fluye entre lo líquido y lo sólido. (p.40-41).

Aquesta nova manera de mirar les imatges és degut a l'aplanament de les pantalles, *“arrojamos nuestros cuerpos tridimensionales a una superficie bidimensional”* (Iáñez i Padín, 2022, p.44). Aquesta rapidesa de la mirada implica, com diu Zafra (2010) donar per fet la simbologia de les imatges, és a dir, acceptar i reforçar el significat d'aquestes sense qüestionar-les profundament. A més, la velocitat fomenta les idees preconcebudes i els estereotips del passat. (p.167). Davant d'aquesta manca de crítica i concentració, Zafra (2010), pensa que l'acció més revolucionària es

tractaria de saber tancar els ulls, no per desentendre'ns del problema, sinó per reconstruir la nostra relació amb les pantalles. (p.168).

Finalment, com afirmen Iáñez i Padín (2022), “*la red quizás supone el ocaso de algunas sensibilidades, pero también ofrece el potencial emancipador para que aparezcan otras nuevas*”. (p.33-34). Sobretot, les persones espectadores; les quals ara són agents actius que observen, però també creen, modifiquen i comparteixen; aprenen a gestionar el temps, agafar distància per no perdre el sentit crític i es lliuren al canvi amb una nova visualitat i sensibilitat, una mirada que implica no només els ulls, una manera de relacionar-nos amb les fotografies que representa una nova sensibilitat.

4.6. Visualitat

“Què fa que una imatge sigui disponible o que ens manqui? Aquesta és una qüestió particularment rellevant quan ens sembla que estem sumits en una cultura postfotogràfica caracteritzada alhora per l'*excés de* i l'*accés a* les imatges”.

(Fontcuberta, 2022, p.127).

En l'era de la postfotografia, la presència de càmeres ja és omnipresent i no hi ha cap fet, objecte, paisatge o persona que s'escapi de ser fotografiada. La visió s'ha introduït en tots els espais de la vida humana i en totes les seves accions tant si són de control i vigilància, com d'oci o creació artística. Fontcuberta (2022) afirma que “a l'era digital, l'excés de visió i de memòria combinades esdevé un superpoder col·lectiu” (p.139), però també es lamenta que, en l'altra cara de la moneda, “la nostra privacitat ha esdevingut una pura relíquia”. (p.139).

A més, no només les persones s'han apoderat dels dispositius i les càmeres, sinó que en l'actualitat, el mateix dispositiu s'ha programat per poder capturar imatges sense l'acció ni la decisió humanes. Fontcuberta (2022) explica que aquest poder de visió omnipresent i l'obsessió per la hipervisibilitat absoluta i la transparència, fan que la vida privada i l'anonimat cada vegada siguin més difícils de preservar. (p.149). El desplaçament de la persona que fa la fotografia i el relleu de la màquina en l'acte de veure recorda a les idees de Flusser (1983) sobre el dispositiu:

How far have photographers succeeded in subordinating the camera's program to their own intentions, and by what means? [...]. There are 'good' photographs in which the human spirit wins out against the program. But in the photographic universe as a whole, one can see how programs are succeeding more and more in redirecting human intentions in the

interests of camera functions. (Fins a quin punt els fotògrafs han aconseguit subordinar el programa de la càmera a les seves pròpies intencions, i per quins mitjans? [...]. Hi ha fotografies ‘bones’ en què l’esperit humà guanya al programa. Però en el conjunt de l’univers fotogràfic, es pot veure com els programes tenen cada cop més èxit en redirigir les intencions humanes en interès de les funcions de la càmera). (p.47).

Actualment, també es troben pràctiques híbrides entre la màquina i la persona, un exemple és la xarxa social francesa BeReal creada el 2020 durant l’any de la pandèmia de la Covid-19. Els usuaris de l’aplicació reben una notificació que els avisa que facin una fotografia del que estan fent en aquell moment i la comparteixin a la xarxa. La presència de les característiques de la postfotografia no només es veu reflectida en la immediatesa d’aquesta pràctica, ja que les fotografies compartides no duren més de vint-i-quatre hores, sinó també que és el programa el que decideix automàticament quan s’ha de disparar la fotografia. És a dir, la decisió és del programa, mentre que la persona només dispara.

Així doncs, potser el dispositiu ha superat la mirada de l’ull humà tal com advertia Flusser i això també ha portat nous tipus de visualitats, noves maneres de veure i de pensar les imatges. Steyerl (2012) comenta que hi ha hagut una pèrdua de l’horitzó fix i una transformació del nostre sentit de l’orientació espacial i temporal, a causa de l’evolució de les noves tecnologies de vigilància i control. “*Uno de los síntomas de esta transformación es la creciente importancia de las vistas aéreas: panorámicas, Google Maps, imágenes por satélite. Nos estamos acostumbrando cada vez más a lo que antes se denominaba la visión del ojo de Dios*”. (Steyerl, 2012, p.17).

L’autora també justifica el fet que els dispositius hagin guanyat terreny en el camp de la visualitat, ja que:

La anterior distinción entre objeto y sujeto se exagera y se convierte en la mirada de los superiores sobre los inferiores, una forma de mirar desde arriba hacia abajo. Además el desplazamiento de la perspectiva crea una mirada descorporeizada y por control remoto, externalizada en máquinas y otros objetos. (Steyerl, 2012, p.27).

Aquesta mirada ressalta les desigualtats dels subjectes i es torna intrusa de la nostra privacitat, tal com es busca denunciar en la pràctica fotogràfica que es durà a terme com a part d’aquest treball d’investigació.

4.6.1. Ultrafotografia

Ultrafotografia és un projecte d'art visual creat per Marta Bisbal, Iñaki Domingo i Inma Femenía que pretén anar més enllà del que representa el concepte de postfotografia. Els artistes presenten “una fotografia que no posee la retòrica de la postfotografia ni la narrativa del documentalisme, una fotografia sin fotos, sin cámara, una fotografía experimental y (foto)sensible.” (Gómez De La Cuesta, 2021, p.5). Aquest treball és interessant perquè dins de les noves formes de visualitat també han sorgit investigacions pràctiques dels nous camins de la fotografia. Tal com afirma el comissari Gómez De La Cuesta (2021), “la nueva visualidad: telescópica, microscópica, fractal, analógica y digital, una forma de mirar que nos acerca a una nueva (ir)realidad”. (p.5).

A través de la fotografia artística també s'ha investigat l'evolució d'aquesta visualitat i s'han presentat reflexions que fan aflorar nous conceptes com *ultrafotografia*. Els conceptes *postfotografia* i *ultrafotografia* demostren la necessitat d'actualitzar els coneixements d'una fotografia que ha canviat i que continua canviant, tant en definició com en tot el seu context i visualitat. Gómez De La Cuesta (2021), es pregunta tot observant l'obra d'Inma Femenía:

En qué situación y bajo qué definición quedará la fotografía a partir de ahora, una época en la que observamos, creamos, consumimos, modificamos, exhibimos, utilizamos y eliminamos las imágenes a través de nuestros dispositivos digitales, representadas y reproducidas en el brillo engañoso de sus visores. (p.9).



Imatge 3 - Obra *Free Fall* d'Inma Femenía (Femenía, 2021).

4.7. Manipulació, engany i mentida

“Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa”.

(Fontcuberta, 1997, p.17).

Que la fotografia sempre ha tingut la capacitat de manipular, enganyar, tergiversar, amagar i mentir és un fet, però en els seus inicis es va rebre com a eina capaç de plasmar la realitat en tot el seu detall, una eina veraç irrefutable anomenada *The pencil of nature* (El Llapis de la Natura) per William Fox Talbot (1894-1846)¹⁰ com a títol d'un dels primers fotollibres de la història. La comparació de la fotografia amb la natura i la veritat va anar quedant obsoleta, sobretot en l'època del naixement dels mitjans de comunicació de masses, on es va començar a posar en dubte la fiabilitat de la fotografia i les múltiples possibilitats de mentir que es podien portar a la pràctica utilitzant una càmera.

Nakahira (2018), va parlar de la il·lusió documental i de la falsa informació difosa pels mitjans per manipular opinions i idees des dels interessos polítics, “si mirem al nostre voltant, ens adonarem que totes les imatges documentals que ens arriben a través dels mitjans de comunicació estan manipulades, i per això hauríem de considerar-les il·lusòries”. (p.64-65). Però, què ha passat amb l'arribada de la postfotografia? Com han evolucionat la manipulació, l'engany i la mentida en la cultura fotogràfica actual i com afecta la relació entre la fotografia i les persones?

Fontcuberta (2022), comenta com amb l'arribada de la fotografia digital, els programes de retoc fotogràfic també es van estendre i això va representar que “tothom va prendre consciència de la capacitat de fer trampa i del fet que la imatge tramposa havia vingut per quedar-se”. (p.220). En l'actualitat ja no queda cap dubte del fet que la fotografia mostra realitats subjectives i que sovint s'apropa més a la ficció que a la veritat, però potser en el context de la postfotografia aquest fet ja no té massa importància, sinó que l'experiència de la fotografia apunta a altres característiques que no consisteixen a mostrar la realitat. Fontcuberta (2010) explica que:

La creación contemporánea recurre en efecto a la cita y a la reflexión sobre un imaginario previo, y al hacerlo fija como material de trabajo los registros de vivencias que nos precedieron. Ver el mundo a través de otras imágenes significa anteponer a nuestros ojos el

¹⁰ Font: The Met (2023).

filtro de la memoria y de algún modo priorizar el archivo – y no la realidad a la que alude– como espacio de experiencia. (p.104).

També, aquesta situació canvia el pensament del fet que la persona que fa la fotografia busca tergiversar la realitat i mou el focus a les característiques de la mateixa realitat actual, Fontcuberta (2010) conclou que:

No es que el fotógrafo se plantee elegir entre el documento y la ficción porque no hay elección posible: vivimos en una enmarañada telaraña de ficciones porque no hay elección posible que no nos permite recuperar ese punto inicial de la realidad primigenia. (p.104).

Vivim en una ficció constant i com apunta Nakahira (2018) la ficció i la fantasia consten d'una gran riquesa de detalls, en canvi, la realitat és vaga (p.113). La particularitat de la fotografia és que ressaltava elements de la realitat amb gran detall i ens apropa imatges estàtiques per a l'observació. Com s'ha vist, la postfotografia no es crea per a ser observada i la velocitat i immediatesa guanyen tot el protagonisme, però els detalls continuen estant presents, detalls que apropen fragments d'una ficció i que ajuden a conèixer i desxifrar la realitat il·lusòria on vivim.

Recuperant el pensament de Fontcuberta (2010) sobre que totes les imatges que veiem actualment fan referència a altres imatges i coneixements previs, és interessant analitzar el concepte d'ecologia de les imatges i quines possibilitats presenta aquesta pràctica en un món on la quantitat de fotografies que es creen i comparteixen a cada segon és monumental. Quin significat té continuar creant fotografies noves, quan tot ha estat fotografiat? L'ecologia és un terme urgent i actual, com es trasllada en les imatges? Les imatges reutilitzades creen nous significats?

4.8. Ecologia de les imatges

“If there can be a better way for the real world to include the one of images, it will require an ecology not only of real things but of images as well”. (Si hi pot haver una millor manera perquè el món real inclogui el de les imatges, caldrà una ecologia no només de les coses reals sinó també de les imatges).

(Sontag, 1977, p.196).

L'ecologia és un tema molt present dins del debat actual i si es trasllada el terme a la imatge, encaixa exactament amb la situació postfotogràfica. Com s'ha vist, la imatge postfotogràfica viatja a grans velocitats i el seu valor ja no es basa en l'autoria o les regles tradicionals de l'observació compositiva o estètica, sinó que preval la difusió, el missatge i la comunicació. A la xarxa es veu

com les imatges es transformen i es recuperen per dotar-les de nous significats i contextos mitjançant la cocreació. Aquest concepte s'ha estès dins les pràctiques artístiques, que defensen la idea de no voler contribuir a crear més imatges estereotipades per ser compartides a les xarxes socials mentre es barregen en un mar de tantes altres imatges semblants.

Iáñez i Padín (2022), defineixen els artistes que practiquen l'ecologia de les imatges (també anomenada *phototrash*) com a persones que “*no participan de la saturación de imágenes, sino del remake y el bricolaje con la intención de generar nuevas rutas, disidencias, sentidos, inventarios, atlas, catalogaciones y serendipias a partir de la basura visual*”. (p.71).

D'altra banda, aquestes pràctiques de reciclatge fotogràfic fomenten la reflexió sobre la situació actual, però difícilment compleixen completament amb el que prometen, ja que resulta impossible parar la saturació d'imatges. Les imatges són abundants i ocupen tot el món que habitem, tant digital com físic, encara que els treballs de recuperació parin momentàniament la creació fotogràfica d'algun individu, segurament les obres resultants continuaran essent fotografiades. Fontcuberta (2016) en la mateixa línia, comenta aquesta paradoxa afirmant que “*su gesto simbólico se revela así inútil: la contaminación 0 no puede ser y además es imposible*” (p.42).

Per la seva banda, Sontag (2023) va rebatre els seus propis arguments inicials moguts per una aparent nostàlgia a antigues dinàmiques visuals i posteriorment va afirmar que “*no habrá ecología de las imágenes*” (p.125). A més, va concretar que els fets no deixaran de passar ni les imatges de ser creades i que les imatges no tenen per què produir un afecte atenuant en les persones, mentre aquestes conservin el seu sentit crític. (Sontag, p.126, 2003).

4.8.1. Penelope Umbrico

Penelope Umbrico és una artista dels Estats Units que elabora els seus treballs mitjançant l'ecologia de les imatges. El procediment que segueix consisteix a recuperar imatges dels cercadors o a les xarxes socials i posteriorment elaborar un treball conjunt amb totes les fotografies que es descarrega, sense haver-ne de crear de noves. Per exemple, el seu treball anomenat *Everyone's Photos Any License* (2015 - 2016) es tracta d'un conjunt de fotografies descarregades de la xarxa social Flickr sota el concepte de “lluna plena”, totes les imatges tenen drets d'autoria i Umbrico va demanar per escrit a cada persona si volia participar en el seu projecte.

Umbrico (2015-2016) afirma que:

Seen individually any one of these images is impressive. Seen as a group, however, they seem to cancel each other out. Everyone's Photos Any License seeks to address the shifts in meaning and value that occur when the individual subjective experience of witnessing and photographing is revealed as a collective practice, seen recontextualized in its entirety. (Vista individualment qualsevol d'aquestes imatges és impressionant. Vistes com a grup, però, sembla que s'anul·len mútuament. *Everyone's Photos Any License* pretén abordar els canvis de significat i valor que es produeixen quan l'experiència subjectiva individual de presenciar i fotografiar es revela com una pràctica col·lectiva, totalment recontextualitzada).



Imatge 4 - *Everyone's Photos Any License* (Umbrico, 2015-2016).

4.9. Postfotografia i cos

“Nuestro cuerpo y nuestra imagen no son del todo nuestras, que significan «lo que significan» por su relación con los otros en un contexto sociocultural dado”.

(Zafra, 2015, p.60).

La postfotografia es mou en un entorn digital i en xarxa, el qual, en un principi, semblava que desplaçaria la importància del cos. Tal com explica Zafra (2015), *“Internet se presentó como medio que nos permitiría «aplazar» el cuerpo tras la pantalla, hoy las industrias parecen haberse posicionado al otro lado.”* (p.154).

Les persones ara es relacionen des de darrere les pantalles dels seus dispositius, però les imatges que es comparteixen continuen representant el cos. Al mateix temps, molts dels rols i estereotips també s'han traslladat al món digital. El que cal preguntar-se és com ha evolucionat la mirada del món a través de les pantalles. S'ha trencat amb antics rols de la mirada envers el cos o s'estan repetint visualitats antiquades camuflades de canvi i evolució?

Zafra (2015) afirma que el món digital es presenta com a horitzontal, un lloc on la informació s'ha democratitzat. Per contra, l'excès d'informació i imatges té una ordenació jeràrquica i si aquesta ordenació es plasma del món tradicional, serà patriarcal i capitalista. (p.115). També la manera en com es mira la postfotografia pot suposar un canvi o una repetició, es tracta de qüestionar quines són les ordenacions que es volen repetir, què està bé conservar i què cal canviar en el nou món digital.

Pel que fa al tema del cos en la postfotografia, cal recordar el que diu Zafra (2015):

Sobre la imagen y la mirada el capitalismo ha construido la sociedad de consumo y sus lógicas de seducción excedentarias en lo visual. Sobre ellas también el patriarcado ha sometido a las mujeres mediante imaginarios que han objetualizado a las mujeres reduciéndolas a imagen, modelo-arquetipo, no-sujeto. (p.202).

El que es planteja és que els canvis socials profunds no es plasmaran en la mera evolució de les tecnologies; la postfotografia no deixarà enrere antics rols de gènere ni la cosificació i sexualització de la dona no es deslligarà de les imatges a no ser que es replantegin aquests valors en la societat. La postfotografia i els espais digitals poden oferir noves oportunitats de mirar, de relació i de representació, però no suposaran mai un autèntic canvi sense criteri ni reflexió. L'educació, la creació artística i la reflexió teòrica, són accions necessàries per contrarestar la velocitat, la no-reflexió i la repetició simplificada de rols de gènere hegemònics.

5. *Who are you?*

“Las imágenes se definen como privadas y aumentan su valor en la curiosidad que suscita ver lo que no quiere ser visto. [...] El contexto de poder patriarcal que se las apropia y las rentabiliza refuerza que el cuerpo (expropiado) de las mujeres es lo que todavía hoy más se objetualiza y comercializa.”

(Zafra, p.85, 2015).

En la part pràctica de la investigació, s'ha elaborat el projecte titulat *Who are you?*¹¹, creat especialment per aquest treball i que consisteix en un fotollibre d'11 fotografies digitals inèdites que expressen una situació de violència de gènere. Com s'ha estudiat anteriorment, la postfotografia ha suposat un canvi de paradigma envers la fotografia clàssica i les imatges en general, aquest canvi ha aportat noves oportunitats tecnològiques, visuals i informatives, que són positives per a les

¹¹ El fotollibre del projecte *Who are you?* es pot visualitzar en el següent enllaç (Alburnà, 2023, 18 juny): <https://youtu.be/PGMuc0prWXo>

persones, però malauradament les imatges també s'han utilitzat per crear escenaris de desigualtat, domini, poder i violència.

La fotografia ja havia tractat el tema de l'ètica i els valors, però en l'actualitat l'omnipresència de les càmeres i els dispositius cada vegada més petits i permanentment connectats a la xarxa, permeten enregistrar imatges sense que les persones siguin conscients de la presència de la càmera. La mirada postfotogràfica ha canviat, tal com afirma Steyerl (2012):

Las miradas ya se habían hecho móviles y mecanizadas con la invención de la fotografía, pero las nuevas tecnologías han permitido que la mirada del observador distanciado se haya vuelto cada vez más global y omnisciente, hasta el punto de hacerse masivamente intrusa: tan militarista como pornográfica, tan intensiva como extensiva, microscópica y macroscópica a la vez. (p. 27).

Aquesta mirada intrusa i mòbil, que es val de la càmera per ampliar la visió i poder acaparar espais privats, també forma part de la postfotografia. L'afany de domini de les imatges i l'optimització dels dispositius han traslladat la violència de gènere al pla de les imatges i si bé en la fotografia tradicional ja existia aquesta agressió basada en el robatori d'imatges íntimes, actualment es fa més difícil de detectar i de denunciar. Això passa perquè les càmeres són més petites i sovint passen inadvertides, els arxius es guarden al núvol o es traslladen a la xarxa passant de dispositiu a dispositiu en menys d'un segon. A més, la democratització de les tecnologies ja no reserva aquestes activitats a experts, sinó que la societat en general és hàbil controlant arxius i eliminant el seu rastre.

A més a més, els valors ètics envers aquestes situacions no acaben d'estar clars ni es plasmen en la justícia, la qual s'ha quedat endarrerida. Hi ha una necessitat urgent d'actualitzar el pla d'acció davant la situació actual per protegir la dona davant de noves agressions.

El projecte *Who are you?* pretén denunciar una situació de robatori d'imatges a través d'un fotollibre que explica una història d'abús i indefensió. S'ha utilitzat la fotografia digital per capturar imatges que expressen incomoditat, caos, angoixa i desprotecció per transmetre les sensacions de la víctima mentre es troba al bany. A les imatges hi apareix repetidament l'objectiu d'una càmera al fons de les rajoles del bany, al desaigüe i sobre la pell. L'ull s'ha utilitzat com a element per representar com la dona està essent observada en tot moment.

La sèrie fotogràfica s'ha presentat en format fotollibre, ja que el llibre permet un espai íntim amb llibertat per accedir-hi des de qualsevol lloc i moment. L'estructura del fotollibre està formada per una carcassa de cartolina negra amb dues solapes frontals; en la primera es veu el títol del treball i

en la segona s'hi ha retallat un cercle simbolitzant l'objectiu de la càmera. Aquesta segona portada permet reenquadrar les imatges i d'aquesta manera modificar la visió d'una mateixa fotografia, primer vista sencera i després enquadrada dins del cercle de visió que focalitza en el detall i distorsiona la composició¹². Al final del fotollibre es pot veure un document textual amb 5 paràgrafs marcats: sobre l'assistència, *hechos*, *razonamientos jurídicos*, situació de la víctima i situació de l'acusat. Aquests quatre apartats relaten les contradiccions entre els fets i el reconeixement jurídic, que tot i que es repeteix que es vol donar facilitats per erradicar la violència masclista i oferir suport a les víctimes, sovint la víctima es troba dins d'un procés de denúncia complicat on es qüestiona la seva veu. També s'ha volgut ressaltar la ironia del fet que la llei s'esforça per protegir la imatge social i la llibertat de l'agressor enfront de la violació de la intimitat de la víctima, robada a través d'imatges.

Pel que fa a l'aspecte tècnic de les fotografies, s'ha fet servir la càmera digital del telèfon mòbil per mostrar que la qualitat tècnica de la fotografia no era rellevant, al contrari, les imatges que capturen les càmeres d'espionatge acostumen a ser de baixa qualitat i no busquen el domini tècnic, sinó capturar imatges de dones en la intimitat. S'ha volgut crear aquesta imatge pobra de la qual parla Steyerl (2009), la qual es planteja la possibilitat que també sigui pobra en ètica.

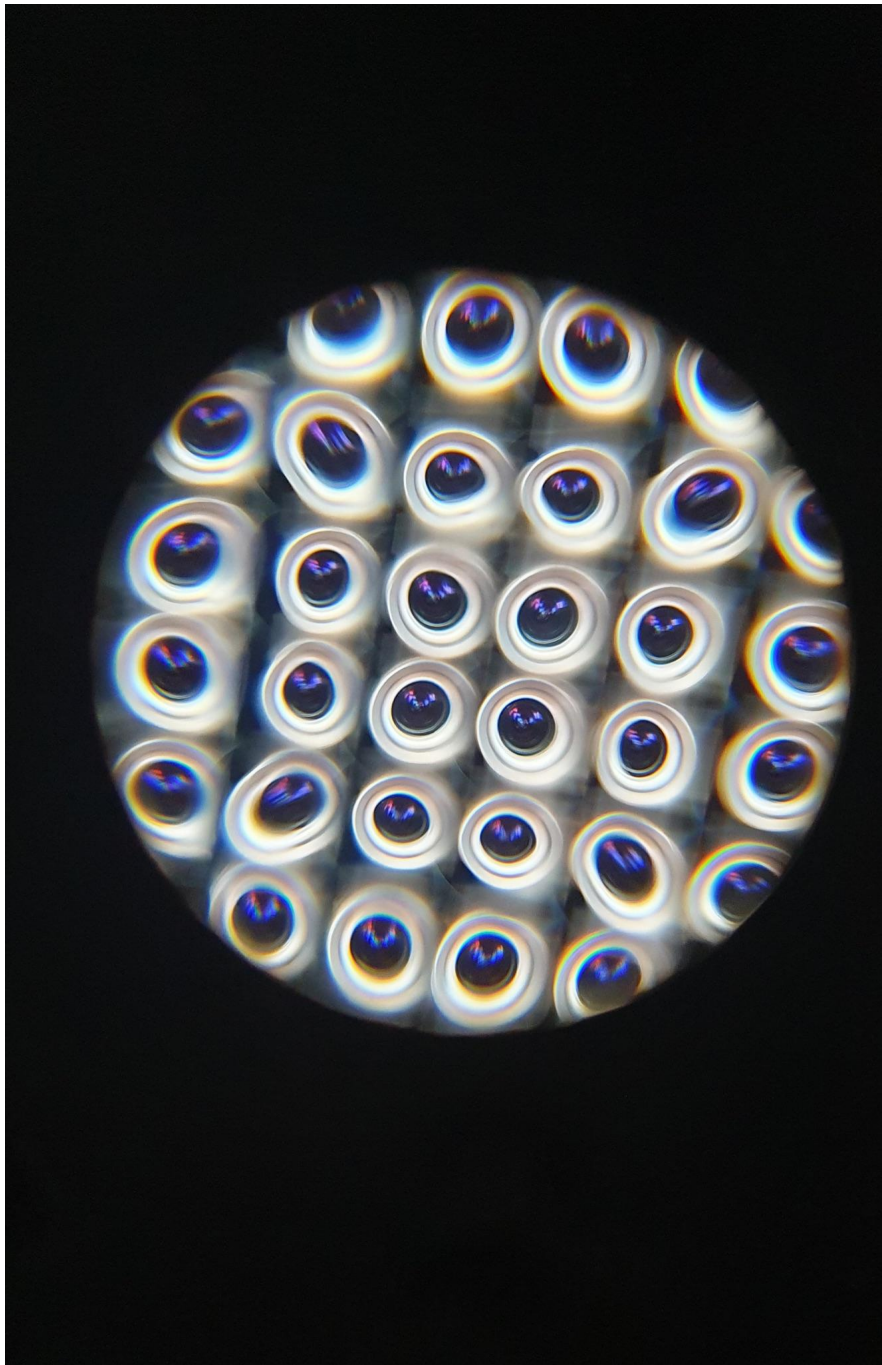
Per plasmar la ubiqüitat de l'ull i la càmera s'ha utilitzat un vidre compost de molts fragments, que s'ha situat davant l'objectiu de la càmera per crear l'efecte de calidoscopi. Aquest efecte també crea sensació de caos i angoixa a les imatges, pel fet que es repeteixen els elements i creen composicions desorganitzades. En la fotografia número dos es veu com una mà intenta tapar l'ull espia, però és inútil perquè aquest es projecta sobre la mà, aquesta imatge vol representar la impossibilitat de protegir la pròpia intimitat i el poder de l'ull que espia. S'ha fet servir una llum blava per transmetre fredor i incomoditat, a més, el cos apareix a les imatges en diverses ocasions per representar com el cos de la dona és sexualitzat fins a tal punt que qualsevol activitat on el cos queda descobert pot ser capturat en imatges i compartit dins d'un context pornogràfic.

En algunes fotografies s'ha posat un marc circular per enquadrar l'escena, que representa el fet d'espiar a través d'un forat i de ser vist a través d'un petit canal, que seria l'objectiu d'una càmera. A l'altra banda del cercle es veu, en alguns casos, un o diversos ulls on l'iris ha estat substituït per un objectiu de càmera, aquest ull enregistrator és desconegut i la persona espectadora es pregunta "qui ets?", a la qual es fa referència en el títol del treball.

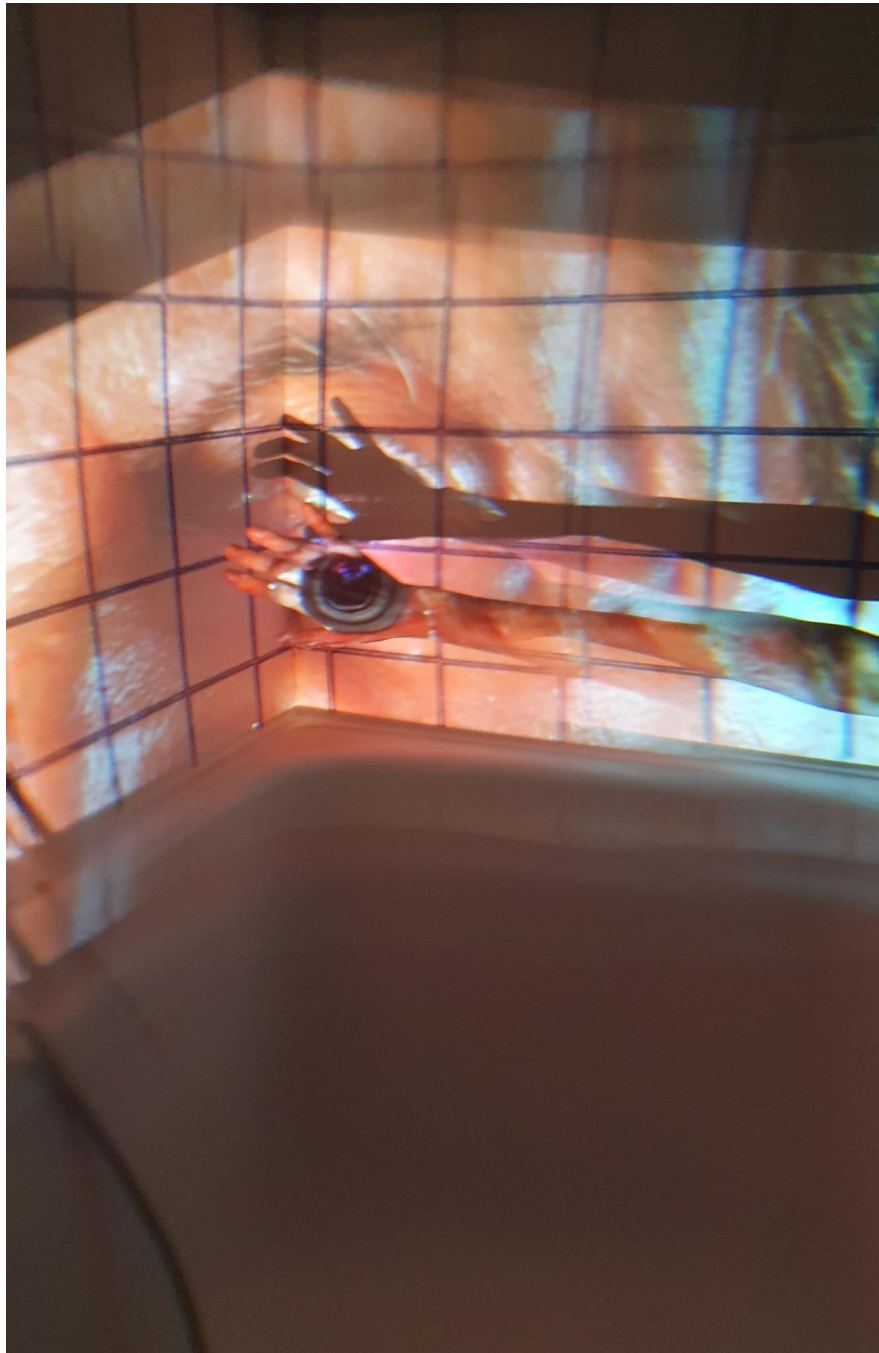
¹² Aquest reenquadrament circular es pot apreciar en la visualització del fotollibre (Alburnà, 2023, 18 juny): <https://youtu.be/PGMuc0prWXo>

Who are you? és un projecte creat des de la perspectiva de gènere, personalment com a dona que busca denunciar una injustícia, fer una crida a la sororitat i al feminisme, per buscar costat en una situació que normalment la víctima guarda silenci pel fet de sentir vergonya o por a patir estigmatització social. A través del treball també es vol plantejar la qüestió de com es pot actuar des del feminisme per contrarestar aquestes agressions i obrir el debat sobre quin ha de ser el camí per aconseguir unes imatges respectuoses, riques en valors i ètica i una postfotografia feminista.

5.1. Sèrie fotogràfica *Who are you?*



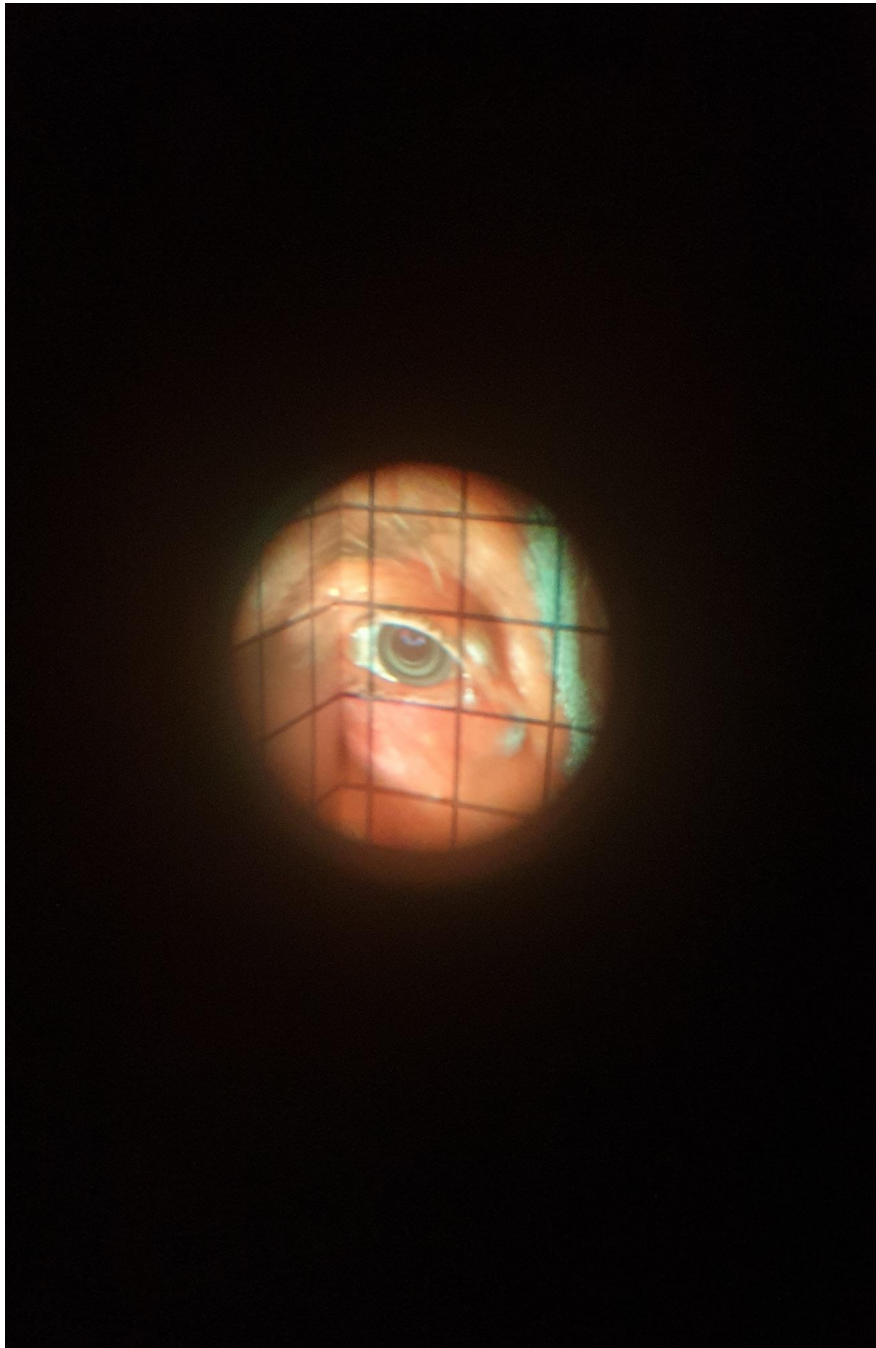
Imatge 5 - Fotografia del projecte *Who are you?* (Elaboració pròpia).



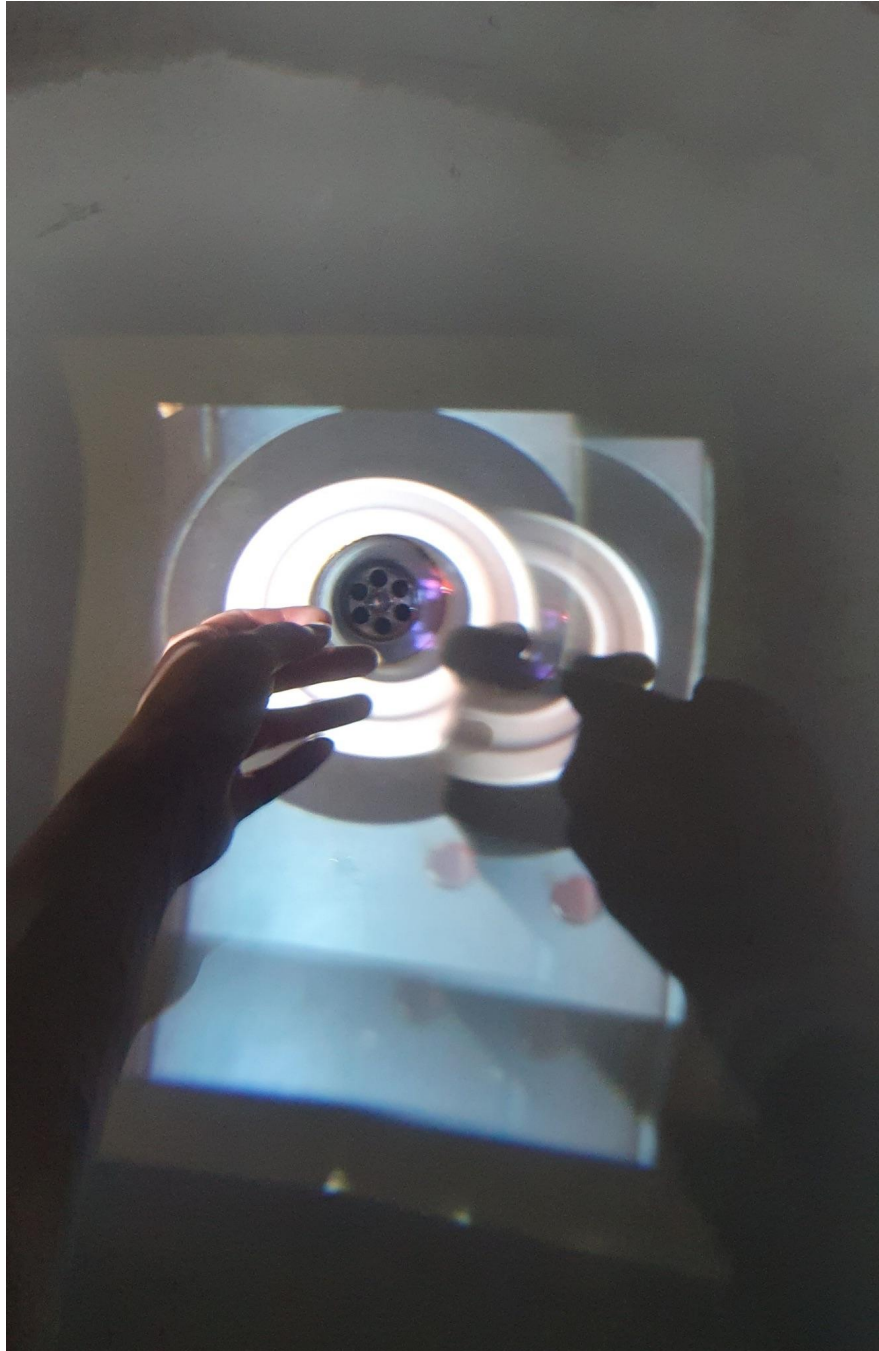
Imatge 6 - Fotografia del projecte *Who are you?* (Elaboració pròpia).



Imatge 7 - Fotografia del projecte *Who are you?* (Elaboració pròpia).



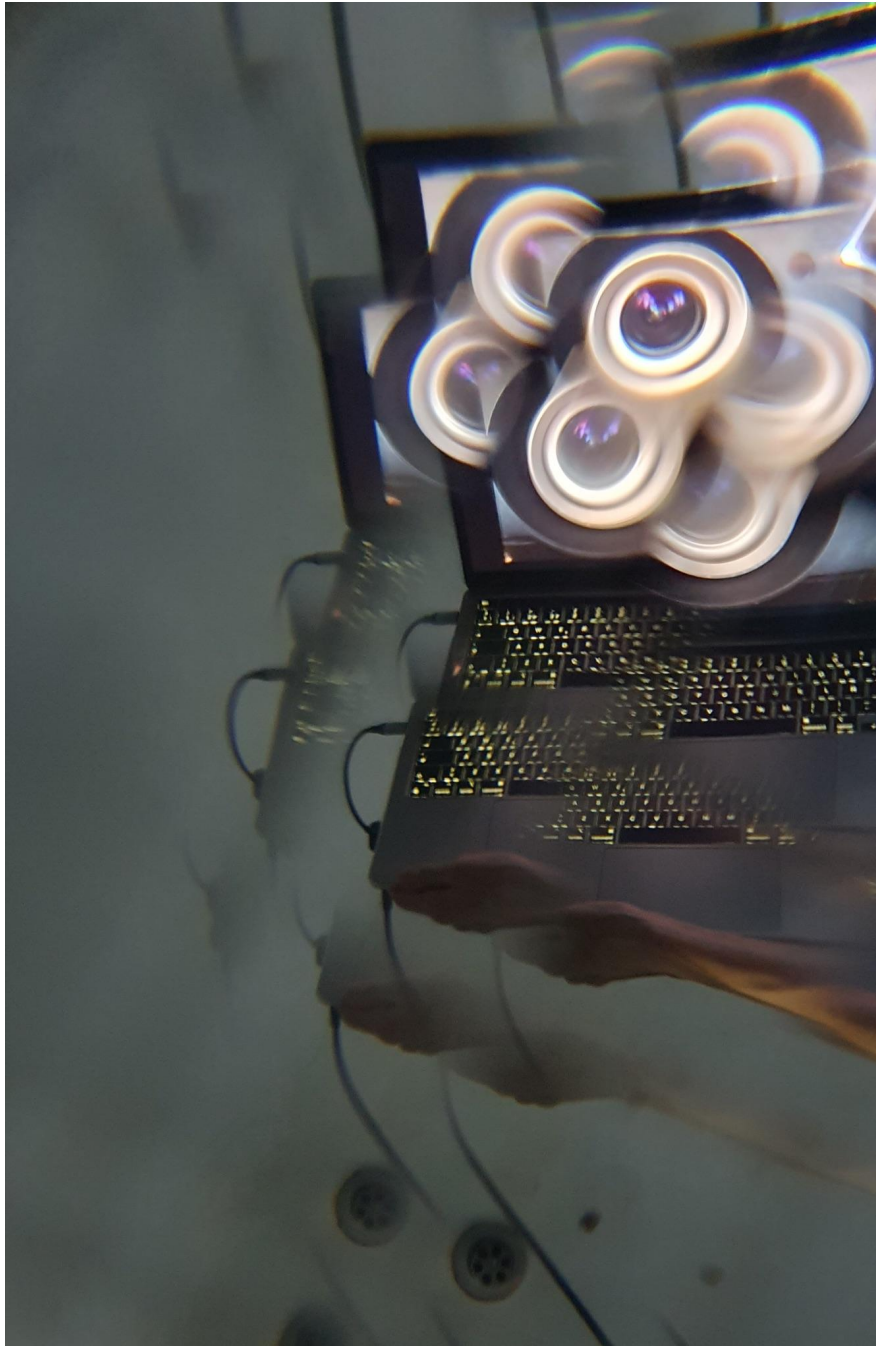
Imatge 8 - Fotografia del projecte *Who are you?* (Elaboració pròpia).



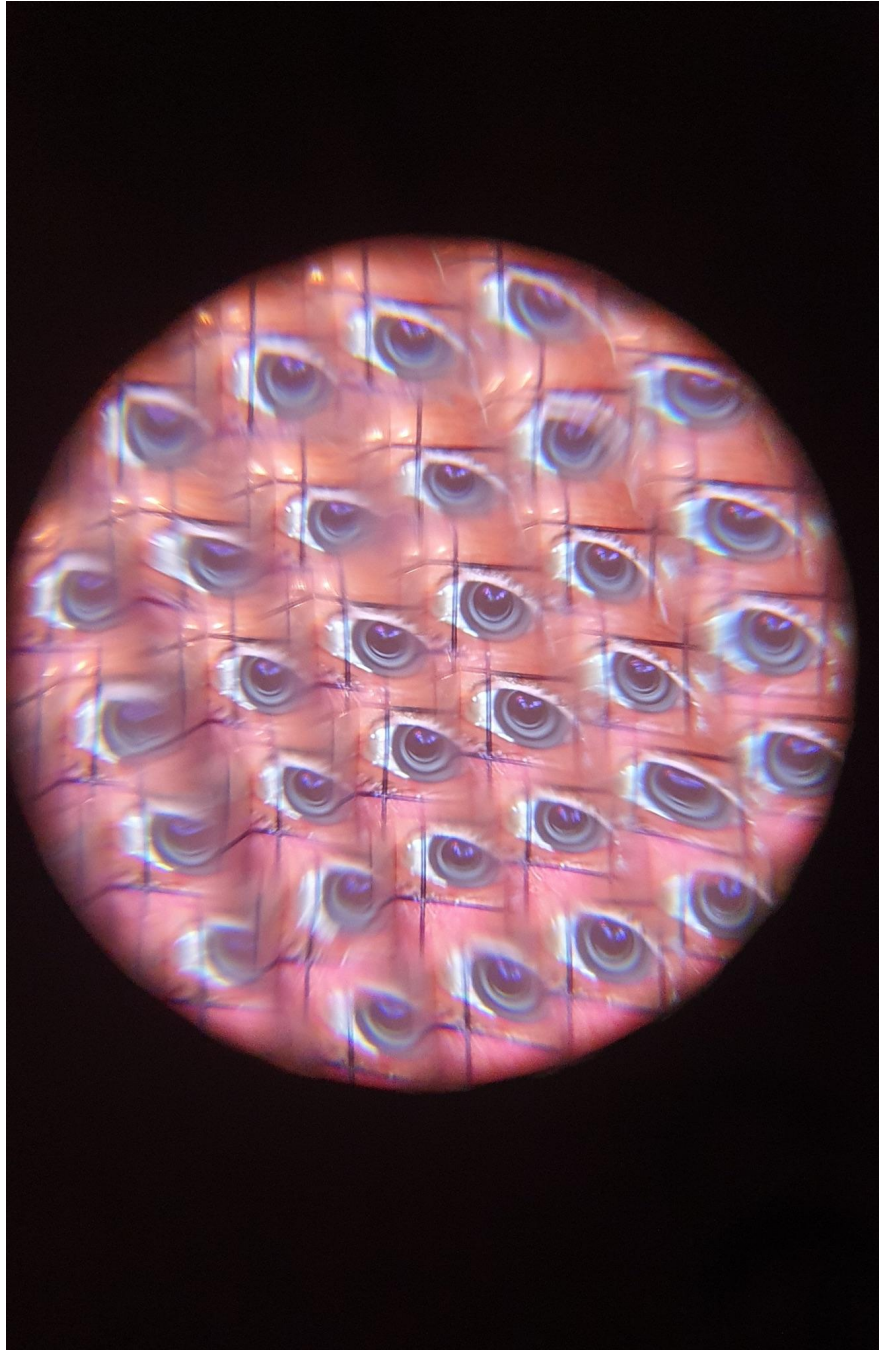
Imatge 9 - Fotografia del projecte *Who are you?* (Elaboració pròpia).



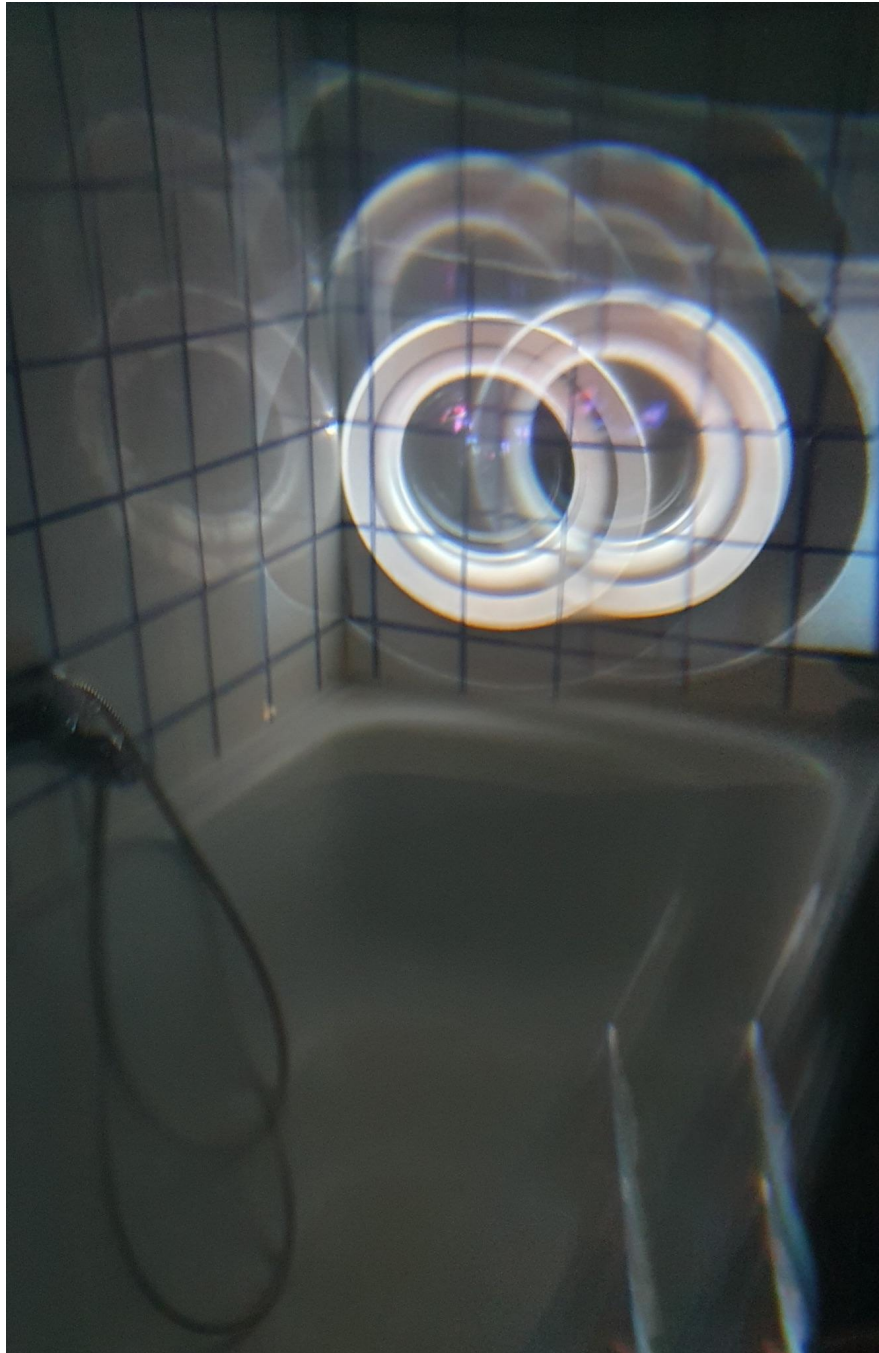
Imatge 10 - Fotografia del projecte *Who are you?* (Elaboració pròpia).



Imatge 11 - Fotografia del projecte *Who are you?* (Elaboració pròpia).



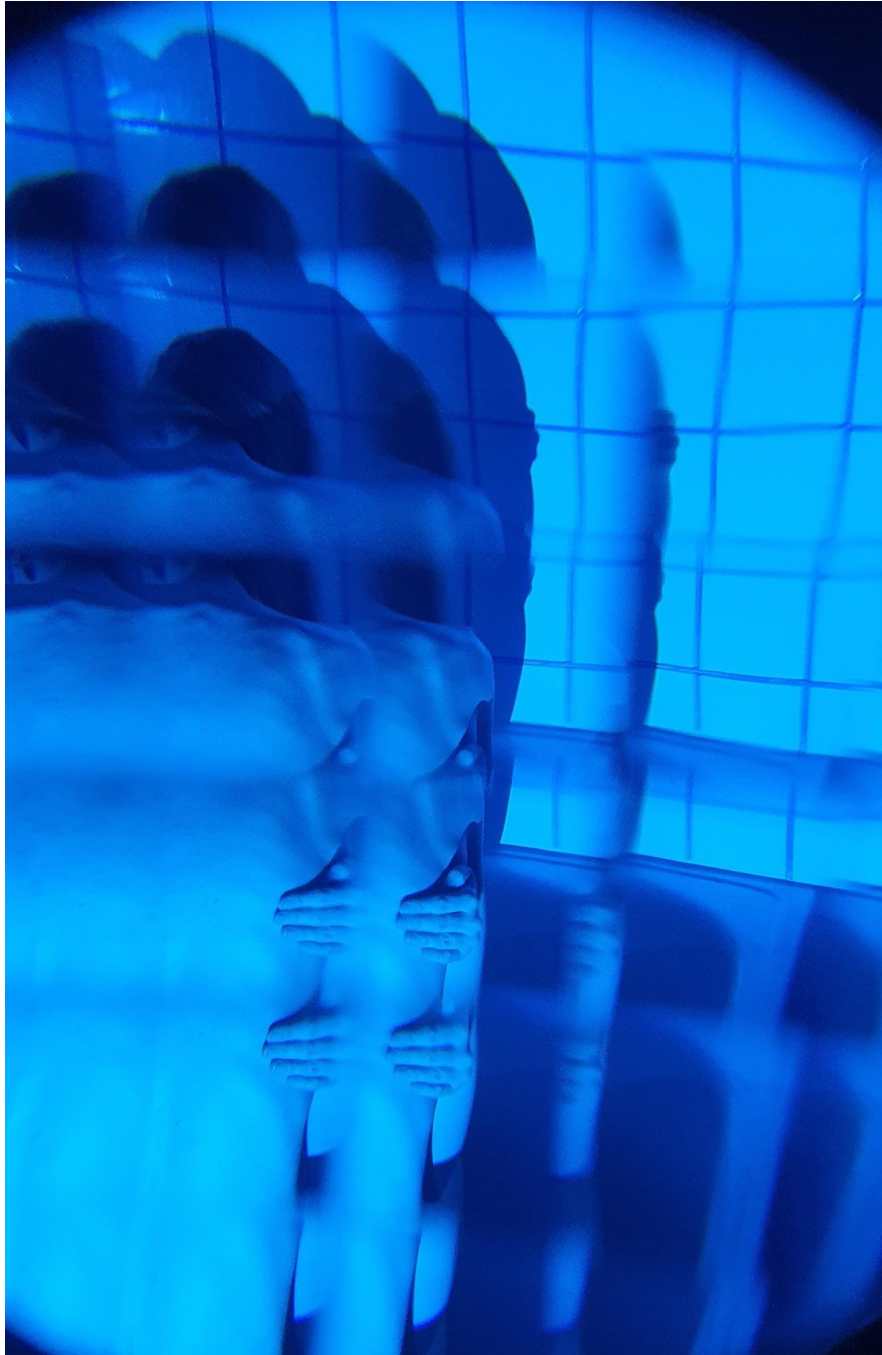
Imatge 12 - Fotografia del projecte *Who are you?* (Elaboració pròpia).



Imatge 13 - Fotografia del projecte *Who are you?* (Elaboració pròpia).



Imatge 14 - Fotografia del projecte *Who are you?* (Elaboració pròpia).



Imatge 15 - Fotografia del projecte *Who are you?* (Elaboració pròpia).

Who are you?

Sobre l'assistència:

D'acord amb la Llei 5/2008, de 24 d'abril, del dret de les dones a erradicar la violència masclista, s'ha de garantir l'assistència lletrada en la declaració en seu policial, a qualsevol dona que denunciï una violència masclista. S'entén per violència masclista la violència que exerceix l'home sobre la dona pel fet de ser dona.

HECHOS

*Acoso sexual, Descubrimiento y revelación secreto en imágenes.
El investigado se ha acogido a su derecho de no declarar.*

RAZONAMIENTOS JURÍDICOS

Aun cuando cierto es que se ha encontrado un dispositivo de grabación en el neceser propiedad del investigado, situado en el baño de la perjudicada, y enfocando a la ducha, no lo es menos que hasta el momento no se ha determinado el contenido de la cámara, si esta funcionaba o que aparecía en la misma.

Situació de la víctima:

L'objecte, dispositiu, càmera entregat a la policia físicament.
Fotografies del dispositiu càmera situat al bany enfocant a la banyera i amb el llum LED d'encès activat.
La declaració de la dona, la defensa, la petició de protecció i reparació de danys i perjudicis.
Espera indeterminada en vistes d'un any per saber el contingut del dispositiu.
Desestimació de la petició de protecció d'ordre d'allunyament.
Danys psicològics traumàtics.

Situació de l'acusat:

El dret a no declarar i la seva protecció d'imatge, de lliure mobilitat i lliure treball.
La protecció de la seva intimitat i reputació.
Innocent fins que no es demostrï el contrari.

© Sara Alburnà Muñoz, 2023

Imatge 16 - Text final del projecte *Who are you?* (Elaboració pròpia).

6. Conclusions

Fa vint-i-cinc anys, Calvino (1998) publicava les següents paraules:

Vivimos bajo una lluvia ininterrumpida de imágenes; los media más potentes no hacen sino transformar el mundo en imágenes y multiplicarlas a través de una fantasmagoría de juegos de espejos: imágenes que en gran parte carecen de la necesidad interna que deberían caracterizar a toda imagen, [...] como capacidad de imponerse a la atención, como riqueza de significados posibles. Gran parte de esta nube de imágenes se disuelve inmediatamente, como los sueños que no dejan huellas en la memoria; lo que no se disuelve es una sensación de extrañeza, de malestar. (p.68-69).

Actualment, en l'era postfotogràfica, l'abundància d'imatges es troba en tots els entorns tant físics com digitals i la manera en com la fotografia es relaciona amb les persones ha evolucionat. En aquest treball, s'han analitzat una sèrie de conceptes que han servit per emmarcar la postfotografia. Per tal d'establir una base, s'ha treballat mitjançant tres hipòtesis que es poden confirmar. En primer lloc, s'ha vist que la fotografia ja no representa la realitat perquè la idea de realitat única s'ha tornat il·lusòria. La fotografia mostra una suma de subjectivitats i realitats fragmentades que mostren tant maneres de veure el món com construccions d'aquest món actual. El que passa al pla físic es representa mitjançant imatges i tal com planteja Mroué (2011), són les imatges més importants i poderoses que els mateixos esdeveniments en si? (p.60).

En segon lloc, també es pot corroborar la hipòtesi sobre el binomi ull humà i ull màquina, ja que sembla que els dispositius i la tecnologia ha desplaçat, en molts casos, la visió humana. Tal com s'ha analitzat, gràcies a l'evolució tecnològica les imatges des d'una perspectiva vertical han substituït l'horitzontalitat i han descorporitzat la fotografia, fent que moltes imatges s'elaborin sense la decisió humana.

En últim lloc, pel que fa a l'ètica i els valors s'ha vist com la fotografia pot fomentar la reflexió i aportar imatges que facin ressorgir desigualtats i injustícies dins del debat mundial. També s'ha dut a la pràctica un treball per mostrar usos negatius de la imatge i com la postfotografia també pot tornar-se una arma de poder i domini.

Encara que resulti difícil mirar des de la perspectiva analítica per pensar els fenòmens contemporanis, no es pot permetre que l'ètica es deslligui de la postfotografia ni deixar de qüestionar-se les imatges actuals. Calvino (1998) ja expressava el malestar que causa la

superabundància d'imatges i la superficialitat que sembla que ens tenen immersos, però des de les paraules de Calvino s'han fet molts avenços.

En aquests anys, hem pogut veure com és la vida en l'era postfotogràfica, hem experimentat decepció i desil·lusió, potser, fins i tot, idees pessimistes del món fotogràfic actual, però després de la nostàlgia i la saturació ja només ens queda continuar adquirint eines i maneres per transitar aquest món visual en el qual vivim, no només per sobreviure'l, però per apreciar i crear noves maneres de mirar. Una de les solucions per trobar el valor de les imatges podria ser la recuperació de l'atenció pausada. Com s'ha analitzat en aquest estudi, saber destriar el que importa del que és banal pot resultar difícil entre tanta informació i saturació visual, però alhora, les imatges tenen un gran poder de significació social, juntament amb la capacitat per unir grups.

La postfotografia pot ser una trampa que arrossegui antics estereotips del passat, però l'educació visual, el sentit crític i la consciència de la nostra mirada són aliats a l'hora d'utilitzar les imatges per a crear revolucions, parlar de temes que cal canviar i per denunciar desigualtats i injustícies des de la força de les persones connectades. No podem oblidar que la postfotografia també pot ser un camí per trobar noves oportunitats que col·laborin en crear un món més just, més inclusiu i més lliure.

7. Bibliografia

Alburnà, S. [Sara]. (2021). *La subjectivitat de la fotografia: el fotollibre com a experiència*. [Treball final de Grau, Universitat de Girona]. Repositori Digital de la UdG, DUIGiDocs. <http://hdl.handle.net/10256/22915>

Alburnà, S. [Sara]. (2023, 19 de maig). *La ciutat coneguda*. [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/VJ-un2a0lbA>

Alburnà, S. [Sara]. (2023, 18 de juny). *Who are you? Photobook*. [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/PGMuc0prWXo>

Anderson, S. [Sam]. (2009, 15 de maig). In Defense of Distraction. *New York Magazine*. <https://nymag.com/news/features/56793/>

Antich, X. [Xavier]. (2019). Els plecs de la mirada: A propòsit de Joan Fontcuberta. A J. [Joan] Fontcuberta i X. [Xavier] Antich, *Revelacions: dos assaigs sobre fotografia* (p. 67-135). Arcàdia.

Calvino, I. [Italo]. ((1998) 2007). *Seis propuestas para el próximo milenio* (7a ed.). Siruela.

Ito, T. [Tsuyoshi]. (2017, 15 de març). The Provoke Moment. *Aperture*. <https://aperture.org/editorial/provoke-simon-baker/>

Ardèvol Piera, E. [Elisenda] i Oller Guzmán, J. [Joan]. (2013). *Mètodes qualitius per a la interpretació històrica*. Fundació Universitat Oberta de Catalunya (FUOC).

Burgin, V. [Victor]. (1977). Looking at Photographs. A S. [Stanley] Wolukau-Wanambwa (Ed.), *The Lives of Images: Vol. 2. Analogy, Attunement, and Attention* (p. 173-188). Aperture.

Butler, J. [Judith]. (2007). Torture and the Ethics of Photography. A S. [Stanley] Wolukau-Wanambwa (Ed.), *The Lives of Images: Vol. 2. Analogy, Attunement, and Attention* (p.95-130). Aperture.

Camprubí Subirana, R. [Raquel] i Castellanos Pineda, P. [Patricia]. (2019). *Metodologies qualitatives per a la recerca*. Fundació Universitat Oberta de Catalunya (FUOC).

Dean, A. [Aria]. (2016). Poor Meme, Rich Meme. A S. [Stanley] Wolukau-Wanambwa (Ed.), *The Lives of Images: Vol.1. Repetition, Reproduction, and Circulation* (p. 217-230). Aperture.

Dean, J. [Jodi]. (2016). Images without Viewers: Selfie Communism; Imitation, Repetition, Circulation; Images in Common. A S. [Stanley] Wolukau-Wanambwa (Ed.), *The Lives of Images: Vol.1. Repetition, Reproduction, and Circulation* (p. 109-124). Aperture.

Femenía, I. [Inma]. (2021). Exhibitions: Ultrafotografía.
<https://www.inmafemenia.com/exhibition/ultrafotografia/>

Flusser, V. [Vilém]. ((1983) 2021). *Towards a Philosophy of Photography*. Reaktion Books.

Fontcuberta, J. [Joan]. ((1997) 2013). *El beso de Judas: Fotografía y Verdad* (2a ed.). Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. [Joan]. (2010). *La cámara de pandora: la fotografía después de la fotografía*. Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. [Joan]. (2016). *La furia de las imágenes*. Galaxia Gutenberg.

Fontcuberta, J. [Joan]. (2022). *Imatges latents: La fotografia en transició*. Arcàdia.

Gómez De La Cuesta, F. [Fernando]. (2021). *Ultrafotografía: Un proyecto comisariado por Fernando Gómez De La Cuesta con la participación de Marta Bisbal, Iñaki Domingo, Inma Femenía. Una investigación (extraordinaria) sobre la (foto)sensibilidad. Un proyecto sobre la luz y el color, el reflejo y el espectro, la forma y el soporte*. Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Consejería de Educación y Cultura, Instituto de las Industrias Culturales y las Artes, CENDEAC, Centro Párraga.

Gore, D. [Darren]. (2017, 21 d'octubre). 'Okinawa': Remembering Takuma Nakahira in a different light. *The Japan Times: The independent voice in Asia*.
<https://www.japantimes.co.jp/culture/2017/10/21/books/book-reviews/okinawa/>

Groys, B. [Boris]. (2016). Modernity and Contemporaneity: Mechanical vs. Digital Reproduction. A S. [Stanley] Wolukau-Wanambwa (Ed.), *The Lives of Images: Vol. 1. Repetition, Reproduction, and Circulation* (p. 69-80). Aperture.

Iáñez, J. [Javier] i Padín, M. [Manuel]. (2022). *Bucear la herida: Paisajes (im)posibles de la imagen en la era postfotográfica*. Muga.

Keenan, T. [Thomas]. (2004). Mobilizing Shame. A S. [Stanley] Wolukau-Wanambwa (Ed.), *The Lives of Images: Vol. 2. Analogy, Attunement, and Attention* (p.251-272). Aperture.

Lista, E. [Enrique]. (2020). *Voz en off: Relatos en torno a lo fotográfico*. Muga

Mroué, R. [Rabih]. (2011). Three Posters: Reflections on a Video-Performance. A S. [Stanley] Wolukau-Wanambwa (Ed.), *The Lives of Images: Vol. 1. Repetition, Reproduction, and Circulation* (p. 53-68). Aperture.

Nakahira, T. [Takuma]. (2018). *La il·lusió documental*. Ca l'Isidret Edicions.

PhotoBookStore.co.uk. (2012, 9 de maig). *Takuma Nakahira - For A Language to Come*. [Vídeo]. Vimeo. <https://vimeo.com/41837620>

PhotoBookStore.co.uk. (2018, 15 de novembre). *Provoke: Complete Reprint of 3 Volumes by Takuma Nakahira, Takahiko Okada, Yutaka Takanashi and Daido Moriyama*. [Vídeo]. Vimeo. <https://vimeo.com/300961788>

Rosset, C. [Clément]. ((2006) 2008). *Fantasmagorías: seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Abada.

Sontag, S. [Susan]. ((1977) 2019). *On Photography*. Penguin Books.

Sontag, S. [Susan]. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara.

Steyerl, H. [Hito]. (2009). In Defense of the Poor Image. A S. [Stanley] Wolukau-Wanambwa (Ed.), *The Lives of Images: Vol. 1. Repetition, Reproduction, and Circulation* (p. 39-52). Aperture.

Steyerl, H. [Hito]. ((2012) 2014). En Caída Libre: un experimento mental sobre la perspectiva vertical. A H. [Hito] Steyerl, *Los Condenados de la Pantalla* (p.15-32). Caja Negra.

Termcat. (2023). *Infoxicació*. <https://www.termcat.cat/ca/cercaterm/fitxa/MjA4NDM0>

Terranova, T. [Tiziana]. (2012). Attention, Economy, and the Brain. A S. [Stanley] Wolukau-Wanambwa (Ed.), *The Lives of Images: Vol. 2. Analogy, Attunement, and Attention* (p.131-152). Aperture.

The Met (2023). Art: The Pencil of Nature. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267022>

Umbrico, P. [Penelope]. (2015-2016). *Everyone's Photos Any License*. <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/flickr-moons/>

Zafra, R. [Remedios]. (2010). *Un cuarto propio conectado: (ciber)espacio y (auto)gestión del yo*. Fórcola.

Zafra, R. [Remedios]. ((2015) 2018). *Ojos y Capital* (2a ed.). Consonni.

Zafra, R. [Remedios]. (2018). Redes Y (Ciber)Feminismos. La revolución de la representación que derivó en alianza. *Dígitos: Revista de Comunicación Digital*, (4), 11-22. <https://revistadigitos.com/index.php/digitos/article/view/116>

8. Annexos

8.1. Taula de relació preguntes i objectius

	Preguntes d'investigació	Objectius
Pregunta principal	Quins papers se li atribueixen a la imatge, des dels estudis fotogràfics i filosòfics, en la societat postfotogràfica?	Descobrir quins són els papers de la imatge en la societat postfotogràfica.
Preguntes secundàries	En què es diferencia la fotografia de la postfotografia?	Analitzar el concepte de postfotografia en relació amb la subjectivitat, l'autoreferencialitat i la visualitat a través de persones especialitzades en la pràctica fotogràfica i la investigació teòrica en aquest àmbit.
	Com s'interpreten i quina importància es dona a la subjectivitat i l'objectivitat en les imatges actuals?	
	Quina importància té la manipulació de les imatges a l'hora de modificar la sensibilitat i la visió del món de les persones?	
	Quina relació hi ha entre la fotografia i el text?	
	Quins papers desenvolupa la persona espectadora davant les noves imatges tecnològiques, moltes vegades realitzades per ulls mecànics?	Contextualitzar la imatge en el marc actual per reflexionar sobre els canvis que ha patit la nostra relació amb les imatges.
	La suma de realitats subjectives que mostra la postfotografia és igual a la realitat objectivada, és a dir la realitat "tal com és"?	

	<p>Els paràmetres d'observació i anàlisi de la fotografia (composició, color, enquadrament, etc.) serveixen per interpretar i seleccionar el valor de les imatges de la postfotografia?</p>	<p>Explicar com percebem el món a través de la fotografia actual i quins pensaments s'hi relacionen (manipulació, engany, mentida, discriminació, feminisme, etc.).</p>
	<p>Com són els nous espais de la visualitat en relació amb el cos i les persones racialitzades i sexualitzades? Quines línies futures contempla el feminisme?</p>	
	<p>Com han transmutat l'ètica i els valors de la fotografia?</p>	<p>Aprofundir en l'ètica i els valors de la imatge tot i l'engany i la manipulació presents en aquesta.</p>
	<p>(Elaboració d'un projecte pràctic)</p>	<p>Portar a la pràctica les reflexions teòriques obtingudes a través de la creació d'un projecte fotogràfic personal sobre l'ètica postfotogràfica que plasmi el paradigma actual.</p>

8.2. Taula de conceptes

Concepte	Referència
Manipulació, engany, mentida	<p>Takuma Nakahira (2018) - La il·lusió documental, p. 53, 63, 64, 71</p> <p>Joan Fontcuberta (2022) - Imatges latents, p.87, 108, 204, 208, 220, 226.</p> <p>Xavier Antich (2019) - Revelacions, p.102</p> <p>Susan Sontag (1977) - On photography, p.201, 222</p> <p>Javier Iáñez, Manuel Padín (2022) - Bucear la herida, p.6-7</p> <p>Clément Rosset (2008) - Fantasmagorías, p.31, 32</p>
Subjectivitat	<p>Takuma Nakahira (2018) - La il·lusió documental, p. 22, 31, 39, 31, 37, 111, 127</p> <p>Enrique Lista (2020) - Voz en off, p. 8, 18, 26, 44, 75, 78</p> <p>Joan Fontcuberta (2022) - Imatges latents, p.83, 183, 207, 211, 224.</p> <p>Susan Sontag (1977) - On photography, p. 128-130, 168, 192, 194, 216</p> <p>Javier Iáñez, Manuel Padín (2022) - Bucear la herida, p.12</p> <p>Susan Sontag (2003) - Ante el dolor de los demás p.57</p>
Ètica	<p>Joan Fontcuberta (2022) - Imatges latents, p.19, 72, 101, 148, 127, 135, 137, 139, 149, 157</p> <p>Susan Sontag (1977) - On photography, p.1</p>
Relació fotògraf/a i persona espectadora	<p>Joan Fontcuberta (2022) - Imatges latents, p. 227, 229</p> <p>Takuma Nakahira (2018) - La il·lusió documental, p. 38, 49</p> <p>Susan Sontag - On photography (1977) p.165, 209, 182</p> <p>Javier Iáñez, Manuel Padín (2022) - Bucear la herida, p.6, 17</p>

Postfotografia	Javier Iáñez, Manuel Padín (2022) - Bucear la herida, p.19, 39, 59-63, 77, 89 Joan Fontcuberta (2016) - La Furia de la Imágenes, p.7,31,32,119
Autoreferencialitat	Takuma Nakahira (2018) - La il·lusió documental, p. 22, 47, 56 Enrique Lista (2020) - Voz en off, p.9, 28-37. Joan Fontcuberta (2022) - Imatges latents, p.183, 215. Xavier Antich (2019) - Revelacions, p.89
Ecologia de les imatges	Joan Fontcuberta (2022) - Imatges latents, p.133 Susan Sontag (1977) - On photography, p.196 Javier Iáñez, Manuel Padín (2022) - Bucear la herida, p.71 Joan Fontcuberta (2016) - La Furia de las Imágenes - p.42
Postfotografia i cos	Remedios Zafra (2015) - Ojos y Capital, p.115, 199, 222.