

Joan Fontcuberta

La furia de las imágenes

Notas sobre la postfotografía



Segunda edición



Galaxia Gutenberg

Joan Fontcuberta Creador, docente, crítico, comisario de exposiciones e historiador en el ámbito de la fotografía. Profesor visitante en universidades de España, Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos, colabora con regularidad en publicaciones especializadas. Es autor de una docena de libros de historia y ensayos sobre la fotografía como *El beso de Judas*, *Fotografía y verdad* (1997), *Ciencia y fricción* (1998) y *La cámara de Pandora* (2010). Su obra ha sido coleccionada y expuesta en museos de arte y de ciencia de todo el mundo, desde el MoMA de Nueva York al Science Museum de Londres. En 2013 fue galardonado con el Premio Internacional Hasselblad.

Joan Fontcuberta Crítico, comisario de arte e historiador en el ámbito de la fotografía. Profesor y investigador en universidades de España, Gran Bretaña y Estados Unidos. Colabora con regularidad en publicaciones especializadas. Es autor de una docena de libros de historia y ensayos sobre fotografía como *El beso de la mujer gorda*, *Fotografía y verdad* (1997), *La cámara y la fricción* (1998) y *La cámara de Pandora* (2010). Su obra es coleccionada y expuesta en museos de arte y de ciencia de todo el mundo, desde el MoMA de Nueva York al Science Museum de Londres. En 2013 fue galardonado con el Premio Internacional de Fotografía de la Fundación Joan Miró.

La furia de las imágenes

Joan Fontcuberta

La furia de las imágenes

Notas sobre la postfotografía

Galaxia Gutenberg



Esta obra ha recibido una ayuda a la edición
del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Publicado por:
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Primera edición: febrero de 2016
Segunda edición: enero de 2017

© Joan Fontcuberta, 2016
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2016

Preimpresión: Maria Garcia
Depósito legal: B. 15101-2016
ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-16495-47-4

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, a parte las excepciones previstas por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45).

*A Pere, Toni, Pablo, Jorge y Humberto,
compañeros de viaje que ya han abandonado la travesía.
A Nàdia y Aziz, que la inician*

Justificación

Parece obvio que padecemos una inflación de imágenes sin precedentes. Esta inflación no es la excrecencia de una sociedad hipertecnificada sino, más bien, el síntoma de una patología cultural y política, en cuyo seno irrumpe el fenómeno post-fotográfico. La postfotografía hace referencia a la fotografía que fluye en el espacio híbrido de la sociabilidad digital y que es consecuencia de la superabundancia visual. Aquella aldea global vaticinada por Marshall McLuhan se inscribe ahora en la *iconosfera*, que ya no es una mera abstracción alegórica: habitamos la imagen y la imagen nos habita. Debord lo expresó con distintas palabras: «Allí donde la realidad se transforma en simples imágenes, las simples imágenes se transforman en realidad».¹ Estamos instalados en el capitalismo de las imágenes, y sus excesos, más que sumirnos en la asfixia del consumo, nos confrontan al reto de su gestión política.

Lo que ocurre, sin embargo, es que las imágenes han cambiado de naturaleza. Ya no funcionan como estamos habituados a que lo hagan, aunque campen a sus anchas en todos los dominios de lo social y de lo privado como nunca antes en la historia. Se han confirmado los augurios de advertencias como aquéllas de McLuhan y Debord. La situación se ha visto agudizada por la implantación de la tecnología digital, internet, la telefonía móvil y las redes sociales. Como si fuesen impelidas por la tremenda energía de un acelerador de partículas, las imágenes circulan

1. Guy Debord, *La société du spectacle*, París, Gallimard, 1961. [Traducción española: *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, 2012].

por la red a una velocidad de vértigo; han dejado de tener el papel pasivo de la ilustración y se han vuelto activas, furiosas, peligrosas... Sucesos como el de las caricaturas de Mahoma y la tragedia de Charlie Hebdo en París demuestran hasta qué punto su fuerza puede llegar a constituir *casus belli*: matamos y nos matan a causa de imágenes. La instantánea de un niño sirio ahogado en las costas de Turquía es capaz de desatascar acuerdos internacionales sobre refugiados e inmigración, que la burocracia y la desidia de los dirigentes políticos paralizaban. Las fotografías siguen impactando en nuestra conciencia, pero ahora su número ha crecido exponencialmente y son mucho más escurridizas y, por tanto, también más difíciles de controlar.



Periódicos con la foto del niño kurdo Aylan Kurdi, tomada por la reportera turca Nilüfer Demir y convertida en icono de la tragedia de los refugiados (2015).

Fotograma de un vídeo de la decapitación del periodista James Foley efectuada por Estado Islámico: cuando la razón del terror es la imagen (2014).

Las imágenes articulan pensamiento y acción. Compete a la filosofía y a la teoría, pero también al arte, descifrar con urgencia su condición maleable y mutante. Autores como Gottfried Boehm en Europa y W.J.T. Mitchell en Estados Unidos se apresuraron a indagar con sus ensayos qué es una imagen.¹ Ambos autores sentaron en los años

1. Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, Múnich, Fink, 1994; y W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

noventa las bases de los *Visual Studies* al compás del *pictorial turn*, que entendían como el resultado de un cambio del paradigma visual aunado por igual a cambios sociales y tecnológicos. Este *pictorial turn* era consecuencia no tanto de la proliferación sin más de imágenes y de la atención resultante a las mismas, como de la prioridad en delimitar un estudio de la cultura que se focalizase sobre una realidad cristalizada en imágenes. ¿Dónde estamos, pues, veinticinco años después? ¿Siguen las imágenes significando lo mismo o debemos introducir ajustes en nuestras interpretaciones? Es obvio que estamos inmersos en un orden visual distinto y ese nuevo orden aparece marcado básicamente por tres factores: la inmaterialidad y transmitibilidad de las imágenes; su profusión y disponibilidad; y su aporte decisivo a la enciclopedización del saber y de la comunicación.

El contenido de este libro debe entenderse como un intento encaminado a analizar aspectos de la cultura visual a tenor de las recientes transformaciones experimentadas por la fotografía, cuya responsabilidad en la actual furia icónica es obvia. Pero más que insistir en qué es la imagen, se propone desplazar la cuestión a cómo nos afecta la imagen. Centrarse en los efectos, por tanto, implica enfatizar una perspectiva sociológica y antropológica. Aunque, como aviso a navegantes, querría dejar clara una cuestión desde el principio: no se trata de un estudio acometido con pretensión y metodología académicas, sino de apuntes que son fruto de observaciones realizadas desde la atalaya privilegiada que me concede mi actividad como creador visual, comisario de exposiciones y docente.

Ha habido un conjunto de iniciativas propiciador de los textos y notas que aquí se juntan. Sin pretender enumerarlas por completo, cito algunas de mayor repercusión. La primera tuvo lugar en el año 2008, cuando fui invitado a concebir y dirigir un coloquio internacional para el Ministerio de Cultura español, dentro del programa de PhotoEspaña 08. Bajo el título de *Sonarán los androides con cámaras*

fotográficas,¹ una veintena de especialistas de distintos ámbitos mantuvo un fructífero debate sobre las utopías de la fotografía y su futuro previsible. Luego, en 2010, publiqué con Joaquín Gallego el libro *A través del espejo*,² un recuento precoz sobre los *selfies* cuando esta práctica no se había convertido aún en el presente fenómeno popular y mediático. Seguidamente, en 2011, co-comisarié (junto a Clément Chéroux, Erik Kessels, Martin Parr y Joachim Schmid) la exposición «*From Here On*» («A partir de ahora»)³ para los Encuentros Internacionales de Fotografía de Arles; esta magna muestra, que incluía trabajos de más de ochenta autores, significó el mayor intento de repertoriar la creación postfotográfica hasta la fecha. Como siguiente peldaño, en 2014 me ocupé de la exposición «Fotografía 2.0» en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, otra vez dentro del programa de PhotoEspaña, y en ese caso privilegiando una selección de jóvenes creadores españoles. Y para concluir, al año siguiente fui nombrado comisario invitado del Mois de la Photographie / Bienal de imagen contemporánea de Montreal, que propuse dedicar a *La condición postfotográfica* como tema monográfico. Este proyecto fue el que implicó mayor dedicación y exigencia: comisariar veinticinco exposiciones individuales, una publicación, un simposio universitario y un programa de actividades educativas. Por la mis-

1. Joan Fontcuberta (ed.), *Soñarán los androides con cámaras fotográficas*, Madrid, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2008.

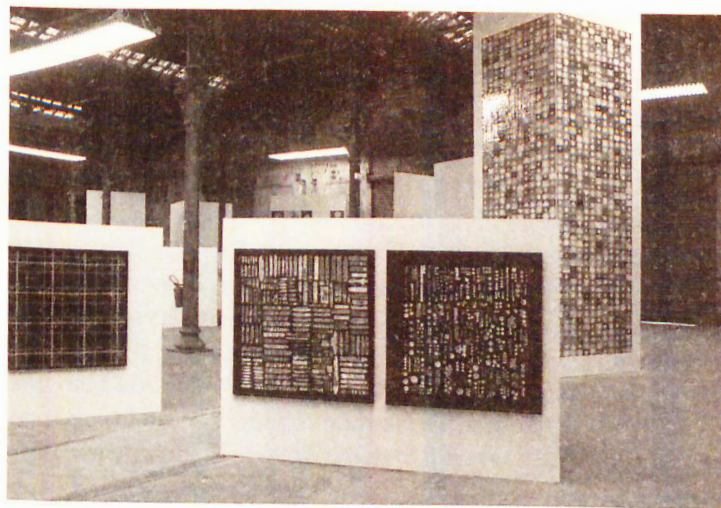
2. *A través del espejo*, textos de Joan Fontcuberta, Román Guibern, Alberto García-Alix, Jorge Alemán y Estrella de Diego, Madrid, La Oficina, 2010.

3. «*From Here On*, *Rencontres Internationales de la Photographie*», Arles, 2011. Un segundo catálogo fue publicado a raíz de la presentación de la exposición en Arts Santa Mònica de Barcelona: «A partir de ahora. La postfotografía en la era de internet y la telefonía móvil», textos de Clément Chéroux y Joan Fontcuberta, Barcelona, RM / Arts Santa Mònica, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2013.

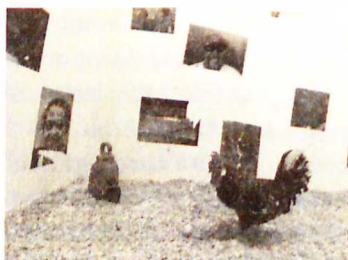
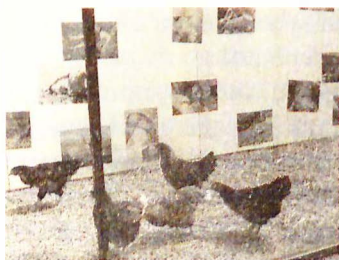
ma razón también resultó el más fecundo para las ideas y cuestionamientos que puedo verter aquí.

A pesar de todo ese «trabajo de campo», no pretendo tanto acertar en lo que nos deparará el futuro de la imagen como invitar a la reflexión ahora mismo. Y hacerlo, por un lado, a partir de ejemplos suplidors por creadores contemporáneos con quien comparto ideario postfotográfico, y por otro con una radicalidad que no se vea frenada por el miedo a equivocarnos. Porque alguien que siempre acierta es alguien que o hace trampas o es corto de miras y no se arriesga. Hemos estigmatizado el riesgo y el error y, en cambio, incentivamos el conformismo y la repetición. En lo que me concierne no me duelen prendas de reconocer que suelo equivocarme, pero también, que aprendo de cada error. Y a este respecto puede resultar esclarecedor que me refiera a un fiasco que cometí y del que, tras asumirlo con deportividad, se pueden extraer ventajosas enseñanzas.

A mediados de los años noventa la primera generación de teléfonos móviles analógicos ya estaba implantada en el



Exposición «*From Here On*», Atelier de Mécanique, *Rencontres Internationales de la Photographie*, Arles, julio-septiembre de 2011.

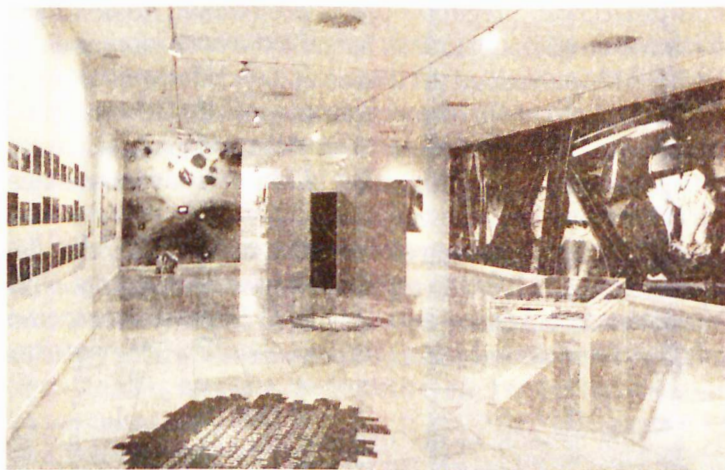


Instalación de *Chicken Museum*, 2011, de Thomas Mailander, en la presentación de «*From Here On*» en Arts Santa Mònica, Barcelona, febrero-mayo de 2013.

territorio español y empezaba a planearse el cambio a los sistemas digitales, que iban a posibilitar la ampliación del acceso a la red a un número mucho mayor de usuarios, así como dotar a los terminales de mayores prestaciones. Una empresa de estudios de mercado me contactó en una ocasión para preguntarme si estaría dispuesto a acudir a su oficina y responder a algunas preguntas en mi calidad de fotógrafo. Intenté obtener más detalles pero fue en vano. Para garantizar la validez de mis opiniones debía desconocer tanto la identidad del cliente que encargaba el estudio como sus propósitos. Luego supe que quien lo había pagado era el principal operador español de telefonía. En la sesión, como es preceptivo, mis entrevistadores fueron mareando la perdiz con cuestiones peregrinas entre las que infiltraban los temas que realmente les interesaban. La pregunta clave fue: ¿qué pensaba yo, como experto, de la posibilidad de que los teléfonos móviles incorporasen minúsculas cámaras?

La respuesta que di, que recordaré toda la vida, fue espontánea y visceral: me parecía, dije, una solemne estupidez a la que no le auguraba ningún éxito. Ironiqué incluso que ese supuesto artilugio parecería extraído de la serie cómica de televisión *Superagente 86* emitida a mediados de los años sesenta. En ella el incompetente agente del recontraespionaje Maxwell Smart, interpretado por Don Adams, se servía de un *zapatófono* haciendo las delicias de sus fans. Más ade-

lante, en los años ochenta, ante el doble embate del pensamiento posmodernista y de la tecnología digital, la televisión produjo una serie de dibujos animados titulada *Inspector Gadget* (traducida como *Inspector Truquini* en algunos países latinoamericanos) igualmente dedicada a un detective torpe y despistado. También en este caso se trataba de parodiar los artilugios más disparatados que funcionaban en plan multiuso como las navajas suizas. En fin, yo argumenté que como profesional disponía de una amplia gama de modelos de cámara adecuados a mis necesidades, y de la misma forma que no me parecía buena idea que el teléfono sirviese alternativamente como máquina de afeitar o como depiladora de orejas, tampoco veía útil que pudiera tomar fotos. Consideraba prioritario, en cambio, invertir esfuerzos en que el teléfono cumplierse mejor el cometido para el que había sido concebido: comunicarse hablando. Por consiguiente recomendaba mejorar la calidad de sonido, aumentar la cobertura de los operadores, reducir las tarifas, etc. En fin, di una respuesta demasiado lógica y sensata.



Exposición «Fotografía 2.0» en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, PhotoEspaña, junio-julio de 2014.

Por suerte no me hicieron ni caso. Tal vez consideraron mi opinión como la de un *pureta* excéntrico o la de un tecnófobo a contracorriente del progreso. Poco después, en el año 2000, Sharp lanzaba al mercado japonés el primer teléfono móvil dotado de cámara y desde entonces el incremento de este tipo de móviles ha sido imparable. Hoy es impensable un dispositivo telefónico o móvil desprovisto de sistema de captación gráfica, e incluso la función de toma de fotos y vídeos empieza a superar a la función estricta de habla. De ese episodio yo aprendí varias cosas: una, que el futuro no tiene por qué ocurrir por criterios de cordura. Dos, que la visión de un experto suele estar constreñida y limitada. Y tres, y la más dolorosa: quedó demostrado que carezco de las más mínimas dotes de predicción. Pero la historia ha ido por derroteros tan radicalmente distintos a los que yo auguraba que tal vez de esa experiencia se puede extraer una lección práctica: la evolución real se produce en dirección contraria a mi sentido común. Así, aplicando una función correctora de inversión tal vez hayamos dado con un método prospectivo bastante fiable. Por otra parte, siempre me ha quedado la duda de si se me formuló correctamente la pregunta. Tal vez hubiese sido más provechoso preguntar por la posibilidad, no de tomar fotos con un teléfono, sino de hablar a través de una cámara.¹ De hecho la publicidad del iPhone 6, uno de los *smartphones* de última generación, ofrece como proposición de venta principal la calidad de su cámara: ya no estamos frente a teléfonos que permiten tomar fotografías, sino frente a cámaras que permiten hacer llamadas telefónicas.

A posteriori, entiendo que mi error de apreciación se debió a no haber advertido un factor imprevisible entonces: la aparición de internet y su vertiginosa implantación como territorio de comunicación. Yo pensaba sólo en los espacios

1. Lejos de antojarse descabellado, esta idea cristaliza hoy en el *camaráfono*, una cámara que goza de una alta resolución y que además es capaz de conectarse a internet y realizar llamadas telefónicas.



Don Adams como Maxwell Smart,
en *Superagente 86*.

discursivos habituales de la fotografía, en los que la fotografía sobre papel (la fotografía-objeto) y una idea convencional de calidad tenían una importancia preponderante. Internet, desde luego, relega esos valores –materialidad y calidad– anteponiendo los de profusión, inmediatez y conectividad.

Pero aquí ya no hablamos tanto del futuro como de lo que es constatable ahora mismo. Por ejemplo, si la fotografía ha estado tautológicamente ligada a la verdad y a la memoria, la postfotografía quiebra hoy esos vínculos: en lo ontológico, desacredita la representación naturalista de la cámara; en lo sociológico, desplaza los territorios tradicionales de los usos fotográficos. Más que hacia una ontología de la imagen, es hacia esos nuevos escenarios adonde deseo enfocar mi examen: ¿qué funciones seguirá desempeñando la fotografía? ¿Cómo se ven trastocados sus roles sociales (foto familiar, turística, periodística, etc.) en los nuevos contextos culturales y políticos que se avecinan? ¿Para qué empleamos las imágenes en la actualidad? ¿Qué presión ejerce sobre el sujeto la masificación de las imágenes? ¿Cómo se fundirán realismo fotográfico con realidad virtual? ¿Cuáles

son los nuevos entornos para la creación y difusión de fotografías? ¿Qué papel ha pasado a jugar la fotografía en el arte contemporáneo? ¿Conseguirá el nuevo estadio tecnológico implementar la creatividad y el sentido crítico de los artistas, o por el contrario tenderá a despojarlos de combatividad? ¿Qué mecanismos de «resistencia» serán factibles?

En suma, muchas preguntas que dan que pensar. Un sarcástico Charles Bukowski se lamentaba: «¿Qué demonios saca un hombre de pensar? Sólo problemas». Pues bienvenidos sean aquí los problemas derivados de pensar la imagen y de hacer una pedagogía de ese pensamiento.

Prolegómenos postfotográficos



Sean Snyder, *Untitled (digital imaging sensor)*, 2009.

En 1960, el satélite meteorológico Tiros-1 obtuvo la primera imagen completa del globo terrestre. En los años siguientes los astronautas del programa Apolo fueron mejorando esa vista hasta conseguir la icónica fotografía conocida como *The Blue Marble (La canica azul)*, identificada con el número de catálogo de la NASA AS17-148-22727. Luigi Ghirri, añorado por su agudeza crítica, afirmó que constituía la imagen que contenía cualquier otra: la madre de todas las imágenes.

En 2009, Sean Snyder actualiza este icono para una época en que la tecnología digital ha contribuido a consumir la glo-

balización total. Snyder se limita a mostrarnos una gigantesca ampliación de la superficie desnuda de un sensor digital, un dispositivo que permite ver sin ser visto. Esta textura aparentemente abstracta equivaldría, si podemos aventurar una biología de lo icónico, al útero o a la matriz de las imágenes: el órgano donde éstas se gestan. Cuando hablamos de la incidencia de las imágenes en las formas de moldear nuestra conciencia, no podemos olvidar que, en la actualidad, la gran mayoría de las fotografías cobra vida en uno de esos sensores.

*

En 1971, el ingeniero informático Ray Tomlinson efectuó la primera transmisión de un correo electrónico. El mensaje fue enviado entre dos ordenadores colocados uno al lado del otro, conectados mediante la red Arpanet. Entre otras aportaciones, Tomlinson es el responsable de que la arroba (@) se haya hecho un hueco imprescindible en los teclados de nuestros ordenadores, al instituir ese signo como estándar para separar el usuario del dominio. Por sus diseños de ordenadores y de arquitectura de redes, pero sobre todo por ser uno de los padres del email, en el año 2009 recibió el premio Príncipe de Asturias de investigación científica y técnica. Sin embargo, Tomlinson recordaba avergonzado que el contenido de ese primer mensaje fue «QWERTYUIOP». En ese momento tan trascendental, nuestro hombre no estuvo a la altura de la épica deseable. Tampoco es que se requiriera algo al estilo de «Un pequeño paso para el hombre, pero un gran salto para la humanidad»; me gusta imaginar tan sólo que el segundo ordenador contesta: «Esto... ¿cómo dice?». En cualquier caso, el mensaje transmitido proporciona argumentos a los tecnófobos que pensarán que, para ese viaje (al imperio de internet y de la mensajería instantánea), no hacían falta alforjas.

*

Mi nieta me pregunta cómo hacíamos (los viejos) para enviar emails antes de que existiese internet. He contestado que a su edad nosotros no disponíamos de correo electrónico propiamente, pero que lo suplíamos con otros sistemas. Por ejemplo nos valíamos de una cosa que llamábamos «tarjetas postales». Un fotógrafo sacaba una foto de un paisaje o de un monumento, revelaba la película y ampliaba el negativo seleccionado. Luego un editor la imprimía y la comercializaba. Los usuarios comprábamos esa postal en un kiosco, eligiendo la imagen que más se ajustaba al contenido que deseábamos transmitir, y escribíamos un texto en el dorso. Luego nos procurábamos un sello en una oficina de Correos y la echábamos en un buzón. Un cartero se la pasaba a otro cartero, y éste a otro y así sucesivamente, hasta que se entregaba en la dirección del destinatario. El lapso de tiempo y el esfuerzo requerido se dilataban inconmensurablemente. Pero mi nieta me escuchaba con incredulidad, convencida de que le estaba tomando el pelo. Ella dispone de una tableta rudimentaria, saca fotos y acto seguido las envía a quien quiere, que las recibe al momento. Todo en un pis-pás y sin ningún esfuerzo. Y lo más importante: confeccionando el contenido visual —la foto— exactamente a medida del mensaje que desea transmitir.

*

El 11 de junio de 1997 se envió la primera fotografía desde un teléfono móvil, y se compartió al instante desde una red colectiva. El empresario e innovador tecnológico francés Philippe Kahn acompañó a su esposa al hospital para dar a luz a la primera hija de ambos. Como hacía habitualmente, cargó con su cámara digital, su ordenador portátil y su teléfono móvil. Mientras esperaba, recibió una llamada telefónica que disparó su inventiva: si la transmisión de voz a través del teléfono era instantánea, ¿qué impedía igualmente el envío de imágenes? Pensó entonces en una utopía: la posibilidad de tomar fotos y transmitir las inmediatamente tan

sólo pulsando un botón. Se puso a trabajar allí mismo. Durante las dieciocho horas que duró el parto de la pequeña Sophie, Kahn permaneció en la sala de espera de neonatos dándole vueltas al asunto hasta dar por fin con una solución. Primero tomaría el retrato del bebé con la cámara digital y luego lo descargaría en su portátil. Al no disponer de conexión inalámbrica (aún no existía wifi), utilizó la señal de su móvil para enviar la fotografía del portátil al ordenador que tenía en casa y que permanecía siempre conectado a internet. Una vez la fotografía llegó a su PC, se reenvió por correo a sus contactos en tiempo real. Ese día nacieron al unísono Sophie Kahn y la comunicación visual instantánea.

Tal vez si a la sufrida parturienta le hubiesen administrado epidural para mitigar los dolores, la humanidad carecería hoy de ese adelanto tecnológico. Al compartir sin cables con miles de familiares, amigos y compañeros de trabajo de todo el mundo (un modelo primitivo de «red social») la carita adormecida de su hija recién nacida, Kahn presintió que ese descubrimiento iba a ejercer una influencia notable en la sociedad. Poco después fundaba la empresa LighSurf que fue la que impulsó a Sharp a lanzar el J-SH04, el primer teléfono móvil con cámara integrada.

La vía tecnológica para la postfotografía quedaba expedita, pero ¿cuál era el entorno cultural e ideológico que la acogía?

Tiempo de vacas gordas

Nuestros tiempos son calificados de hipermodernos por pensadores como Marc Augé, Gilles Lipovetsky o Nicole Aubert. La sociedad hipermoderna está marcada por el exceso, la flexibilidad y la porosidad de una nueva relación con el espacio y el tiempo, a tenor de la experiencia proporcionada por internet y los medios de comunicación globales. Estas nuevas ventanas nos abocan al conocimiento inmediato y completo de los acontecimientos, de tal forma que tenemos la sensación de estar dentro de la Historia, pero sin posibilidad de controlarla. Como reacción, el individuo se instala en un presente en cambio constante, un presente que conlleva la abolición de lo pasado, por fugaz, y de lo venidero, por inimaginable, y que por tanto acarrea la pérdida de la conciencia histórica y el descrédito del futuro. Este episteme que sucede a la posmodernidad en las regiones más desarrolladas del planeta encuentra cobijo en un tecnocapitalismo transnacional y salvaje, cuyos mecanismos socioeconómicos se han atrofiado y engendran nuevas formas de violencia y desigualdad, desde el desempleo masivo hasta el terrorismo internacional. La sociedad se enfrenta a nuevos problemas, con repercusiones globales como la recesión económica, la inmigración, los éxodos de refugiados, la preocupación por la ecología o los atentados indiscriminados. Los referentes morales y políticos y las estructuras representativas tradicionales, como los partidos políticos y los sindicatos, han sido deslegitimizados y los ciudadanos se refugian en brotes de un individualismo aguerrido que irradia su efecto sobre todas las facetas de la vida.

Estos parámetros apoyan lo que Lipovetsky llama «la segunda revolución individualista».¹ En ella se proclaman a los cuatro vientos soflamas de autorrealización, autoexpresión, hedonismo instantáneo y «estetización de la cotidianidad». Con la hipermodernidad se artistiza el mundo que nos rodea, creando emoción, espectáculo y entretenimiento, pero también universalizando una cultura popular que es inseparable de la industria comercial y que posterga el canon hegemónico de cultura ilustrada. Sumergidos en el hiperconsumo que se obsesiona por novedades cada vez más efímeras (neofilia), invadidos por las nuevas tecnologías que ponen a nuestro alcance medios de comunicación a la carta, rendimos culto a las imágenes y a las pantallas. En definitiva, afirma Nicole Aubert, pertenecemos a una sociedad en la que «el acento no está puesto en la ruptura con los fundamentos de la modernidad, sino en la exacerbación, en la radicalización de la modernidad».² Se trata de una modernidad acelerada e intensificada, en la que la urgencia y la cantidad devienen cualidad.

Esta situación convulsa queda radiografiada en la publicidad de la segunda temporada de *Black Mirror*, la miniserie de culto británica creada por Charlie Brooker, un genio al que le encanta sacar punta a la tecnoparanoia imperante. Explica Brooker que el título alude a ese «oscuro espejo en el que no queremos vernos reflejados». Somos adictos a la tecnología, a las redes sociales, a opinar sobre los demás y a insultar desde el anonimato; somos *voyeurs* de vidas que no son las nuestras y de las que acabamos sintiéndonos coprotagonistas. La tecnología ha transformado nuestro mundo y la percepción que tenemos de él. En cada casa, en cada puesto de trabajo hay una pantalla plana, una conexión a internet, un teléfono móvil inteligente. Google, Twitter y Facebook son nuestros nuevos mediadores con la realidad externa. De

1. Gilles Lipovetsky, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2006; y *La era del vacío: ensayo sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 2015.

2. Nicole Aubert, *L'individu hypermoderne*, ERES, París, 2004.

hecho, existen como mínimo dos acepciones del «espejo negro» que preceden a la de Brooker. Una designa el Espejo de Claude (llamado así en honor del paisajista francés Claude Lorraine, cultivador del pintoresquismo), que consistía en un pequeño espejo ligeramente cóncavo y con la superficie tintada. Los artistas del siglo XVIII utilizaban el «espejo negro» para abstraer porciones del paisaje que reflejaban con una gradación comprimida de luces y tonos –desaturada, en términos fotográficos–, lo cual emulaba el estilo de Lorraine. La otra acepción, aún más sugestiva, hace referencia a los espejos de obsidiana pulimentada que llevaban en el pecho los dioses Tezcatlipocas (en náhuatl, «espejo negro humeante»). Según la mitología precolombina, en el brillo de su superficie oscura se veían todas las acciones y los pensamientos de la humanidad. En la Inglaterra de finales del siglo XVI, el astrólogo y ocultista John Dee consiguió uno de los primeros espejos aztecas que llegaron a Europa –actualmente conservado en el British Museum– y se servía de él para las sesiones espiritistas en las que, junto al médium Edward Kelley, desarrolló los fundamentos de la Magia Enochiana. Me gustaría pensar que Brooker simplemente absorbió los poderes de la obsidiana negra para verterlos en la luminiscencia arcana de las actuales pantallas digitales.



Fotograma del anuncio de la segunda temporada de la serie *Black Mirror*, 2012.

En el anuncio de *Black Mirror* empezamos viendo gente feliz, gente que sonríe, gente que toma fotos de esas sonrisas y las comparte mediante *smartphones* y tabletas, escenas familiares que podrían haber sido extraídas de cualquier otra publicidad. Pero poco a poco se intercalan a modo de fogonazos imágenes de los peajes que la sociedad debe pagar para apuntalar esas sonrisas: pobreza, trabajo alienado, explotación, protesta, terrorismo..., hasta que el supuesto cristal oscuro de nuestra pantalla se rompe y escuchamos que «El futuro se ha hecho pedazos». Pero antes de ese apocalipsis anunciado, el texto nos da la lista de las consignas que habrán de llevarnos a la felicidad prometida:

Vive más.
Conéctate más.
Viaja más.
Comparte más.
Sonríe más.
Consume más.
Piensa más.
Siente más.
Recuerda más.
Comparte más.
Recuerda más.
Aprende más.
Haz más.
Juega más.
Haz más.
Conéctate más.
Más... más...
Más... más...
Más... más...¹
Sé tú mismo ahora más.

1. En la pronunciación de la versión original inglesa, los «more» finales se transforman en «war», dando un giro dantesco al enunciado.

Los valores a los que aspiramos se centran en el aumento, en la cantidad que desborda los antiguos umbrales, en sobrepasar las medidas. La meta de «ser más uno mismo», de colmarse individual y colectivamente, se consigue en la aspiración por lo superlativo. La omnipresencia de cámaras, pantallas e imágenes crece al compás de esa trepidación martilleante de más, más y más, hasta que la abundancia alcanza tal exceso que provoca una explosión. Entonces, debemos plantearnos si esa caterva desenfrenada de fotografías no constituye en realidad una especie de metástasis.

La dramatización artística de esta metástasis quedó bien plasmada en la instalación *Photography in Abundance* de Erik Kessels, presentada a fines de 2011 en el museo FOAM de Ámsterdam y luego itinerante en muchos otros destinos, hasta convertirse en un verdadero icono de la postfotografía. La instalación consiste en el mero volcado de cerca de un millón y medio de fotos –descargadas de internet e impresas a tamaño de tarjeta postal–, desparramadas por las diferentes salas del edificio. Esa enormidad correspondería a la cantidad de archivos subidos al portal Flickr durante un período de 24 horas. Se estima que si destinásemos un escueto segundo a cada imagen, tardaríamos más de dos semanas en verlas todas. Es obvio que, frente a tal magnitud, las cualida-



Erik Kessels, *Photography in Abundance*, FOAM, Ámsterdam, noviembre-diciembre de 2011.

des individuales y la razón de cada imagen se disipan sustituidas por la descorazonadora sensación de impenetrabilidad de esa inconmensurable mole imponente. Los visitantes podían en efecto experimentar la sofocante inmersión en un océano de imágenes, como arrastrados por una corriente irresistible. Más allá del asombro, el público vive una conmoción, por no decir una amenaza de ahogo.

Pero que hoy sobren imágenes y corramos el riesgo de ahogarnos en ellas no debe soslayar el problema inverso. La saturación visual nos obliga también, y sobre todo, a reflexionar sobre las imágenes que faltan: las imágenes que nunca han existido, las que han existido pero ya no están disponibles, las que se han enfrentado a obstáculos insalvables para existir, las que nuestra memoria colectiva no ha conservado, las que han sido prohibidas o censuradas...¹ El crítico de cine Serge Daney quedó impresionado durante la guerra del Golfo por las retransmisiones efectuadas desde las cámaras incrustadas en bombas «inteligentes», que mostraban toda la trayectoria balística hasta el impacto final. Pero esa espectacular estética de videojuego escatimaba al espectador el horror de los estragos y el sufrimiento de las víctimas. Daney presagió entonces que entrábamos en la era de las imágenes ausentes, de las imágenes que no estaban. Y es cierto que desde una perspectiva política se produce una sustracción de aquello vedado a nuestra mirada. Por ejemplo, no hemos visto ni a los presos en Guantánamo ni el cadáver de Bin Laden: las mal llamadas «razones de Estado» justifican ese déficit. Pero esta inhibición o interdicción de la imagen se extiende a muchas otras esferas de la vida en las que la cámara –por decoro de costumbres, intereses comerciales o tabús iconoclastas– no es bienvenida, y serían esos intersticios a los que conviene prestar atención preferente. Desde esa perspectiva, la hipervisibilidad sería tan sólo una hiperhipocresía.

1. Una tipología más completa y las razones subyacentes puede encontrarse en Dork Zabuyan (ed.), *Les images manquantes*, París/Marsella, Manoeuvres, col. Le Bal/Images, 2012.

La condición postfotográfica

BYE BYE FOTOGRAFÍA

«*What's in a name?* –se pregunta Julieta–. *That which we call a rose, by any other name would smell as sweet.*» Al amparo de resonancias shakesperianas cabe preguntarnos qué subyace bajo un neologismo como «postfotografía»... y a qué huele. No huele ni al acético del cuarto oscuro ni al polvo depositado sobre un álbum de recuerdos en sepia. Lo cierto es que no sabemos a qué huele, sólo sabemos a lo que no huele.

Valga pues comenzar reconociendo la desazón que causa el término «postfotografía». «Post» indica abandono o expulsión. Una puerta se cierra tras nosotros, plashhh... e ingresamos en una posteridad. El prefijo «post» evoca también una despedida. Pero ¿qué abandonamos, en qué posteridad nos alojamos, de qué nos despedimos? Cuando franqueamos puertas, la percepción de salir o de entrar depende de la perspectiva de la acción: una puerta que se cierra por un lado es una puerta que se abre por el otro. En la perspectiva de la palabra «postfotografía», nos obcecamos en observar por el retrovisor lo que dejamos atrás, pero nos desentendemos de lo que aparece delante. Y esto, estratégicamente, es un desacierto, quizás una torpeza. Porque la palabra «postfotografía» termina designando no tanto lo que es sino, sobre todo, lo que no es. Y en ese sentido refleja un fracaso: no el del lenguaje y la nomenclatura en su obsesión nominalista, sino el de una cierta nostalgia y un cierto extravío.

También hubo titubeos en los albores del siglo XIX sobre cómo nombrar aquellas toscas imágenes hechas con luz, hasta que el oportuno término acuñado por Herschell, «fotografía», acabó por imponerse. Ahora, el problema no es sólo de palabras. No asistimos al nacimiento de una técnica, sino a la transmutación de unos valores fundamentales. Su carcasa se mantiene indemne, es su alma lo que se transforma según una suerte de metempsicosis. No presenciamos por tanto la invención de un procedimiento sino la desinvención de una cultura: el dismantelamiento de la visualidad que la fotografía ha implantado de forma hegemónica durante un siglo y medio.

Además, desde la perspectiva de la evolución de las disciplinas de la imagen, hay que añadir que los tránsitos entre la pintura y la fotografía en el siglo XIX, y entre la fotografía y la postfotografía en el siglo XXI tampoco se asemejan. En el primer caso hubo una ruptura tangible; pero en el segundo ha habido una disrupción invisible. Hablamos de una disrupción porque sus consecuencias anulan o dejan obsoleta la etapa anterior. La fotografía sólo hizo que la pintura cambiase de rumbo, pero no la sacó del mapa; todo lo contrario de lo que ha sucedido con la postfotografía y la fotografía, pues esta última parece haber quedado engullida. Y esta disrupción ha sido invisible porque los usuarios no han notado el cambio y, con todo candor, siguen llamando fotografía a lo que hacen. Claro que reconocen avances tecnológicos en los utillajes empleados y en sus espacios sociales de aplicación, pero la alteración profunda ha tenido lugar a escondidas. Por eso, atinadamente, Geoffrey Batchen opina que no hay que hablar de un «después» de la fotografía sino más bien de un «detrás» o de un «más allá» (*beyond*). La postfotografía se agazapa *detrás* de la fotografía, la cual deviene entonces la simple fachada de un edificio cuya estructura interior se ha remodelado a fondo. Esa estructura interior es conceptual e ideológica. Precisamente, la sustitución de muchas de sus funciones germinales y sus características ontológicas es lo que origina esa condición postfotográfica. Sus-

titución que puede leerse también en clave de superación: la postfotografía sería lo que supera o trasciende la fotografía. Al menos la fotografía tal como la hemos entendido hasta ahora.

POSTFOTOGRAFICIDAD

El término «postfotografía» surge en el mundo académico a principios de los años noventa.¹ Algunos teóricos limitaron su alcance a aquellas prácticas fotográficas vinculadas a postulados posmodernistas (de hecho siguen apareciendo textos y antologías en esta orientación); otros decantaron su significación a los efectos de la tecnología digital. La popularización de cámaras digitales y escáneres asequibles, así como de ordenadores domésticos y de programas de procesamiento gráfico y retoque electrónico –de los que Photoshop se convertiría en referente–, avivaron la certeza de que la fotografía inauguraba una nueva etapa. En este caso ya no se trataba de unos simples avances técnicos de los que obviamente la historia del medio, desde el daguerrotipo hasta las cámaras electrónicas superautomatizadas, no había cesado de dar muestras. Ahora se trataba de algo más pro-

1. En base a los datos disponibles se podría acreditar la primera utilización del término «postfotografía» en el ensayo del artista y profesor canadiense David Tomas «From the Photograph to Postphotographic Practice: Toward a Postoptical Ecology of the Eye», publicado en la revista *SubStance* 55, University of Wisconsin Press, Madison, en 1988. En él, Tomas sustenta una postfotografía entendida como contra-práctica crítica encaminada a combatir la *raison-d'être* de la fotografía (un punto de vista, una mirada, el producto de una tecnología de representación). Su intención es entenderla intersistémicamente, es decir, incluyendo el contexto de la comunicación y transmisión de información en su diversidad total. Tomas concluía que todas las prácticas radicales de la fotografía ya han sido postfotográficas y proponía el film de Dziga Vertov de 1929 *The Man with a Movie Camera* como un precoz manifiesto de la postfotografía.

fundo y sustancial que trastocaba la ontología de la imagen y la metafísica de la experiencia visual, como si con el salto de la plata al silicio todas las ecuaciones alquímicas se resquebrajasen. Una fotografía construida mediante un mosaico de píxeles directamente intervenibles desbarataba los mitos fundacionales de indexicalidad y transparencia que habían sustentado el consenso de credibilidad en los productos de la cámara. Para la fotografía digital la verdad constituía una opción, ya no una obstinación.

El discurso sobre la verdad visual acaparó así buena parte del debate inicial, en el que se intentó sopesar cómo ese progresivo descrédito llegaba a afectar a las distintas parcelas de la actividad fotográfica, desde los recuerdos personales hasta el fotoperiodismo. Tampoco faltaron voces discordes que sostenían que el público era víctima de un espejismo. En el fondo, decían, nada cambiaba sustancialmente: las imágenes seguían generándose según idénticas propiedades de la luz y la óptica, con lo que persistían las mismas convenciones pictóricas del modelo realista. Además, añadían, la imagen fotográfica había estado expuesta desde sus inicios a todo tipo de manipulaciones, ya fuera mediante una retórica subjetiva, el fotomontaje o los múltiples recursos de la edición gráfica. Las herramientas podían cambiar, pero las posibilidades de mentir ya existían. En efecto, cabría responder, pero ahí subyace el reduccionismo con que se encara la cuestión postfotográfica, en la medida en que la discusión se focaliza exageradamente sobre el peso de las herramientas, es decir, sobre la tecnología. Porque la cuestión no estribaba en que la fotografía digital *también* podía mentir, sino en cómo la familiaridad y facilidad de la mentira digital educaban la conciencia crítica del público. Lo primordial no se hallaba pues en la tecnología digital, si bien ésta había actuado de catalizador, sino en la creciente actitud de escepticismo generalizado por parte de los espectadores. Una actitud inédita e irreversible, un salto epistemológico que constataba la rescisión del contrato social de la fotografía imperante hasta entonces: el protocolo de confianza en la noción de evidencia fotográfica.

De hecho, la era postfotográfica se ha consolidado en la década posterior: con el cambio de milenio se ha producido una segunda revolución digital, caracterizada esta vez por la preeminencia de internet, las redes sociales y la telefonía móvil. Todas las facetas de la vida, de las relaciones personales a la economía, de la comunicación a la política, se han visto sacudidas por completo: el mundo se ha convertido en un espacio regido por la instantaneidad, la globalización y la desmaterialización. «Internet y la creación de experiencias virtuales están haciendo del mundo representado un lugar finito e indoloro en el que pronto tendremos la opción de vivir, satisfaciendo nuestras expectativas. Quizá no podamos llamar a esa experiencia vivir, pero ese espacio, ni real ni soñado, está siendo construido día a día, con fines políticos, económicos, militares y de evasión. Será una nueva vida de segunda mano, sobre la que conviene ir reflexionando.»¹ No es que ese nuevo mundo vaya a tener un impacto tremendo sobre la imagen, sino que es precisamente la imagen lo que va a constituir la fibra principal de ese mundo.

UN ESTALLIDO DE IMÁGENES

La profusión de imágenes que sustenta ese capitalismo de las apariencias surge no sólo por las necesidades de los medios de comunicación y del mercado; también por impulso de estamentos oficiales y corporativos, con la ubicuidad de cámaras de vigilancia y sistemas de reconocimiento facial, dispositivos satelitales y otros artilugios automatizados de captación gráfica. Pero la verdadera novedad estriba en la incorporación a este frenesí del *Homo photographicus*, la especie hacia la que los humanos hemos evolucionado y que

1. Andrés Hispano y Félix Pérez-Hita, *Soy Cámara: Una nueva vida de segunda mano*, Barcelona, CCCB/TVE, 2014. http://www.cccb.org/en/audiovisual-soy_cmara_el_programa_del_cccb_40_im_a_camera_the_cccbs_programme-47378

responde a un entorno de proliferación de cámaras de bolsillo baratas, así como de teléfonos móviles provistos de cámara, fáciles de manejar y que producen fotos sin coste. Por primera vez todos somos productores y consumidores de imágenes, y el cúmulo simultáneo de estas circunstancias ha provocado una avalancha icónica casi infinita. La imagen ya no es una mediación con el mundo sino su amalgama, cuando no su materia prima.

Atravesamos por tanto una era en la que las imágenes son comprendidas bajo la idea del exceso, una época en la que hablamos de producción masiva con consecuencias de asfixia más que de emancipación, según retomemos adaptada la vieja dialéctica entre apocalípticos e integrados. La idea del exceso de imágenes, que parece producir al mismo tiempo hipervisibilidad y voyerismo universal, esa aparente «epidemia de las imágenes», merece un tratamiento más profundo y crítico que no implique sólo las condiciones específicas de la imagen, sino también las lógicas de su gestión, difusión y control, de las cuales artistas como Harum Farocki o Antoni Muntadas nos han alertado sin cesar. Hay un fenómeno de sustracción masiva de imágenes en medio de su aparente abundancia. Las políticas de la imagen se ligan, más que al exceso, a la capacidad de descartarlas, sustraerlas o censurarlas. «El modelo del ojo humano se ha ido perdiendo como dispositivo del mirar en favor de una nueva lógica de producción visual que privilegia hacer existir las imágenes construyéndolas a partir de otras.»¹

Por otro lado, el beneficio de este exceso es el consiguiente acceso inmediato y exhaustivo a las imágenes, las cuales pierden la condición de objetos suntuarios de la que gozaron antaño. La postfotografía nos confronta a la imagen desmaterializada, y esa preeminencia de una información sin cuerpo hará de las imágenes entidades susceptibles de ser

r. Marina G. de Angelis, en Grupo de Investigación Irudi, *Cuando despertó, el elefante todavía estaba ahí*, Barcelona, Sans Soleil, 2014.

transmitidas y puestas en circulación en un flujo frenético e incesante. Tal situación, según José Luis Brea, las hace vivir entre la aparición y la desaparición: «En buena medida, las imágenes electrónicas poseen la cualidad de las imágenes mentales. Aparecen en lugares de los que inmediatamente se esfuman. Son espectros, puros espectros, ajenos a todo principio de realidad. Si, al decir lacaniano, lo Real es lo que vuelve, las imágenes electrónicas carecen de toda realidad, por falta de la menor voluntad de retorno. Ellas son del orden de *lo que no vuelve*, de lo que, digamos, no recorre el mundo “para quedarse”. Faltas de recursividad, de constancia, de sostenibilidad, su ser es leve y efímero, puramente transitorio».¹ Si trasladásemos este esquema de oposición entre fotografía y postfotografía al terreno de la filosofía encontraríamos reverberaciones a lo largo de la historia, desde los pensadores presocráticos a los actuales. Heráclito, por ejemplo, anticipa el espíritu de internet cuando sostiene que el fundamento de todo está en el devenir del cambio incesante («todo fluye, nada permanece»), mientras que sus adversarios Parménides y Demócrito le opondrán respectivamente la permanencia del ser y la teoría atomista, lo cual a su vez se correspondería con la perennidad y materialidad de la fotografía. Y cuando saltamos a la contemporaneidad, los valores de fluidez y solidez remiten a los planteamientos de una modernidad líquida opuesta a una modernidad sólida, tal como lo formuló Zygmunt Bauman. Éste refiere la necesidad de identidades versátiles, maleables y volubles para acomodar las distintas mutaciones con que deberá enfrentarse el sujeto. ¿No estamos de hecho invocando la idea de una «fotografía líquida»?

Nos interesa la postfotografía porque nos invita a extraer pensamiento de nuestras acciones en torno a la imagen, y nos lanza a un ejercicio de filosofía que tiene que ver con la experiencia de nuestra vida digital. Si la fotografía se desarrolló en un determinado contexto de pensamiento y

1. José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen*, Madrid, Akal, 2010.

sensibilidad (la cultura tecnocientífica, el positivismo, la industrialización), habría que plantearse cuál es el marco de referencia en el que germina hoy la postfotografía. Bauman, que dedicó su tesis doctoral a estudiar los movimientos obreros en Gran Bretaña, explica en una entrevista que le resultaba sorprendente no encontrar referencias a la revolución industrial en la prensa de la época.¹ Hasta 1875 sólo aparecían informaciones muy dispersas: que alguien construía una fábrica, que el techo de unos talleres se hundió... Para nosotros es obvio que se encontraban en el corazón de una revolución, para ellos no. Que no nos ocurra lo mismo y emulemos a esos ciudadanos decimonónicos carentes de claridad y de perspectiva.

1. «Es posible que ya estemos en plena revolución», entrevista de Justo Barranco en *Magazine de La Vanguardia*, Barcelona, 2 de noviembre de 2014. Versión online: <http://www.mgmagazine.es/historias/entrevistas/zygmunt-bauman-es-posible-que-ya-estemos-en-plena-revolucion>

Por un manifiesto postfotográfico¹

EL SÍNDROME HONG KONG

Uno de los principales periódicos de Hong Kong despidió alrededor de 2010 a sus ocho fotógrafos de plantilla que cubrían la información local; a cambio, distribuyeron cámaras digitales entre el colectivo de repartidores de pizzas. La decisión empresarial era sensata: resulta más sencillo enseñar a hacer fotos a los ágiles y escurridizos pizzeros que lograr que los fotógrafos profesionales sean capaces de sortear los infernales atascos de Hong Kong y consigan llegar a tiempo a la noticia. Los portavoces del sector, obviamente, se rasgaron las vestiduras: ¿cómo es posible que se renuncie a la calidad que garantizan profesionales con experiencia? Pero hay que convenir que más vale una imagen defectuosa tomada por un aficionado que una imagen tal vez magnífica pero inexistente. Saludemos pues al nuevo ciudadano-fotógrafo.

Se desprende de este reciente episodio de darwinismo tecnológico un cambio de canon fotoperiodístico: la velocidad prevalece sobre el instante decisivo, la rapidez sobre el refinamiento. Ya se habían dado precedentes, como cuando en la guerra de Iraq la agencia France Press se deshizo de todos sus corresponsales gráficos, ninguno de los cuales hablaba árabe. Acto seguido se entregaron cámaras digitales a jóvenes nativos que no sólo podían acceder a los lugares vedados para los

1. *Por un manifiesto postfotográfico*, *Cultural/s*, cuaderno semanal del periódico *La Vanguardia*, Barcelona, 11 de mayo de 2011.

occidentales, sino que también tenían más familiaridad para fotografiar a sus vecinos, amigos y quién sabe si cómplices. El director de la agencia AFP en Bagdad se vanagloriaba no sólo de haber reducido costos (los corresponsales extranjeros cobraban hasta treinta veces más al día que cualquiera de los muchachos recientemente convertidos en reporteros), sino sobre todo de haber mejorado la sustancia periodística de los resultados debido a la facilidad de acceso. Sin embargo, en ese caso, las alarmas no se encendieron.

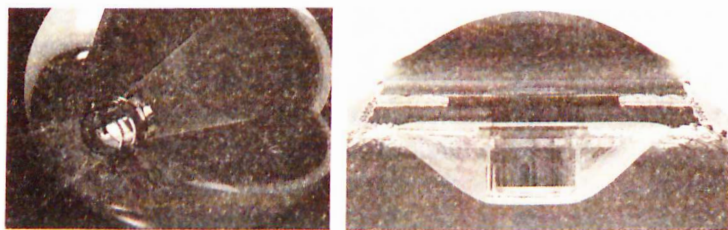
En las épocas heroicas del reportaje fotográfico los fotógrafos disponían de tiempo y recursos. Cuando *National Geographic* celebró su centenario, en el editorial del número especial se vanagloriaban de ofrecer a sus privilegiados colaboradores unas condiciones óptimas de trabajo: asistentes, helicópteros, hoteles lujosos... Por término medio, en cada reportaje de encargo se disparaban veintisiete mil fotos, de las que terminaba publicándose una exigua docena que había de ser forzosamente la *crème de la crème*. Pero esos años de despilfarro han pasado, sepultados por los efectos de un mercado cada vez más competitivo y por la inmersión en una nueva mediasfera. Se ha hablado mucho del impacto que supuso la irrupción de la tecnología digital en todos los ámbitos de la comunicación y de la vida cotidiana; para la imagen y la fotografía en particular, ha significado un antes y un después. Se puede comparar a la caída del meteorito que condujo a la extinción de los dinosaurios y dio paso a nuevas especies. Durante un tiempo los dinosaurios no fueron conscientes de la colisión y siguieron viviendo tan felices, como testigos pasivos –y pasmados– de los cambios que se operaban en su ecosistema: las nubes de polvo no dejaban pasar las radiaciones solares, con consecuencias letales para vegetales y animales. Hoy nos hallamos ante una fotografía-dinosauria que palidece y da paso a secuelas mejor adaptadas al nuevo entorno sociocultural.

Del síndrome Hong Kong aprendemos que la urgencia de la imagen por existir prevalece hoy sobre otras cualidades. Esa pulsión garantiza una masificación sin precedentes,

una polución icónica que por un lado viene implementada por el desarrollo de nuevos dispositivos de captación visual y, por otro, por la ingente proliferación de cámaras, ya sea como aparatos autónomos o incorporadas en teléfonos móviles, *webcams* y artilugios de vigilancia. Esto nos sumerge en un mundo saturado de imágenes: vivimos en la imagen, y la imagen nos vive y nos hace vivir. Ya en los años sesenta, McLuhan vaticinó el papel preponderante de los *mass media* y propuso la iconosfera como modelo de aldea global. La diferencia es que en la actualidad hemos culminado un proceso de secularización de la experiencia visual: la imagen deja de ser dominio de magos, artistas, especialistas o «profesionales» al servicio de poderes jerarquizados. Hoy todos producimos imágenes espontáneamente, como una forma natural de relacionarnos con los demás; la postfotografía se erige en un nuevo lenguaje universal.

PERIFERIAS DE LA IMAGEN

Al intentar analizar el actual estatuto de la imagen hay que atender en primer lugar los horizontes de investigaciones científicas avanzadas que exploran ya los mecanismos perceptivos que lindan con la ciencia ficción. A nuestros padres un simple transplante de córnea les habría parecido pura fantasía. Hoy, la nanotecnología permite el implante de diminutos telescopios oculares que reducen los superpoderes



Telescopio en miniatura implantable en pacientes con degeneración macular, CentraSight, 2012.

de Clark Kent a un simple complemento *fashion* de la Señorita Pepis (<http://www.visioncareinc.net/technology>).

Pero sin duda, para los profanos las experiencias más alucinantes son las que se llevan a cabo en centros de tecnología puntera como el CNS (Computational Neuroscience Laboratories) de Kyoto (<http://www.cns.atr.jp/en/>), cuyos departamentos de Computational Brain Imaging y de Dynamic Brain Imaging andan sobre la pista de monitorizar la actividad mental a fin de extraer imágenes simples directamente del cerebro y proyectarlas sobre una pantalla. Frótense bien los ojos porque esto abriría un abanico de capacidades que sólo hemos visto en el cine fantástico: filmar con nuestros ojos, grabar nuestros sueños y visionarlos a la mañana siguiente en el televisor, codificar las emociones a fin de traducirlas en imágenes o acceder simultáneamente a la percepción visual de otro. La revista especializada *Neuron* publicó un monográfico sobre el tema con el título de «*Visual Image Reconstruction from Human Brain Activity*».¹ Películas como *Minority Report* (2002), de Steven Spielberg, o *Inception* (2010), de Christopher Nolan, parecerán pronto un juego de niños.

Así pues, el reto que aguarda a la vuelta de la esquina de una consideración holística de la imagen no puede contentarse con el trasvase ontológico que produce la sustitución de la plata por el silicio y de los granos de haluro por los píxeles. Difuminados completamente los confines y las categorías, la cuestión de la imagen postfotográfica rebasa el análisis circunscrito a un mosaico de píxeles que nos remite a una representación gráfica de carácter *escritural*. Ampliemos el enfoque a una perspectiva sociológica y advirtamos con qué acomodo la postfotografía habita internet y sus portales, es decir, las interfaces que hoy nos conectan al mundo y vehiculizan buena parte de nuestra actividad. Lo crucial no es que la fotografía se desmaterialice convertida en bits de información, sino la forma en que esos bits de información propician su transmi-

1. *Neuron*, vol. 60, n.º 5, 11 de diciembre de 2008.

sión y circulación vertiginosa. Google, Yahoo, Wikipedia, YouTube, Flickr, Instagram, Facebook, MySpace, Second Life, eBay, PayPal o Skype han cambiado nuestras vidas, así como la vida de la fotografía. De hecho, la postfotografía no es más que la fotografía adaptada a nuestra vida *online*. Un contexto en el que, como en el *Ancien régime* de la imagen, caben nuevos usos vernaculares y funcionales frente a otros artísticos y críticos. Hablemos de estos últimos.

DECÁLOGO POSTFOTográfico

¿Cómo opera la creación postfotográfica? A riesgo de un exceso de atrevimiento, se ofrece una propuesta plausible expresada de forma tan sumaria como rotunda:

1. Sobre el papel del artista: ya no se trata de producir «obras» sino de prescribir sentidos.

2. Sobre la actuación del artista: el artista se funde con el curador, con el coleccionista, con el docente, con el historiador, con el teórico... Todas estas facetas son camaleónicamente autorales.

3. Sobre la responsabilidad del artista: se impone una ecología de lo visual que penalizará la saturación y alentará el reciclaje.

4. Sobre la función de las imágenes: la circulación de la imagen prevalece sobre el contenido de la imagen.

5. Sobre la filosofía del arte: se deslegitiman los discursos de originalidad y se normalizan las prácticas apropiacionistas.¹

6. En la dialéctica del sujeto: el autor se camufla o está en la nube. Se reformulan modelos alternativos de autoría: coautoría, creación colaborativa, interactividad, anonimatos estratégicos y obras huérfanas.

1. Yo prefiero llamarlas «prácticas de adopción» y no apropiacionistas. Más adelante regresaré a esta idea.

7. Sobre la dialéctica de lo social: superación de las tensiones entre lo privado y lo público. La intimidad como reliquia.

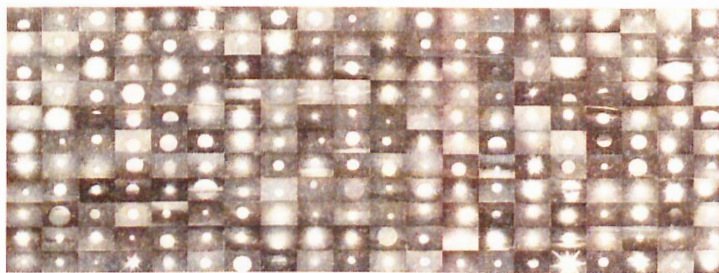
8. Sobre el horizonte del arte: se dará más juego a los aspectos lúdicos en detrimento de la anhedonia (lo solemne + lo aburrido) en que suele refugiarse el arte hegemónico.

9. Sobre la experiencia del arte: se privilegian prácticas de creación que nos habituarán a la desposesión: compartir es mejor que poseer.

10. Sobre la política del arte: no rendirse ni al *glamour* ni al mercado para inscribirse en la acción de agitar conciencias.

Básicamente, la postfotografía rubrica la desmaterialización de la autoría al disolverse las nociones de originalidad y propiedad. Pero apunta también, actualizando a Benjamin, a repensar el estatus de la obra de arte en la época de la apropiabilidad digital. Además, la revolución digital trae consigo otra desmaterialización, la de los contenidos, y su difusión por internet confiere a las obras un carácter de fluidez que desborda los canales existentes. En este contexto, la apropiabilidad no es solamente una característica de los contenidos digitales, sino que se impone como el nuevo paradigma de la cultura postfotográfica.

Los puntos fuertes de este decálogo (nueva conciencia autoral, equivalencia entre creación y prescripción, estrategias apropiacionistas de acumulación y reciclaje) desembocan en lo que podríamos llamar la «estética del acceso». La ruptura fundamental a la que asistimos se manifiesta en la medida en que el caudal extraordinario de imágenes se encuentra accesible a todo el mundo. Hoy, las imágenes están disponibles para todos. Lo vaticinó con visión futurista Paul Valéry en 1928: «Como el agua, como el gas, como la corriente eléctrica que llegan de lejos a nuestros hogares para satisfacer nuestras necesidades casi sin esfuerzo, así nos alimentaremos de imágenes visuales o auditivas, que nacerán y se desvanecerán al menor gesto, a la



Penelope Umbrico, fragmento de la instalación original de *Suns from Flickr*, 2006.



Fotos colgadas en Flickr de visitantes a la instalación de Penelope Umbrico.

menor señal».¹ El crítico Clément Chéroux retoma ese hilo y lo entronca con su logro fundamental: «Desde un punto de vista de los usos, se trata de una revolución comparable a la instalación de agua corriente en los hogares en el siglo XIX. Hoy disponemos a domicilio de un grifo de imáge-

1. Paul Valéry, «La Conquête de l'ubiquité», 1928, en *Oeuvres*, tomo II, *Pièces sur l'Art*, París, Gallimard, 1960.

nes que implica una nueva higiene de la visión». ¹ La obra de Penelope Umbrico ejemplifica magistralmente esta estética del acceso. En el proceso para realizar *Suns from Flickr*, 2006 (http://www.penelopeumbrico.net/Suns/Suns_Index.html), una de sus piezas más populares, explica que un día sintió el impulso de tomar una foto de una romántica puesta de sol. Se le ocurrió consultar cuántas fotos correspondían al tag *sunset* en Flickr y descubrió que disponía de 541.795 apetitosas puestas de sol; en septiembre de 2007 eran 2.303.057 y en marzo de 2008, 3.221.717 (lo compruebo el 31 de diciembre de 2015 y hay 12.012.609). Sólo en Flickr y en un único idioma de búsqueda, el grifo nos proporciona un magma multimillonario de puestas de sol ¿Tiene sentido esforzarse en tomar una foto adicional? ¿Aportará algo la que nosotros hagamos a lo que ya existe? ¿Vale la pena incrementar la contaminación gráfica reinante? Umbrico responde que no, no y no. Y entonces se lanza a su particular cruzada medioambiental: bajará de Flickr diez mil puestas de sol que reciclará para componer un mural con el que tapiza los muros de un museo. Obviamente, eso solivianta la candidez de los usuarios de Flickr, que se ponen en pie de guerra: «Abuelita, ¡qué motores de búsqueda tan afilados tienes!» «¡Son para prescribirte mejor!» Lo postfotográficamente chistoso es que si hoy buscamos *sunset* en Flickr, también terminan apareciendo las composiciones de Umbrico o las fotos que los visitantes toman en sus exposiciones. Su gesto simbólico se revela así inútil: la contaminación 0 no puede ser y además es imposible.

1. Clément Chéroux, «El oro del tiempo», en «From Here On». *A partir de ahora. La postfotografía en la era de internet y la telefonía móvil*, Barcelona, RM/Arts Santa Monica, 2013.

ATLAS Y SERENDIPIAS

Probablemente, en la actualidad Alonso Quijano no enloquecería devorando novelas de caballerías en las bibliotecas sino absorto frente a la pantalla calidoscópica del ordenador, una ventana que nos abre un mundo doble y simétrico, como el que Alicia descubrió al atravesar el espejo, un mundo paralelo en el que podemos vivir y aventurarnos, y en el que la realidad puede doblarse en gran medida a nuestras apetencias. En el escenario virtual podemos ser acuarelistas de fin de semana o artistas conceptuales, podemos hacer fotografía documental tradicional o practicar el antifotoperiodismo. Veamos como ejemplo lo que ha supuesto la aparición de Google Street View.

En 2005 Google lanzó su servicio de cartografía *online* conocido como Google Maps. El sistema dispone de una interfaz de usuario que permite deslizamientos y acciones de *zoom* para localizar con comodidad cualquier coordenada geográfica. Desde su aparición, Google Maps se ha ido complementando con programas colaterales, como Google Earth, que ofrece imágenes reales de la superficie terrestre tomadas por satélites, y Google Street View, que proporciona una visión a nivel de calle de la mayoría de espacios urbanizados. Google Street View se integró a Google Maps en 2008 y desde entonces se ha implantado como un dispositivo de realidad virtual que permite explorar visualmente cualquier lugar transitable, como si lo recorriéramos con un vehículo.

De hecho la captura de las imágenes se realiza desde un automóvil en movimiento, que va provisto con nueve cámaras direccionales para vistas de 360°, situadas a tres metros de altura. El sistema va dotado además de unidades GPS para el posicionamiento y tres escáneres de rayos láser para medir a una distancia de hasta 50 metros con una angulación de 180°. Los registros obtenidos son procesados para permitir transiciones por fundido, con una ilusión óptica de continuidad muy realista cuando el usuario desplaza su punto de

vista. En otras palabras, el usuario experimenta la simulación de un entorno real mediante un modelo 3D interactivo.

A partir de la popularización de su uso, Google Street View ha contribuido poderosamente a fortalecer la idea de que internet supone un duplicado de la realidad en la medida en que suplanta nuestra percepción directa del mundo: puedo averiguar cómo es la configuración de una plaza o la forma de una fachada tanto visitando físicamente su ubicación como localizándola en la pantalla. Google Street View nos ofrece pues una percepción en diferido y de segunda mano (o de segundo ojo). De una manera azarosa, los nueve ojos de Google Street View se pasean de vez en cuando por las calles de una ciudad o recorren una carretera y captan, sin pretenderlo, todo aquello que sucede en los márgenes: el tráfico de vehículos y el caminar de los transeúntes, pero también a veces acciones imprevistas, sucesos o situaciones que son serendipias de la cotidianidad y quedan congeladas para siempre, accesibles a cualquier internauta. El artista Jon Rafman, sin moverse de delante de la pantalla de su ordenador en Montreal, parte a la búsqueda de hallazgos sorprendentes, escenas surrealistas o reflejos de realidades sociales que habitualmente permanecen veladas, como la presencia de prostitutas en la vía pública, a las que ha dedicado una serie específica (de hecho otros artistas lo han hecho también, entre ellos Mishka Henner, aunque con planteamientos diferentes).

Lo interesante es que esos proyectos duplican lo que ya venían haciendo los fotógrafos documentales. Resulta sorprendente la coincidencia con el trabajo de Txema Salvans, que ha registrado durante años los paisajes en los que se ejerce la prostitución de carretera a lo largo y ancho de la geografía española. El resultado culminó en la publicación de *The Waiting Game* (2013), una crónica desgarrada de la soledad y el desamparo del sexo mercenario. Pertrechado con una voluminosa cámara sobre un trípode, que le confiere una caracterización de topógrafo inocuo, Salvans acecha la soledad de las trabajadoras sexuales abandona-

das al fragor del tráfico. Por su parte Jon Rafman, sin alejarse de la pantalla de su ordenador en Montreal, hace una serie similar rastreando situaciones de calle registradas por Google Street View y accesibles a cualquier usuario. Tanto él como Salvans nos muestran cómo los alrededores de las estructuras viarias se han transformado en escenarios al aire libre en los que se estratifican repertorios de vidas en contraste: al lado de los domingueros que disfrutan de su picnic se yerguen las figuras de las prostitutas tentando a sus clientes. Esos *terrain vagues* invivibles, y sin embargo habitados, ofrecen la exacta medida del precio que pagamos por marginar la satisfacción de nuestras necesidades y de nuestros deseos.



Txema Salvans, *The Waiting Game*, 2013. / Jon Rafman, *9-Eyes*, 2008.

Pero cualidad gráfica aparte, el resultado de ambos coincide en intención y calado. A partir de ahora, la mirada documental puede bifurcarse en dos metodologías complementarias que de nuevo nos confrontan con las esencias del medio. Pistas del debate que está por llegar afloran en el caso protagonizado por Michael Wolf, fotógrafo de la vieja escuela, alumno del legendario Otto Steinert y con una larguísima carrera en la fotografía documental y de ilustración editorial. Como Rafman, Wolf ha sido de los pioneros en emprender proyectos en el marco de Google Street View; uno de ellos, *A Series of Unfortunate Events*, recopila incidentes pillados fortuitamente por las cámaras de Google Street View: la detención de un malhechor por

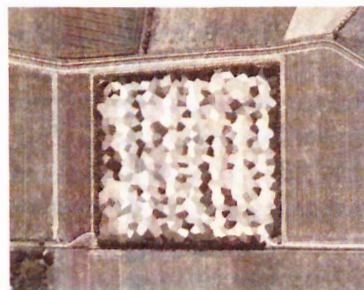
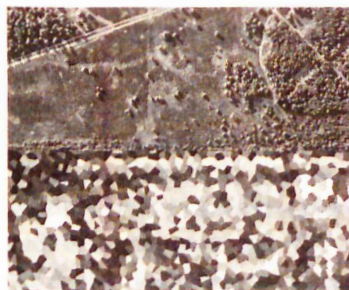
parte de la policía, un peatón que se desploma desmayado o alguien que orina escondido detrás de un coche. Lo novedoso es que este proyecto ha recibido una mención honorífica en la convocatoria de 2011 del canónico World Press Photo, ante la previsible consternación de la concurrencia, un premio que debe leerse en incipiente clave de bendición: los popes de la foto documental empiezan a rendirse a la evidencia postfotográfica.

Saber que hay cámaras de vigilancia y satélites que lo fotografían *todo* las 24 horas del día nos empuja a especular sobre cuánto de accidental e imprevisto contiene ese «todo». Una comunidad de usuarios de Google Earth llevaba detectadas ya en 2011 tres mil quinientas coordenadas donde aparecen aeroplanos en vuelo: si en el lapso incesante de los registros millares de aviones se encuentran en el aire, es lógico y estadísticamente muy probable que muchos de ellos resulten inadvertidamente cazados por las retinas mecánicas de nuestro nuevo gran hermano, trasunto postfotográfico de Argos, el gigante de cien ojos que todo lo veía, también conocido como Panoptes, que inspiró a Jeremy Bantham la idea de lo panóptico. Esta hipervisibilidad hace las delicias de un novedoso *freakismo* en internet: los safaris a la búsqueda de la serendipia, de las sorpresas, de lo bizarro, de lo fugaz... El fantasma de Lautrémont renace para invitar a los internautas a sus particulares búsquedas de máquinas de coser y paraguas sobre mesas de disección. Y uno de los temas interesantes que se plantean será dilucidar qué valores separan estas nuevas funciones vernaculares de la imagen orientadas a un ocio *freakie*, de la serendipia como motor creativo de artistas como Joachim Schmid o Mishka Henner. Calificados de «carroñeros de la imagen» por quienes todavía toman fotos y se creen autores, ambos hurgan entre los desechos de una *phototrash* rutinaria y obtienen descubrimientos elegantemente desconcertantes mientras se suman a la fascinación por acumular y ordenar: acopios, listas, inventarios, catalogaciones y atlas de las serendipias más variadas.

Schmid, por ejemplo, se recrea en Google Earth buscando campos de fútbol en parajes del tercer mundo, donde cualquier solar es bueno para una distorsión de la geometría que convenga al rectángulo reglamentario; un proyecto que, dicho sea de paso, fue presentado en la sala de exposiciones del Athletic Club de Bilbao. Por su parte, Mishka Henner también escruta la epidermis del planeta mediante los visores de Google Earth, a la caza de parcelas censuradas y vedadas a la visión del público, y por tanto aún más interesantes y misteriosas. En los Países Bajos las zonas militares se camuflan con una malla de polígonos irregulares cuya sofisticada geometría y cromatismo haría las delicias de los neoplasticistas. Parece que quedan muchos Mondrian y Van Doesburg infiltrados en los servicios de contrainformación de la inteligencia militar de la OTAN.



Joachim Schmid, *O Campo*, 2010.



Mishka Henner, *Dutch Landscapes*, 2011.

IDENTIDADES A LA CARTA

Otra de las grandes bazas del mundo paralelo de internet es la condición maleable de la identidad. En tiempos inmemoriales la identidad estaba sujeta a la palabra, al nombre que caracterizaba al individuo. La aparición de la fotografía desplazó el registro de la identidad a la imagen, al rostro reflejado e inscrito. El arte del disfraz y del maquillaje ha hecho agudizar las técnicas de autenticación biométrica y, para conseguir mayor fiabilidad, empiezan a consolidarse sistemas de medición de patrones del iris o pruebas forenses de ADN. Pero a nivel de usuario medio, con la postfotografía le llega el turno a un baile de máscaras especulativo en el que todos podemos inventarnos cómo queremos ser. Por primera vez en la historia, somos dueños de nuestra apariencia y estamos en condiciones de gestionar esa apariencia según nos convenga. Los retratos, y sobre todo los autorretratos, se multiplican y se cuelgan en la red expresando un doble impulso narcisista y exhibicionista que también tiende a disolver la membrana entre lo privado y lo público.

■ Para Byung-Chul Han el espacio de internet compone un «enjambre digital» en el que todos interactuamos en una red infinita de conexiones y modelamos las identidades en función de esos vínculos. Este símil del enjambre se ve magníficamente traducido en *Hello World!* (2008), de Christopher Baker, una vídeo-instalación en la que miles de capturas de teleconferencias en marcha componen un tupido mosaico, que se proyecta sobre una pantalla sugiriendo un retrato colectivo. Se trata en concreto de una amalgama de vídeo-diarios extraídos de MySpace, YouTube y Facebook; dado que millones de estos vídeos circulan por internet, Baker ha seleccionado «sólo» cinco mil, siempre el primero colgado por cada bloguero. El resultado es un retablo postfotográfico: una descomunal retícula de *selfies* con voz. El vídeo-diario, efectivamente, adopta una estructura de busto parlante: cada vídeo es un monólogo dirigido a una audiencia masiva



Christopher Baker, *Hello World!*, 2008.

potencial, con el fin de colmar la aspiración de expresarse y obtener empatía. Los vídeo-diarios transcriben así el fascinante *patchwork* de vida vivida *online*, en una especie de *striptease* global en el que no se desnudan los cuerpos, sino los espíritus.

Hello World! canaliza una meditación optimista sobre el potencial democrático de los medios participativos. Pero, simultáneamente, lanza una mirada crítica a esa nueva Torre de Babel en la que la incomunicación no está provocada por la diferencia de idiomas, sino por una cacofonía de voces ininteligibles que hace del ágora digital un verdadero gallinero: el sentido se disuelve en el exceso y la confusión. Pero Baker introduce otro mensaje: esa conectividad no es lo único que nos afecta; también la instantaneidad, la inmediatez o la aceleración de las pautas con que reflexionamos y tomamos decisiones trastocan los ámbitos del conocimiento, la política y lo social. Por encima de todo, hay que entender el ciberespacio como una nueva manera de construir el sujeto y de hacer sociedad.

En ese contexto el fenómeno *selfie* constituye un significativo síntoma, que proclama la supremacía del narcisismo so-

bre el reconocimiento del otro: es el triunfo del ego sobre el eros. El *selfie* instaaura una nueva categoría de imágenes, como lo pueden haber sido los retratos de pasaporte o las fotos de boda. Pero su avasallante irrupción entre las prácticas postfotográficas debe leerse en clave de gestión del impacto que deseamos producir en el prójimo. No olvidemos que por primera vez en la historia esa gestión está en nuestras manos. Por tanto, también el sentido moral o político que imprimamos a esa facultad adquirida pasa a ser responsabilidad nuestra. La serie *Thinspiration* de Laia Abril arroja lucidez sobre ese asunto candente: adolescentes anoréxicas se autorretratan y comparten sus experiencias en internet, en un ejercicio exhibicionista paradójico, porque en su caso la construcción de la apariencia exige la destrucción del cuerpo.

Abril, una artista muy atenta a los trastornos alimentarios como la bulimia y la anorexia, analiza la tiranía de las políticas de la imagen y la presión social sobre la apariencia de adolescentes y adultos. *Thinspiration* denuncia la inquietante situación que se produce cuando la anorexia se convierte en un «estilo de vida», y propone un viaje por la naturaleza del deseo compulsivo y por los bordes de la autodestrucción para llegar a su propio corazón de las tinieblas. Ante los blogs de comunidades anoréxicas donde las adolescentes comparten sus *selfies* para alardear de sus cuerpos escuálidos, Laia Abril se pregunta: «¿Les ayuda la fotografía a ser conscientes de la realidad o la cámara se ha convertido en una estratagema más para controlar su cuerpo y perpetuar la distorsión de su propia imagen? ¿Hasta dónde influye la fotografía en el agravamiento de su enfermedad?».¹

Pero en los *selfies* más comunes, la voluntad lúdica y autoexploratoria prevalece sobre la memoria. Tomarse fotos y mostrarlas en las redes sociales forma parte de los juegos de seducción y de los rituales de comunicación de las nuevas subculturas urbanas postfotográficas, de las que, pese a estar capitaneadas por jóvenes y adolescentes, muy pocos que-

1. *Thinspiration*, fanzine autoeditado, Barcelona, 2012.



Laia Abril, *Thinspiration*, 2011-2015.

dan al margen. Estas fotos ya no son recuerdos para guardar sino mensajes para enviar e intercambiar; las fotos se convierten en puros gestos de comunicación cuya dimensión pandémica obedece a un amplio espectro de motivaciones. Muchas celebridades han protagonizado casos que delinear algunos de los modelos recurrentes de *selfie*. El congresista estadounidense Anthony Weiner, a quien los demócratas auguraban la alcaldía de Nueva York, vio truncada su carrera política por el escándalo que supuso la difusión pública de sus autorretratos semidesnudo, tomados en un gimnasio frente a un espejo del vestidor. Al parecer Weiner había mandado esas fotos a diferentes mujeres en un acto de *sexting* (envío de mensajes de contenido erótico por medio de teléfonos móviles o internet), con intenciones que parecían vacilar entre el acoso y la complicidad. Por su parte, la actriz Demi Moore se fotografiaba periódicamente en ropa interior frente al espejo de su cuarto de baño y colgaba los sugestivos retratos en Twitter, para solaz de sus admiradores.

¿Se trata tal vez de aferrarse a unos estereotipos glamorosos, a lo sexy, para negar el envejecimiento? Más recientemente, otros personajes de la farándula de Hollywood como Scarlett Johansson y Rihanna, aunque los damnificados de estos ataques pronto serían legión, denunciaron ser víctimas



Selfies de Demi Moore y Scarlett Johansson.

de *hackerazzis* que habían conseguido introducirse ilícitamente en las memorias de sus *smartphones* para robarles fotos privadas: muchas de estas fotos, que empezaron a circular de forma imparable por la red, eran precisamente *selfies* eróticos. En las antípodas, el ex presidente del gobierno catalán Pasqual Maragall se autorretrataba con su móvil a diestro y siniestro casi por prescripción médica. En una de las secuencias más emotivas del documental de Carles Bosch *Bicicleta, cuchara, manzana*, Maragall relataba que cada día al levantarse solía fotografiarse frente al espejo. Los cambios que ha ido sufriendo debido al Alzheimer le producen un pánico recurrente: mirarse y no reconocerse en su reflejo. Las fotos contribuyen así a apuntalar su apariencia, le ayudan a conocerse y a reconocerse.

Pero será necesario volver más adelante, y con más detalle, al tema de los *selfies*.



Selfie de Pasqual Maragall.

La obra de arte en la era de la adopción digital

EL ARTISTA COMO PRESCRIPTOR

Exprimiendo aquel decálogo postfotográfico, conviene extenderse en algunos de sus extremos más sustanciosos. En la era del *Homo photographicus*, todos somos a la vez productores y consumidores de imágenes. Entonces ¿dónde reside el valor de una fotografía? Encuadramos a través del visor y pulsamos el obturador, activando así una serie de automatismos invisibles que nos garantiza una imagen plausible. Las cámaras «inteligentes» han sido diseñadas para todo tipo de usuarios «estúpidos». Rutinas electrónicas incorporadas a su *firmware* encarrilan por defecto la obtención de resultados bastante decentes, con independencia de que las utilicen manos y ojos inexpertos. Podemos, como es lógico, aspirar a distintos grados de excelencia, pero en la actualidad la técnica (= la fabricación de la imagen) es muy fácil y no parece exigir ningún esfuerzo. Todo ello desacredita la noción ortodoxa de calidad fotográfica. ¿Dónde pasa a residir, entonces, el mérito de la creación? La respuesta parece simple: en la capacidad de dotar a la imagen de intención y de sentido, en hacer que la imagen sea significativa. En definitiva, el mérito estará en que seamos capaces de expresar un concepto, en que tengamos algo interesante que decir y sepamos vehicularlo a través de la fotografía. Por lo tanto, de lo primero que tenemos que darnos cuenta es de que ya no podemos establecer un baremo de calidad según simples categorías de fotos «buenas» y fotos «malas». No hay ni buenas ni malas fotos, hay buenos o malos usos de las fotos.

La calidad no depende de valores autónomos de la propia imagen, sino de la adecuación de sus características formales a unos determinados usos. La misma imagen puede ser inadecuada en un contexto y, en cambio, contribuir de forma poderosa a agitar el espíritu del espectador en otro.

En consecuencia, y dramatizando retóricamente la conclusión, podría afirmarse que no importa quién hace o de dónde surgen las imágenes. No importa si han sido tomadas por animales o por niños, por ciegos o por máquinas, si proceden de cámaras de vigilancia o de folletos turísticos, si han sido halladas en un archivo o birladas de Instagram. Incluso las podemos haber hecho nosotros mismos, pero ni siquiera eso será lo más determinante. Lo que en realidad prevalece es la asignación (o «prescripción») de sentido en la imagen que adoptamos. El valor de creación más determinante no consiste en fabricar imágenes nuevas, sino en saber gestionar su función, sean nuevas o viejas. Por ello, la autoría —la artisticidad— ya no radica en el acto físico de la producción, sino en el acto intelectual de la prescripción de los valores que puedan contener o acoger las imágenes: valores que subyacen o que les han sido inyectados. Este acto de prescripción, institucionalizador de la pirueta duchampiana, corrobora la formulación de un nuevo modelo de autoría celebratorio del espíritu y de la inteligencia por encima de la artesanía y de la competencia técnica, y que, como cualquier propuesta renovadora, comporta riesgos y provoca conflictos.

Los conflictos surgen como es evidente cuando las imágenes no son huérfanas y sus fabricantes reclaman el derecho a patrimonializar su control, cuestión ésta de carácter ético y jurídico a la que volveré más adelante. Insisto aquí en proponer la creación postfotográfica como acción o bien de asignación de sentido cuando las imágenes nacen, o bien de desplazamiento de ubicación significativa cuando las imágenes se reencarnan en otras vidas. Cuando la casa Kodak popularizó el eslogan «Usted apriete el botón, nosotros haremos el resto», quería decir que el usuario podía concen-

trarse en fijar una escena y escoger un momento, y despreocuparse del farragoso proceso de materialización. Hoy los usuarios siguen apretando el botón, pero es necesario preguntarnos quién hace, en las circunstancias actuales, el resto. Porque este «resto», es decir, su conceptualización, se convierte en lo que realmente cuenta. A pesar de que en el origen de toda imagen hay una intención, siempre es posible proyectar una segunda mirada, una mirada crítica que la resemantice y modifique su estatuto inicial. Esta segunda mirada actúa, por tanto, con este valor prescriptor: descubre y pone de manifiesto factores que de otro modo pasarían inadvertidos. Es, en fin, esta segunda mirada la que trata de poner discurso donde hay un vacío de programa. Así, la imagen se transforma: es recreada y pasa a vivir en un nuevo contexto, como sucedía con el *objet-trouvé* de los surrealistas. Insisto: el gesto no es nuevo y tiene precedentes en la historia; la novedad estriba en la forma aplastante y sin paliativos con que sucede ahora en el universo de las imágenes.

IMÁGENES ADOPTADAS

La noción de autoría basada en la individualidad y en el genio retrocede ante los proyectos en equipo de autoría compartida y no jerarquizada, ante la proliferación de obras colectivas e interactivas, pero, sobre todo, ante la concepción del público, ya no como mero receptor pasivo, sino como coautor. Recordemos la *Estética de la recepción* de Hans Robert Jauss y la *Hermenéutica de la distancia* de Paul Ricoeur. El autor se reinventa renunciando a privilegios que se invierten en un mejor aprovechamiento de la obra para el público. Parecidos razonamientos ha defendido Umberto Eco en *Lector in Fabula*, donde defiende la cooperación interpretativa del lector que le confiere una condición coautoral; incluso sentenció: «El autor debería morir al terminar de escribir su obra para dejar expedito el camino al texto». Mucho más recientemente, en su *Volverse público*.

*Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea,*¹ Boris Groys parte de la conocida frase de Joseph Beuys «todo ser humano es un artista» para reclamar para el público un puesto en el interior de la obra, introduciendo un cambio de perspectiva que va desde el espectador hacia el productor.

En los últimos tiempos se han producido muchos debates en los que participan abogados y artistas. Unos representan a los guardianes del orden; los otros, a los cuestionadores de ese orden. Los abogados defienden previsiblemente el cumplimiento de unas leyes que fundamentan el derecho del autor y la propiedad intelectual, sobre el valor capitalista de la propiedad. Desde la estricta aplicación de las reglas de juego vigentes, siempre tienen razón. Pero estos debates acostumbran a resultar un diálogo de sordos, porque el problema de fondo es que muchos artistas piensan que estas reglas de juego ya no son válidas y ha llegado el momento de cambiarlas. El trasfondo es filosófico y político: ¿preferimos una sociedad que se base en el principio de poseer o en el de compartir? ¿Deseamos para la cultura un nuevo contexto más abierto y más libre? Pero ¿cómo se puede pilotar este cambio sin lesionar los derechos e intereses legítimos de los profesionales y de los otros actores de la economía de la imagen? De hecho, el arte no hace más que meter el dedo en la llaga. Aunque a veces lo haga asumiendo cuotas de alegaldad. La tierra para quien la trabaja, y «la imagen –decía Godard– no pertenece a quien la hace sino a quien la utiliza».

El concepto de apropiación afloró en los años ochenta de la mano de críticos y artistas posmodernistas. La exposición «*Pictures*», comisariada por Douglas Crimp en el Artists Space de Nueva York en 1977, constituyó un hito y dio origen a un nuevo vocabulario que incluía conceptos como copia, cita, plagio, *re-enactment*, reciclaje, simulación, pastiche, parodia, alegoría, simulacro y *revival*. Las raíces habría que buscarlas en Duchamp, Picabia, los cubistas y los dadaístas, cuando

1. Buenos Aires, Cajanegra, 2010.



Preparación del montaje de *+walker evans + sherrie levine* de Herman Zschiegner. En esta pieza, Zschiegner adopta una serie de 26 versiones del retrato de Allie Mae Borroughs –la granjera immortalizada por Walker Evans– encontradas en Google utilizando ese nombre como criterio de búsqueda.

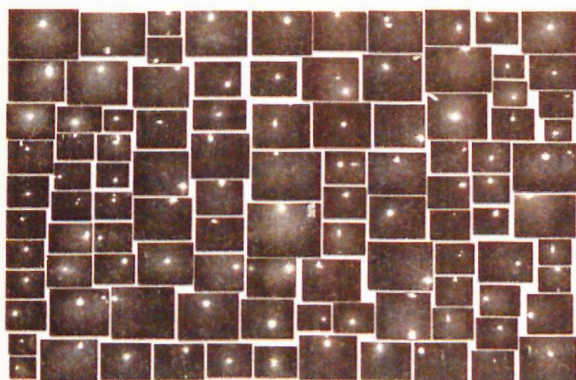
plantearon que en sus composiciones podían incorporar fragmentos del mundo en vez de limitarse a representarlos. Los *ready-mades* y los fotomontajes suponían así prácticas transgresoras de la escultura y de la expresión pictórica, respectivamente. Iniciaban además una crítica al propio concepto de originalidad que sustentaba la doctrina modernista: toda creación se reducía a una recombinação de creaciones precedentes. Más tarde, con el Pop, Andy Warhol y Robert Rauschenberg extraerán materiales gráficos de los medios de comunicación, tanto fotoperiodísticos como publicitarios, para utilizarlos como materiales de trabajo que permitirán desenmascarar un orden visual basado en la economía de consumo y la sociedad del espectáculo. El propio Debord proponía la idea de *détournement*, es decir, el secuestro de imágenes dominantes para la confección de contra-mensajes no subordinados al *establishment* visual.

Toda esta genealogía proto-apropiacionista cristalizó como estilo en los años ochenta: una práctica subversiva se convertía en una corriente artística. Una corriente, eso sí,

que actualizando aquella crítica a la originalidad, focalizaba su *raison d'être* en un debate sobre la autoría y la figura del autor. Sherrie Levine exclamaría: «Sólo podemos imitar gestos que son siempre anteriores, jamás originales... El significado de una imagen no subyace en su origen sino en su destino. Hay que dejar paso al nacimiento del espectador a costa de la muerte del artista».¹ Bien es cierto que la apropiación se podía practicar con diferentes métodos y a distintos niveles. Por ejemplo, tomemos la obra de Edward Weston, con sus desnudos marmóreos y sus sensuales naturalezas muertas. Robert Mapplethorpe fagocita su estilo, la luz, la aproximación erótica... En cambio, Sherrie Levine reproduce directamente obras de Weston que, como imágenes-objeto, engrosan el ámbito de lo fotografiable. Aunque en diferentes grados, en ambos casos hay usurpación autorral y desposesión artística, seguramente validando la cita atribuida a Picasso: «Los grandes artistas toman prestado; los genios roban» (inspirada en el *talent borrows, genius steals*, que no está claro si es de Oscar Wilde o de T. S. Elliot).

Hoy, los preceptos apropiacionistas se han implantado por completo. La masificación y accesibilidad de imágenes hacen que la apropiación parezca «natural», tan natural y tan extendida que queda desprovista de radicalidad crítica y de espíritu de transgresión. Es una operación espontánea que llegamos a hacer sin darnos cuenta: las imágenes están demasiado fácilmente al alcance de nuestra mano. El ecosistema icónico nos fuerza al reciclaje y al *remix*. Pero la apropiación tenía en origen un sentido de robo. Podría tratarse de un robo justificado para una buena causa, como los de Robin Hood, pero robo al fin y al cabo: un delito deliberado que implicaba sentimiento de incertidumbre respecto a si los fines seguían justificando los medios. Pero apropiarse quiere decir sencillamente que la propiedad pasa, por una decisión sin pacto, de una mano a otra. Una acción en la que, para el pensamiento

1. Sherrie Levine, *Statement, Mannerism: a Theory of Culture*, Vancouver Art Gallery, 1982.



Penelope Umbrico, *TVs from Craigslist*, 2009-2011:
mosaico de fotos que usuarios del portal de anuncios
clasificados Craigslist han colgado para vender su televisor.

artístico, no es tan importante en manos de quien está la imagen sino a qué contexto ha quedado desplazada, y qué nuevo sentido ha adquirido como consecuencia de este desplazamiento.

La teoría del arte, pues, tendría que proponerse hilar más fino. Por ejemplo, cambiar el término «apropiación» por el de «adopción». ¿Es posible adoptar una imagen como se adopta un niño, acogiéndolo en un círculo familiar y legal propio? *Ad optare* significaba en la antigua Roma optar por un niño (uno en particular, con la exclusión de los demás), es decir, extender los derechos personales sobre alguien que no disponía de ellos (por ejemplo, un patricio que adoptase a un niño plebeyo le transfería a él, y sólo a él, sus derechos de patricio). La adopción, en este sentido, es la afirmación en la esfera de la familia de la superioridad de la cultura (el derecho) sobre la naturaleza (el nacimiento). El mensaje sería: «La naturaleza te ha hecho de esta forma o de la otra, pero la cultura puede transformar tu condición».¹

1. Agradezco a Sébastien Bauer las aportaciones y el intercambio de emails sobre este tema.

Del mismo modo, podemos adoptar una imagen como *se* adopta una idea, una imagen que hemos elegido porque tiene un valor determinado: intelectual, simbólico, estético, moral, espiritual o político. En este caso no se trata de transmitir a la imagen un nuevo estatuto jurídico, sino más bien de prescribirle un estilo de vida, de pensamiento o de conformidad con lo que la imagen transmite de acción (en el sentido más amplio y más flexible posible: el «Me gusta» de Facebook sería un ejemplo). Esta forma de adopción puede tener lugar o bien situándose bajo la autoridad de la imagen (el cristiano, por ejemplo, «adapta» la cruz, es decir, se sitúa bajo su poder simbólico), o bien declarándose adscrito a un determinado grupo que se identifica por la adhesión a una imagen (por ejemplo, lucir una chapa del Che Guevara se interpreta como «adoptar» un espíritu de rebeldía). En estos casos, la adopción es necesariamente una declaración pública: no se adopta la cruz cristiana ni el icono del Che en privado. Adoptar una imagen equivale siempre a reconocer de manera pública un valor simbólico, hacer profesión de una actitud hacia el prójimo. Supone, de alguna forma, dar un carácter oficial y visible a la lectura que alguien hace de aquel mensaje icónico.

En el denominador común de estos dos sentidos de la adopción estriba también la principal diferencia con la apropiación: si la apropiación es privada, la adopción, al contrario, es por definición una forma de declaración pública. Apropiarse quiere decir «captar», mientras que adoptar quiere decir «declarar haber escogido». En la adopción prevalece el acto de elegir, no de desposeer. Adoptar, pues, me parece un cometido genuinamente postfotográfico: no se reclama la paternidad biológica de las imágenes, tan sólo su tutela ideológica (es decir, prescriptora). El postfotógrafo no aspira más que a ser un padre putativo que vela por el desarrollo y la formación de sus vástagos, los estimula y los ayuda a labrarse un futuro.

como un ratero del que los viajeros podamos convertirnos en víctimas potenciales. Es posible que Travel Insurance ofrezca un seguro específico para hurtos cometidos por simios, pero si alguien visita el país de los monos ladrones, a buen seguro que de los monos es de lo último que hay que preocuparse verdaderamente. Pero como los trayectos en metro invitan a la divagación, me propuse averiguar si detrás de la excentricidad del enunciado publicitario, justificable para llamar la atención, subyacía alguna otra razón.

¿Qué interés puede tener un mono en robar una cámara? ¿Qué haría con ella? ¿Pueden los monos tomar fotos? Esta última pregunta ni es una *boutade* ni es baladí. Implica cuestiones de calado filosófico en muchos de sus registros. Por de pronto nos confronta a la cuestión de si los monos disponen de una inteligencia que vaya más allá de la simple habilidad en el manejo de un instrumento —la cámara—, y si son capaces de imprimir intención consciente a ese acto. Es decir, que haya una voluntad de experiencia de la imagen. Si por inteligencia se entiende lo que Jean Piaget definió como la capacidad de adaptarse al ambiente, es obvio que hasta las cucarachas y las moscas son inteligentes. Pero el asunto se vuelve mucho más complejo si por inteligencia se entiende la facultad de interactuar con la realidad en términos abstractos. La etología cognitiva se ocupa del estudio de las capacidades mentales de los animales, referidas a mecanismos neuropsicológicos mediante los cuales su cerebro procesa la información que recibe a través de los sentidos. Los animales más «inteligentes» aprenden por imitación, por el procedimiento de ensayo y error, y por repetición. Con estos métodos adquieren formas de respuesta a diferentes situaciones que rebasan el repertorio de los actos reflejos y del instinto. Pero aun así, resultaría prematuro identificar cognición con inteligencia. Podríamos convenir que el ingrediente que falta es la articulación de lenguaje, una codificación de signos abstractos que habilita la comunicación.

Primatólogos como Franz de Waal y lingüistas como Derek Bickerton aluden a «la política del chimpancé»: los ma-

chos alfa monopolizaban a las hembras por la fuerza, pero los beta los engañaban estableciendo alianzas políticas. Para ello necesitaban generar un lenguaje con categorías de tiempo y espacio que les permitía coordinarse, burlar a los alfa y repartirse por turnos el acceso a las hembras. A partir de esa hipótesis los etólogos concluyen que el origen del lenguaje se encuentra en la gestión de la pulsión sexual, y la consiguiente necesidad de aumentar la diversidad genética de la manada. Otra ilustre primatóloga, Jane Goodall, nos ofrece no obstante una versión distinta y muy sabrosa. Todo el código de los primates, argumenta Goodall, se encuentra ya en la relación entre madre e hijo: caricias, abrazos, golpes, guiños, muecas... un repertorio de gestos con significados precisos. Las crías se agarran del pelo de sus madres, que las transportan. Cuando la evolución hizo que los homínidos perdieran el pelo del cuerpo, las madres debían dejar sus retoños en el suelo para buscar alimento, y por ello se vieron impulsadas a desarrollar un lenguaje abstracto para comunicarse y protegerlos.

Juzguemos plausibles o no estas explicaciones, lo que parece fuera de toda duda es que la inteligencia y todo el *pack* consiguiente (adaptación, abstracción, comunicación, expresión) nos llega a través de la lenta evolución de nuestros simioscos ancestros. Es previsible pues que, con su propio ritmo y pausas, los monos también adquieran inteligencia, y si les damos el tiempo necesario quizá llegue el momento en que sean capaces de empuñar una cámara y tomar fotos. ¿Cuándo sucederá eso? Depende. Según Pierre Boulle hay constancia de será en el siglo XL de nuestra era, exactamente en el año 3978. En esos tiempos la civilización se ha autoinmolado tras una definitiva guerra nuclear y sólo sobreviven unas pocas jaurías de humanos en estado salvaje. En revancha, un nuevo orden de gorilas, mejor adaptados a las secuelas devastadoras de la radiactividad, toma el control del planeta. Como hacen todas las especies dominantes, los gorilas se dedican a exterminar las especies consideradas inferiores, en este caso los huma-

nos, que a pesar de haber sufrido una evolución regresiva son considerados una amenaza.



Fotograma de *El planeta de los simios*, de Franklin J. Schaffner, 1968.

Evidentemente se trata de una alusión a *El planeta de los simios*, la novela premonitoria que Boulle publicó en 1963 y que en 1968 fue llevada a la gran pantalla con Charlton Heston como protagonista. La película, con un guion que se tomó muchas licencias respecto al texto original, cosechó un enorme éxito popular, lo cual animó a la industria del espectáculo a generar toda una suerte de franquicia alrededor suyo, con *remakes*, adaptaciones, series de televisión y cómics. El argumento se centra en la aventura del astronauta George Taylor, cuya nave es lanzada al espacio en 1972; mientras viaja a la velocidad de la luz sufre un percance y debe volver, pero resulta que cuando regresa a la Tierra han transcurrido miles de años. Al salir de la cápsula se encuentra a un grupo de humanos con apariencia prehistórica (carentes de habla, vestidos con taparrabos de piel), que huyen despavoridos porque una patrulla de gorilas uniformados, montados a caballo y armados con rifles lleva a cabo una batida para darles caza. Los humanos son masacrados y los pocos supervivientes, enjaulados. Taylor, al que un disparo en la garganta ha dejado sin voz y por tanto sin la posibilidad de proclamar

que «él no es un animal», asiste alucinado a ese sanguinario safari. Un safari que termina con la escena habitual: frente al amontonamiento de las presas cobradas, los cazadores se hacen sacar una foto triunfal. Es su trofeo, un cliché iconográfico que ha migrado de los protocolos cinegéticos a las atrocidades de Abu Ghraib y Estado Islámico.

De hecho, la ficción cinematográfica ya había anticipado en su etapa pionera la figura del mono fotógrafo. En 1928 Buster Keaton protagonizó *The Cameraman*, en la que interpretaba a un camarógrafo novel que intenta demostrar su valía profesional y al mismo tiempo seducir a la chica. Su mascota es un avispa babuino que le ha endosado maliciosamente un organista callejero. En una de las secuencias finales la chica sufre un accidente en una competición náutica y está en trance de perecer ahogada, cuando el protagonista se lanza con valentía al mar y la salva. Luego la deposita inconsciente en la playa y se apresura a buscar socorro y medicinas, momento que aprovecha otro pretendiente para simular haber sido el salvador. Sin embargo, el mono ha registrado toda la acción cual experto



Fotograma de *The Cameraman*, de Buster Keaton y Edward Sedgwick, 1928.

camarógrafo y cuando se visiona la cinta, se descubre la impostura y queda patente la identidad del verdadero héroe. La supuesta sorpresa, claro está, estribaba en que unos sofisticados movimientos de cámara, majestuosos e hiperelaborados, hubiesen sido rodados mecánicamente por un mono con una cámara anticuada.

Casualmente (o no), en 1928 se rodó otra película con casi idéntico título, *El hombre de la cámara*, y de trasfondo parecido: en la Unión Soviética, Cheloviek Kinoaparatom (Dziga Vertov) consigue otra obra maestra que hace del camarógrafo un héroe que rueda sin reparar en esfuerzos ni peligros. Para Juan Barja, ambas películas exponen «la consumación de la desubjetivación de la imagen: la cámara se maneja sola en una demostración del poder del trucaje que entusiasma al público. Por otro lado, la celebración de las hazañas de la cámara convive con la temática del dominio del hombre sobre los objetos fabricados por la máquina». ¹ La visión técnica, fortuita e inintencionada prevalece sobre la subjetividad. Para las vanguardias, era la aceptación de la mirada de la máquina —o del animal, es decir, de lo no humano— lo que redimía lo humano de sus atavismos y sus rutinas: la irracionalidad, o su amago, es el recurso para alcanzar una nueva racionalidad.

Seguramente fue ese cruce de miradas lo que sedujo del proyecto del fotógrafo de prensa alemán Hilmar Pabel, que trabajaba como *freelance* para el *Berliner Illustrierte Zeitung*, una de las cabeceras que propiciarían la consolidación del nuevo fotoperiodismo en la República de Weimar. En 1935, Pabel tuvo la ocurrencia de proponer que prestaran Leicas a los chimpancés del zoo de Berlín y pidieran a sus cuidadores que los adiestrasen para apretar el obturador, mimetizando el gesto de los visitantes, adultos y niños, que no cesaban de captar con sus propias cámaras las correrías de los monos. El modelo se convertía

1. Juan Barja, *Atlas Walter Benjamin Constelaciones*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2010.

en fotógrafo. Los editores estuvieron encantados y publicaron los resultados de la *performance*. Pero cuando Pabel presentó la factura, se llevó un chasco: ¿con qué derecho pretendía cobrar unas fotos que no había hecho?, le dijeron. Los verdaderos autores eran los chimpancés. No sirvió de nada aducir que era él quien había orquestado la situación y que tanto daba quién disparase la cámara: lo que realmente importaba era cómo el proyecto se cargaba de sentido. Pabel perdió esta batalla pero no la guerra: renegotió el reportaje con *LIFE*, que lo publicó el 5 de septiembre de 1938 y sí reconoció su autoría. Circunstancia aparte, este caso nos ilustra sobre cómo la condición autorral no se ubica tanto en el hacer como en el prescribir, o sea, en la asignación de valor y sentido, en la conceptualización, lo cual adquiere una relevancia tutelar en el contexto de internet. Como he dicho, hoy nos damos cuenta que lo importante no es quién pulsa el obturador de la cámara, sino quién hace el resto: quién pone el concepto y gestiona la vida de la imagen.



CHIMPANZEE CAMERAMAN
file.

It must be news when a monkey starts taking pictures of people. The keeper of the monkey house in the Berlin Zoo decided to make a cameraman of his pet chimpanzee. After teaching him the

elementary mechanics of picture snapping, he presented him with a camera and left him in his cage. The monkey went at it like an expert. I am sending you some of his pictures (taken of the people outside his cage).

HILMAR PABEL,
Berlin, Germany

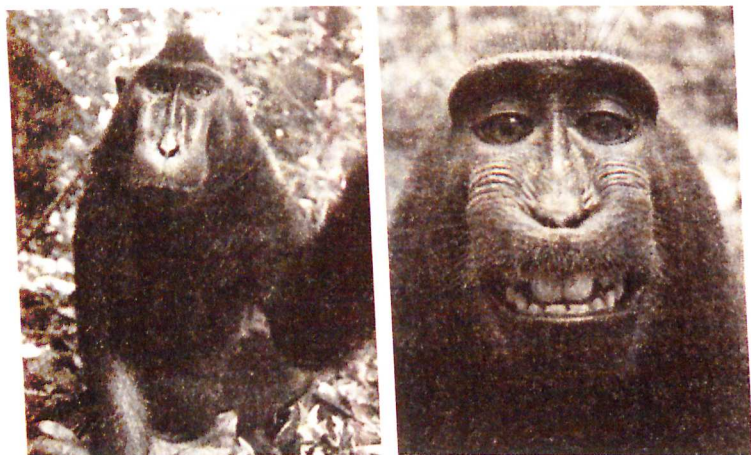


Doble-página de *LIFE*, con el proyecto de Hilmar Pabel con los chimpancés del zoo de Berlín (1938).

IMÁGENES QUE BOSTEZAN (IMÁGENESZZZZZZZ)

Las derivaciones filosóficas del caso de Pabel no han hecho sino acrecentarse en la era postfotográfica, con la preeminencia de internet, las redes sociales y la telefonía móvil. Consideremos el siguiente caso de estudio. En 2011, el fotógrafo naturalista británico David Slater se encontraba en la isla de Sulawesi realizando un reportaje a una manada de macacos negros crestados (*Macaca nigra*). Slater cuenta que en un determinado momento una hembra adulta se acercó a su cámara, que estaba sujeta sobre un trípode, y descubrió cautivada su propio reflejo en la lente. Comenzó entonces a manosearla y pulsó casualmente el obturador. El resultado de ese feliz accidente fueron varios autorretratos que fascinaron a Slater. El primer *selfie* realizado por un mono ocupó muchas portadas y se hizo viral en las redes. Las imágenes resultaron tan populares que Wikipedia decidió utilizar una para ilustrar la entrada de la voz «Macaco negro crestado». Slater se sintió perjudicado por esa reproducción no autorizada y exigió su retirada. Wikipedia adujo que se trataba de una fotografía obtenida por un animal y que, en consecuencia, pertenecía al dominio público. La desavenencia terminó en los tribunales. En agosto de 2014, la US Copyright Office emitió una sabrosa sentencia de 1.222 páginas en la que de forma explícita excluía la posibilidad de atribuir derechos de autor a cualquier obra creada por «la naturaleza, animales, plantas, seres divinos o sobrenaturales». O sea, ni la naturaleza ni Dios ni los fantasmas tienen potestad para reclamar copyright: los derechos de autor están reservados a obras creadas por humanos. Slater perdió el pleito y Wikipedia sigue utilizando esa fotografía.¹

1. Como colofón jocoso, la PETA, una ONG que se dedica a la protección de los animales, ha reclamado la percepción de los derechos de autor que esas imágenes puedan generar, alegando actuar en beneficio del colectivo implicado.



Selfies realizados por un macaco con la cámara de David Slater, 2011.

Lo importante, no obstante, es que detrás de la anécdota subyace un debate sobre las conexiones entre la autoría, la creación y nuestra condición humana. Rebobinemos. Por de pronto, la excepcionalidad de la foto deriva de que aceptemos la versión que nos da Slater, es decir, que la foto la tomó el mono.¹ Convendríamos que si se tratase de un retrato realizado por el fotógrafo, desaparecería el equívoco sobre la autoría al mismo tiempo que el interés por la toma. Fijémonos entonces que, en esta historia, los dos hechos más llamativos son también los más contingentes. Uno es que quien hizo clic fuese un macaco; la cámara podría haberse disparado por cualquier golpe fortuito, incluso podría haber sido accionada de forma involuntaria por cualquier otra persona distinta de Slater. A efectos teóricos, lo relevante es la accidentalidad, o sea, la falta de intención. El segundo elemento contingente es la sentencia, porque no representa más que la aplicación de unas reglas de juego válidas para un tiempo y un lugar concretos. La legislación del Reino Unido, por ejemplo, hubiese

1. También podría tratarse de una invención, pero lo cierto es que ahora Slater es prisionero de su historia.

resuelto el caso de forma distinta, puesto que según la Copyright Designs and Patents Act de 1988, los fotógrafos están legitimados a reclamar derechos sobre una imagen que pueda ser considerada su «creación intelectual» (por ejemplo, si articulamos el concepto de un mono tomando un *selfie*), o si organizan una situación y disponen los medios para que una imagen se produzca (por ejemplo, si yo instalo una cámara de vigilancia en un lugar determinado, puedo reclamar los derechos sobre los fotogramas obtenidos).



Wikipedia: entrada dedicada al «Macaco negro crestado».

En contraposición, destacan dos hechos significativos. El primero es que a diferencia de las cámaras del *siglo XIX*, el equipo empleado por Slater consistía en un dispositivo provisto de un complejo programa integrado que actuaba por defecto (*frame*, autofocus, exposición automática, procesamiento de la toma, codificación de metadatos, etcétera). Tal programa puede entenderse como un paquete de conocimientos comprimidos y aplicados para producir un determinado tipo de representación pictórica: a las necesarias prestaciones mecánicas y ópticas, las cámaras actuales integran un dechado de ingeniería electrónica y *performance* informática que hace de sus sofisticados automatismos el fermento de la robotización. La cámara deviene el soporte de una inteligencia tec-

nológica autónoma. Cuando el macaco presionó –inocentemente– el botón de la cámara, accionó toda la concatenación de valores ideológicos –nada inocentes– inherentes a la historia de la representación realista, de la *techné* helénica y la perspectiva central renacentista al naturalismo positivista y el éxtasis escópico de las sociedades tardocapitalistas.

El segundo elemento significativo reside en el acto de adopción por parte del fotógrafo. Hasta ese momento sólo teníamos una imagen *durmiente* lograda por un agente involuntario. Una imagen que reposaba en el limbo de la tarjeta de memoria, como la Bella Durmiente en el bosque a la espera de ese beso que la devuelva a la vida. Slater fue el oportuno príncipe azul que dio ese beso: insufló intención a una imagen que carecía de ella. Identificó esas tomas singulares, las editó, gestionó su *mise-en-valeur*, promovió su visibilidad y organizó su circulación. En otras palabras, les agregó voluntad de sentido. De una imagen en bruto y no-obra, Slater hizo una obra.



El *selfie* del macaco diseminado como exponente de sensibilidad *new age*. Foto tomada en la tienda Natura del *duty free shop* del aeropuerto de Barcelona, 2013.

La mera imagen fue fabricada al alimón por el cuerpo del mono y los automatismos de la cámara; la imagen-obra fue creada por Slater al prescribir sentido. Y de ahí se infiere que el razonamiento sigue siendo válido para todas las imágenes que duermen, lo hagan en mercadillos de pulgas, en archivos o en cualquiera de los vericuetos de la red.

EL HUMANISMO COMO ANTÍDOTO

Si repasamos todas estas consideraciones, podemos establecer la siguiente cadena deductiva: para que haya creación que culmine en una obra, hace falta intención; para que haya intención, hace falta voluntad; para que haya voluntad, hace falta conciencia; y para que haya conciencia, hace falta humanidad. En consecuencia, cuando la postfotografía problematiza la autoría no interpela tanto a la teoría estética como a la filosofía de la conciencia y de la condición humana. ¿Es todavía la conciencia una prerrogativa humana? ¿Es pensable hoy una conciencia de las máquinas? La ciencia ficción y la literatura *cyberpunk* ya han hecho de este argumento especulativo uno de sus más apasionantes filones. Pero cuando acudimos al pensamiento contemporáneo, asoman igualmente valiosas vías de reflexión; centrémonos en el humanismo digital, formulado entre otros por Milad Doueihi, que se opondría al singularitarismo de teóricos como Eliezer Yudkowsky y Ray Kurzweil. Sus postulados afirman que la tecnología digital, en su dimensión global, rebasa el ámbito de la técnica y se convierte en una cultura: una cultura que inaugura una nueva civilización y que se caracteriza, a diferencia de los humanismos «aristocráticos» que nos han precedido, por fomentar el intercambio de todos los conocimientos. Su esencia es ante todo compartir, y esta idea de reparto incumbe inexorablemente a lo social y lo político. Lo digital consagra un nuevo espacio entre lo real y lo virtual, entre lo concreto y lo imaginario, y en ese espacio híbrido subyace una nueva manera de generar co-

munidad. El reverso de la moneda es que esa cultura debe afrontar un conflicto: el de la libertad del individuo. «Esta dimensión, a la vez existencial y filosófica, concierne a la transformación del humano en un objeto digital pero también en un objeto de lo digital, es decir, en un ser cultural digital, convertible, extensible y capaz de circular de modos inéditos gracias a la convergencia de la tecnología con el cuerpo. Por esta razón, el humanismo digital no puede sino dialogar con los discursos transhumanistas.»¹

Tales discursos transhumanistas suelen supeditarse a la Teoría de la Singularidad, que vaticina la llegada, cual esperado mesías o temido *golem*, de una singularidad tecnológica: la creación de superinteligencias artificiales (supuestamente) beneficiosas para la humanidad. Poco a poco vamos confluyendo con la inteligencia artificial y cada vez nos cuesta más distinguir nuestra mente de sus prótesis: los GPS, los *smartphones* y todo tipo de ordenadores... Las máquinas, por otra parte, se están independizando de nosotros y cada vez interactúan más entre ellas sin nuestra mediación, de forma que adquieren su propia autonomía. Auguran los gurús singularitarianistas que acabaremos por disolvernarnos en las máquinas, y que sentiremos y pensaremos con ellas. Ya es previsible que en un futuro próximo las máquinas adquieran emotividad y se vuelvan «espirituales».² En ese panorama que linda con lo místico, lo más preocupante, advierte Doueihy, es que la inteligencia artificial es capaz de gestionar memoria mejor que los humanos, pero sólo es capaz de gestionarla, no de generarla. Y si la máquina no puede tener memoria, tampoco puede tener identidad: ésa sería su limitación y, desde una perspectiva religiosa, su condena.

1. Milad Doueihy, *Pour un humanisme numérique*, París, Éditions du Seuil, 2011.

2. Ray Kurzweil, *The Age of Intelligent Machines*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1990; y *The Age of Spiritual Machines: When Computers Exceed Human Intelligence*, Nueva York, Penguin Books, 1999.

En esa encrucijada ¿cómo se posiciona la fotografía, cuyo mandato histórico ha consistido paradójicamente en salvaguardar identidad y memoria? La cámara ha servido de ortopedia de la memoria biológica, una función que ahora suple sobre todo la memoria maquínica. Si la cultura digital transforma lo humano es esencialmente en su manera de condicionar nuestras relaciones con la memoria, haciéndonos creer que la memoria equivale al simple acceso a la información o a una forma de disponibilidad de los datos. Pero la experiencia del pasado está siempre sometida a una perspectiva de interpretación, es decir, a una interfaz, que no es nunca neutra ni inocente. Para que esta interfaz sea eficiente debemos estar dotados de la facultad del olvido, y las máquinas no olvidan: sólo borran. Para innovar y evolucionar, para ver el mundo de forma distinta, es necesario poder y saber olvidar. El olvido es por tanto un preámbulo necesario para el humanismo digital, quizás en sintonía con la indiferencia que muestra la postfotografía con la función mnemotécnica y la responsabilidad del recuerdo. Si la primera revolución digital conllevó el descrédito de un determinado régimen de verdad, con la segunda le ha tocado el turno a la memoria.

En ese horizonte, todavía perplejos por la disolución de la verdad y de la memoria, hemos de agradecer que *selfies* como el del macaco de Slater nos ayuden a entender la postfotografía como una práctica que se apodera del imaginario dominado por la propaganda, la industria de los medios y el consumo. La avalancha de imágenes seguirá avasallándonos y tal vez pronto nos planteemos la conveniencia de manejar *cámaras espirituales*, aunque quizá se manejarán por sí solas o nos manejarán a nosotros, o ambos nos fundiremos en un manejo común. Y nos preguntaremos si estos escenarios son deseables. Y es aquí donde la postfotografía se nos antoja como un corpus crítico útil para abordar estas cuestiones, definir el horizonte en el que deseamos instalarnos o preparar antídotos contra los peligros que intentamos evitar.

Vidas de la imagen

La idea de devolver a la vida una imagen durmiente, ya sea con un beso o mediante la extracción certera en un archivo, nos lleva al asunto de las múltiples reencarnaciones de la imagen. En la cotidianeidad asoman ocasiones de demostrarlo; por ejemplo, en una calle comercial del centro de Barcelona, descubro un reclamo en el escaparate de una tienda de prendas y complementos de moda que anuncia *You make sense out of them*:

Resucitar materiales,
buscar tesoros perdidos
entre los desechos
del progreso
y la modernidad
es trabajo de Vaho.

Las banderolas que hasta
ahora se destruían,
quemaban y enterraban,
tienen hoy una vida
más larga y feliz.
¡Tú les das sentido!

Vaho es una empresa que recicla materiales de publicidad exterior para confeccionar bolsos y carteras siguiendo parámetros de diseño «sostenible»: aunar la conciencia del reciclaje con un gusto chic. La lógica del consumo termina fagocitando cualquier filosofía, incluso aquellas que brotaron de las trincheras cavadas para contener el capitalismo. En la publicidad de Vaho resuena con nitidez la idea a la que Benjamin recurría varias veces en el *Libro de los pasajes*, la de que tanto el artista moderno como el historiador son coleccionistas de desechos o mejor aún, traperos o pepenadores, esos personajes que hurgan en los vertederos para separar y clasificar las partes recuperables de los desperdicios. El historiador recopi-

la vestigios descartados para recomponer los fragmentos de un relato. También el artista, como un rey Midas, tiene el don de transformar los restos repudiados en riquezas, la basura, en tesoro. A la nómina de los Midas se incorporarían hoy los actuales estrategias del marketing, conocedores del arte y de la historia, pero sobre todo de sus triquiñuelas teóricas.

El *ready-made* ha dejado de encarnar un gesto radical y revolucionario; por el contrario, ha sido desactivado y asumido. Al cumplirse un siglo de su existencia, se ha convertido en una práctica generalizada, en una moda, en una tendencia. Hasta el comercio nos alienta a extraer «tesoros perdidos entre los desechos del progreso y la modernidad». Guardar las tarjetas de crédito en una billetera Vaho o enfundar el ordenador en un estuche Vaho debe proporcionarnos, más allá de la funcionalidad propia de estos artículos, la garantía de poder plantarnos trascendiendo el progreso y la modernidad. Lo interesante, sin embargo, no es tanto esa promesa espuria como otras ramificaciones de alcance ontológico implícitas en esa argumentación publicitaria.

En primer lugar se nos dice que unas imágenes destinadas a desaparecer, y a hacerlo además de un modo bien dramático (destruidas, quemadas y enterradas), se salvan y pueden gozar de una vida más larga y feliz. Podemos pensar que al *copywriter* se le fue la mano. Pero seguramente no es así y todo está calculado al milímetro. Estamos hablando de redención y resurrección de las imágenes, pero también de su vida y de su metabolismo, es decir, hablamos a la vez de los aspectos espirituales y los factores biológicos de esa vida. No hay duda de que las imágenes juegan un papel importante en el orden de lo simbólico, y no debe asustarnos que las palabras «redención» y «resurrección» merodeen por nuestro vocabulario. Pero, por ahora, permanezcamos en un nivel más terrenal y concentrémonos en los aspectos estrictamente fisiológicos.

Como con cualquier otro organismo vivo, la biología establece que las imágenes se gesten, nazcan, se desarrollen, se reproduzcan, decaigan y mueran. Cuando esta noción del ciclo vital la aplicamos al caso Vaho, la cuestión afecta a di-

ferentes facetas. Alude para empezar a la degradación física y funcional, a la imagen inserta en un proceso de descomposición y de deterioro, a su agonía funcional, a la espera quizá de una acción salvadora como la de Vaho. Un segundo aspecto, que consagra la lógica del *ready-made*, enfatiza el desplazamiento de la banderola al bolso, de la imagen de pura representación al objeto que se puede tocar, de la información visual sin cuerpo a un soporte material con cualidades físicas. La imagen se presenta ahora como bolsos de Vaho, que ocupan un espacio y tienen un peso. Pero precisamente esa condición de objeto pone en evidencia su naturaleza de realidad-otra. Las imágenes son una representación de la realidad, pero en parte también se constituyen a partir de esa realidad. Son tangibles, tienen cualidades materiales: por eso pueden ser fotografiadas a su vez. Son imágenes-cosa. Con una anticipación precoz, Italo Calvino vislumbraba en el cuento «La aventura de un fotógrafo» (incluido en el libro *Los amores difíciles*, 1953) un horizonte parecido. Calvino explicaba las dificultades de Antonino para fotografiar a su amada, porque el muchacho no se conformaba con la apariencia, quería captar su alma. El relato terminaba así:

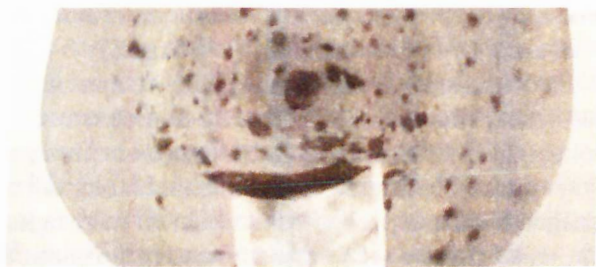
Encendió un reflector, quería que en su foto pudieran reconocerse las imágenes arrugadas y rotas, y que se sintiera su irrealidad de casuales sombras de tinta, y al mismo tiempo también su concreción de objetos cargados de significado, la fuerza con que se aferraban a la atención que trataba de expulsarlos. Para hacer entrar todo esto en una fotografía había que adquirir una habilidad técnica extraordinaria, pero sólo entonces Antonino podría dejar de hacer fotos. Agotadas todas las posibilidades, en el momento en que el círculo se cerraba sobre sí mismo, Antonino comprendió que fotografiar fotografías era el único camino que le quedaba, más todavía, el verdadero camino que oscuramente había estado buscando hasta entonces.

Podemos por tanto evocar la idea de reencarnación, regresando al dominio de lo místico, la idea de imágenes reencar-

nadas cuya alma es guiada e instalada de un cuerpo a otro por un psicopompo, que puede ser tanto un artista como el diseñador de Vaho. Pero para ello hay que plantearse ante todo *dónde* vive la imagen, más que *en quién* vive. Por ejemplo, consideremos el caso de los optogramas. A finales del siglo XIX estaba muy extendida la creencia popular de que la retina de un muerto conservaba la imagen percibida en el momento de expirar. A esas instantáneas póstumas se las llamó optogramas. La hipótesis la habían postulado diversos investigadores casi al unísono y el término lo acuñó el macabro fisiólogo alemán Wilhelm Kühne, que recogía cabezas de criminales recién decapitados para analizar en caliente el fondo de sus ojos. El fotógrafo inglés William H. Warner propuso a Scotland Yard aplicar la técnica optográfica con fines forenses. La poética de esas imágenes efímeras, que daban cuenta de la última visión del muerto, y la posibilidad de emplear ese método para desenmascarar asesinos sólo conocidos por la víctima enardecieron la fantasía de no pocos escritores de la época; sin duda el más conocido de todos ellos fue el maestro de la anticipación, Julio Verne, que en su novela *Los hermanos Kip* colocaba al optograma en el centro de la trama argumental. Después de décadas de abandono, el optograma ha regresado a la ciencia ficción. En un episodio de la reciente serie televisiva *Fringe*, su delirante pero genial protagonista, el doctor Walter Bishop, extrae de la fovea de los ojos de un cadáver registros fotoeléctricos que, codificados de modo conveniente, arrojan la información necesaria para resolver un caso.

Más allá de su carácter pseudocientífico, los optogramas resultan fascinantes. El artista Derek Ogborne ha afirmado que «el optograma existe en la delgada frontera entre la existencia y la no existencia». De hecho, éste es el estatuto natural de muchas imágenes, de las imágenes que son perecederas y efímeras, como las sombras antes de ser cazadas o como los primeros ensayos fotográficos, cuando los pioneros conocían la química para generar una huella visual pero ignoraban aún la forma de volverla permanente (o sea, antes de inventarse el baño fijador que disolvía los haluros de plata no afectados

por la luz). Mirar a pleno sol una fotografía no fijada produce a la vez una sensación de placer y de pérdida: los tonos se van oscureciendo gradualmente en una agonía que lleva a la desaparición. Igual que el espectro conservado unos minutos sobre la capa reticulada de células fotorreceptoras.



Fotograma de *Cíclope*, de Óscar Muñoz, 2011.

El vídeo *Cíclope* (2011) del artista colombiano Óscar Muñoz nos ofrece una ocasión magistral para hablar de vida y muerte de las imágenes. En él vemos un plano fijo de un recipiente lleno de agua, con un sumidero en el fondo por donde se evacua permanentemente el líquido. En el transcurso del vídeo aparece la mano del artista introduciendo numerosas imágenes de rostros anónimos en blanco y negro: retratos de desaparecidos, víctimas de la violenta conflictividad del país, que al no estar fijadas se desvanecen de inmediato al sumergirse; su emulsión y residuos quedan en el agua, que poco a poco se va ennegreciendo. El orificio termina entonces por convertirse en una inmensa pupila negra, en un ojo único que engulle las imágenes. El vídeo metaforiza la condición optogramática: el desplazamiento entre la existencia y la no existencia, el vaivén de temerosos envites a un fantasma para dejar que su voz hable, poniendo a prueba la fragilidad de la imagen y el evanescente reflejo de un rostro. Asistir a la disgregación de los rastros que hacen pervivir las cosas y dan recuerdo a los hechos; pasar de la plenitud al vacío; llegar a la constitución íntima de las imágenes, a sus partículas elementales, a su grado cero. La voz de esas imágenes que languide-

cen nos remite ya no al cadáver de un cuerpo inerte, sino al propio cadáver de la representación. O de nuevo a su muerte y resurrección: la paradoja de la apariencia que aparece y se borra en un ciclo incesante, la mancha que se hace visible e invisible... El acto fotográfico se ve demasiado a menudo reducido a su resultado. Pero quien dice fotografía dice también experiencia de un proceso *performativo* que se bifurca en la acción del artista y la propia vida de la imagen.

Muñoz demuestra que la fotografía no es la versión muerta de las cosas, sino la versión viva de una cosa *otra* que se desarrolla según su propio metabolismo: esa imagen viva se conjuga pues en la duración y la finitud. Hablar del tiempo de la imagen hace que pensemos también en su desaparición. Es decir, en su cuerpo y en su sustancia temporales. Y de la vida y la muerte de las imágenes pasamos a la vida y la muerte de los que producimos y observamos imágenes y a quienes esas imágenes representan. Porque las imágenes no son más que pantallas en las que proyectamos nuestra identidad y nuestra memoria, es decir, aquello de lo que estamos hechos.

Si la luz puede superar en duración a la sombra, ¿es posible conceder a la imagen una prórroga cuando su ciclo se agota y sus biorritmos decaen? Regresemos al anuncio de Vaho: la última línea nos indica que somos nosotros los que damos sentido a toda la operación y es cierto, somos quienes damos sentido a los bolsos en tanto que usuarios. Al adquirirlos y utilizarlos, validamos el acto de prescripción que Vaho efectúa, un acto de validación que por añadidura nos concede el mérito de prorrogar la vida de las imágenes originales y, por si fuera poco, de hacérsela más feliz. También la tarea del artista, como la del trapero y el pepenador, es reponer de intención y función aquellos objetos que han agotado su intención y función originales. Se trata de una recarga, de aplicar una doble mirada, en un mundo ya sobresaturado de productos e imágenes. La prescripción prevalece sobre la fabricación. Ese «dar sentido» relega el requerimiento de una destreza técnica y el acto mismo de la producción física.

Pero para que este proceso sea válido hace falta el efecto legitimador de la tienda, es decir, del museo. La institución artística —el museo, básicamente— actúa como cámara catalizadora en la que se produce el milagro de regenerar y dar vida, o por lo menos, de mantener en estado de hibernación, de vida en suspenso, unas obras que tras nacer y crecer en otras instancias, habrían entrado en coma. La atmósfera de frialdad y asepsia, la cualidad de neutralidad clínica, en definitiva, del hospital o de la morgue se trasladan entonces al museo, cuya cristalización más paradigmática la formaliza el *white cube*, que sirve de modelo a las salas de criogenización en las películas de ciencia ficción. Los agentes que allí operan sugieren actividades que le resultarían acordes: el término *curator* anglosajón, «curador» en Latinoamérica, nos remite a prácticas médicas (si no descaradamente de curandero o sanador) prestas a obtener prodigios de la cirugía, mientras que el término español «conservador» nos remite tanto al encargado de velar por las constantes vitales como a la idea de perduración entendida casi con tintes taxidermistas.

La metáfora del museo como cementerio resulta abusiva e incierta. Adorno ya advirtió que museos y mausoleos compartían significativamente idéntico origen etimológico, y comparó los museos con sepulcros y salas funerarias. Pero no podemos reducir el museo a un mero depósito de cadáveres porque, tal como señala Andreas Huyssen, asume la doble misión de exhumar y vivificar: «Fundamentalmente dialéctico, [el museo] sirve tanto como una cámara sepulcral del pasado —con todo lo que ocasiona en términos de descomposición, erosión, olvido— y como lugar de posibles resurrecciones, si bien mediadas, ante los ojos del espectador».¹ Mucho antes, Proust ya se había referido a «la vida después

1. Andreas Huyssen, «Escape from Amnesia. The Museum as Mass Medium», en *Twilight Memories. Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, Londres, 1993. Traducción castellana: «De la acumulación a la *mise en scène*: el museo como medio masivo», en *Criterios*, La Habana, n.º 31, enero de 1994.

de la muerte de la obra» en la medida en que la visión del artista en el taller se desplaza a la visión del público en el museo, donde un halo de autoridad filtra la percepción en tanto que lugar de «idealización espiritual» o de culto. Esta noción del museo como templo (espacio de culto) está arraigada con mucha fuerza en el dominio popular. La razón hay que buscarla en la autoridad de la institución, pero, en tal caso, ¿cómo se genera esa autoridad y a santo de qué se sigue respetando? El código de comportamiento en un museo es muy similar al de un hospital o una iglesia. Pero, más allá de las actitudes de sumisión de los visitantes, habría que indagar por qué ese efecto regenerador y de transformación sigue funcionando. Debemos preguntarnos por ejemplo si cuando se extrajeron las imágenes de las iglesias para confinarlas en los museos, fue justamente el aura mágica que las imágenes conllevaban lo que impregnó de sacralidad el contexto museal, o si por el contrario es la autoridad solemne del museo, arropada ya por valores ideológicos seculares, lo que perpetúa la idealización espiritual de las imágenes.

En el catálogo de la exposición «*From Here On*»,¹ Clément Chéroux llama nuestra atención sobre esa nueva carrera del oro a la que va de cabeza el arte contemporáneo. El epitafio de la tumba de André Breton en el cementerio de Batignolles, en París, reza: «Yo busco el oro del tiempo». Su amigo Paul Éluard era un apasionado coleccionista de tarjetas postales, de las que decía que no eran arte sino, «como mucho, la calderilla del arte», pero que daban «a veces la idea del oro». ¿Qué nos indica hoy el camino de la fortuna? Entre una obra maestra consagrada y su reproducción en una modesta tarjeta postal no hay tanto una diferencia de auras como de vidas, no es tanto una cuestión del valor que le asignemos como del lugar donde habita. Vida y habitación marcan el ciclo de la imagen. Igual que con las banderolas y los bolsos de Vaho.

1. «*From Here On*, Rencontres Internationales de la Photographie», Arles, 2011. Traducción al catalán y castellano en *D'Ara Endavant*, Barcelona/México D.F., Ediciones RM, 2013.

La danza *sélfica*

Te miras y te dices que sin duda eres alguien,
que ese del espejo eres tú.
Y eres tú. Pero no hay nadie.

MIGUEL MOREY¹

SELFÍO, LUEGO ESTOY²

Un *spot* televisivo de la firma Samsung para anunciar el modelo de una de sus cámaras digitales compendiaba en sesenta segundos todo un tratado fenomenológico de la evolución de la fotografía. Nos encontramos en una playa solitaria y una muchacha avanza paseando hacia la orilla. De repente descubre un cadáver mecido por las olas y empieza a chillar despavorida. Sin embargo, saca su cámara y dispara una y otra vez con fogonazos de *flash*. Después de algunas tomas, agarra unas algas y las echa al lado del cuerpo, para que entren en el encuadre. Sin dejar de disparar, habla a alguien con su móvil. Finalmente, se da la vuelta y se hace un *selfie* con el ahogado de fondo. El anuncio termina con el eslogan: «¡Hay tantas escenas interesantes en la vida!». ³

1. *Deseo de ser piel roja*, Barcelona, 1994.

2. Un ensayo de la psicoanalista Elsa Godart presenta un título similar: *Selfío, luego soy* (*Je selfie donc je suis*, Ed. Albin Michel, París, 2016)

3. <https://www.youtube.com/watch?v=8b3PWpYU8Ns>

Conclusión: necesitamos tener nuestra cámara siempre dispuesta para no perdernos esas ocasiones irrepetibles.



Fotograma del spot televisivo de cámaras digitales Samsung, 2006.

Este corto relato entroniza tres estadios de la expresión fotográfica. La primera etapa revela el impulso documental, la acción que satisface la curiosidad y la sorpresa, y podemos asociarla a los primeros pasos de la fotografía: la necesidad de registrar y conservar la imagen de una realidad «en bruto». En la siguiente, etapa la joven fotógrafa interviene en la escena «retorizándola» con las algas. Esa acción que surge con espontaneidad apuntaría al afán de interpretar, y no sólo de testimoniar, la situación que tenemos enfrente, con lo que se logra una imagen más explícita y más expresiva. Desde el punto de vista de la metodología documental estricta, la muchacha comete una infracción, pero es una infracción perdonable porque permite que aflore de forma incipiente lo que podríamos llamar *staged photography* o «fotografía escenificada», la cual implicaría un uso artístico y no meramente instrumental de la cámara. En la primera etapa ponemos el foco sobre un hecho, en la segunda, sobre una intención. En ambos casos nos debatimos aún en el dominio de la fotografía, pero en la tercera etapa irrumpe ya la postfotografía: en un giro copernicano la cámara se despega del ojo, se distancia del sujeto que la regulaba y, desde la lejanía de un brazo extendido, se vuelve para fotografiar justamente a ese sujeto. Acabamos de inventar el *selfie*. Aunque



Selfie de Anastasia Nikolaevna
Romanova, 1914.

tras una frase lapidaria como ésta, lo primero que nos apeetece es rastrear el pasado en busca de precedentes y es obvio que los encontramos. Los autorretratos fotográficos efectuados a lo largo del siglo XIX se inscribían dentro de los patrones gráficos y pictóricos de sus predecesores. La plasmación de uno mismo constituía en esa época una atribución limitada a los artistas. Clément Chéroux señala al pintor Edvard Munch como el precursor del *selfie* cuando en 1908, convalciente de una depresión en una clínica de Copenhague, giró el aparato hacia sí mismo para ilustrar su estado anímico (sentando así las bases de la terapia que, como hemos visto, seguiría mucho más tarde Pasqual Maragall). Otro famoso *selfie* incipiente lo tomó en 1914 la gran duquesa Anastasia Nikolaevna Romanova, a la edad de trece años, cuando se autorretrató para enviar la foto a un amigo. En la carta que acompañaba a la imagen impresa, escribió: «Tomé esta foto de mí misma mirando al espejo. Era muy difícil porque mis manos estaban temblando». Pero el caso de *selfie* ancestral más aparatoso nos lo regalaron en diciembre de 1920 un grupo de fotógrafos de la Byron Company (Joseph Byron y Ben Falk aparecen empuñando una

voluminosa cámara, junto a sus colegas Pirie MacDonald, Coronel Marceau y Pop Core), en el tejado del Marceau's Studio en Nueva York, frente a la catedral de San Patricio, en una fascinante instantánea conservada en la colección del Museum of the City of New York que ha cobrado especial relieve tras la inusitada euforia por los *selfies*.



Selfie de los fotógrafos de la Byron Company en la azotea de su estudio en Nueva York, 1920. Colección del Museum of the City of New York.

En la ergonomía del *selfie*, cabe destacar en primer lugar que la exploración de la realidad no se efectúa con el ojo pegado al visor de la cámara. La distancia física y simbólica que se interpone entre ambos, acrecentada a menudo por ese ridículo adminículo que es el *selfie-stick* o palo-*selfie*, en fin, la pérdida de contacto físico entre el ojo y el visor desprovee a la cámara de su condición de prótesis ocular, de dispositivo ortopédico integrado a nuestro cuerpo. Ya no hay proximidad, ahora la realidad aparece en una proyección fuera del cuerpo, distinta de la percepción directa, en una imagen que ocupa una pequeña pantalla digital y que ya ha sido procesada. Podría parecer que no se trata tampoco de un fenómeno nuevo: con las antiguas cámaras de banco óptico o de fuelle, el operador tampoco se servía de un visor directo, ya que debía cubrirse la cabeza con un paño negro y sumergirse en la penumbra necesaria para atisbar la tenue

proyección de una escena sobre el cristal esmerilado que servía para encuadrar. Pero en ese caso se trataba de una simple proyección, con un funcionamiento fácil de entender; lo único que resultaba extraño para el profano era que la imagen aparecía invertida. En la pantalla digital, en cambio, la imagen aparece en diferido y provista de un verdadero cuadro de mandos: sobre la representación de la escena se superpone un sinfín de datos y de reglajes.

Pero es en el ámbito de lo epistemológico donde el *selfie* introduce un cambio más sustancial, ya que trastoca el manido noema de la fotografía: «esto-ha-sido», por un «yo-estaba-allí». El *selfie* tiene más que ver con el estado que con la esencia. Desplaza la certificación de un hecho por la certificación de nuestra presencia en ese hecho, por nuestra condición de testigos. El documento se ve así relegado por la inscripción autobiográfica (en cierta forma, como cuando los periodistas se convierten a sí mismos en la noticia, el mensajero deviene mensaje). Una inscripción que es doble: en el espacio y en el tiempo, es decir, en el paisaje y en la historia. No queremos tanto mostrar el mundo como señalar nuestro estar en el mundo.



El *selfie* como nuevo rito social. Inauguración de exposición, Montreal, 2015.

Que el sujeto se anteponga al objeto supone en el estadio vernacular de la fotografía un cierto descalabro del canon objetivista documental. El afán de inscripción autobiográfica implica la inserción del yo en el relato visual, con un arrebatado de subjetividad que a menudo se equipara al narcisismo. Cabe entonces preguntarse si el *selfie* es la expresión de una sociedad vanidosa y egocéntrica. La respuesta es que no necesariamente: de hecho, aunque internet funcione como un gran altavoz del narcisismo, la afirmación del yo y la vanidad recorren toda la historia de la humanidad; pensemos en las momias del antiguo Egipto, los bustos de mármol del Imperio romano o muchas facetas del retrato fotográfico en el siglo XIX. La diferencia estriba tal vez en que hoy disponemos de los medios para manifestar esa vanidad. Los *selfies* apelan a precedentes históricos, pero, como cuenta Jennifer Ouellette, funcionan en la era digital como «reguladores de sentimientos»¹ que siguen alimentando la necesidad psicológica de extender la explicación de uno mismo. La gran diferencia es que esta explicación se encuentra, por un lado, al alcance de todo el mundo y, por otro, se ve amplificada a través de la caja de resonancia de las redes sociales y los servicios de mensajería electrónica.

A veces se ha considerado la fotografía analógica como una disciplina propia de los elfos, esos seres de la mitología escandinava sobresalientes por su belleza e inmortalidad. Ambos dones han contribuido a perfilar el horizonte de lo fotográfico: la verdad y la estética, el tiempo y la memoria. Jugando con los parónimos, se podría decir que si la fotografía ha sido élfica, la postfotografía está siendo *sélfica*. Y esta dimensión *sélfica* no constituye una moda pasajera sino que consolida un género de imágenes que ha llegado para quedarse, como los retratos de pasaporte, la foto de bodas o la foto turística. Aunque nos pueda desagradar su diagnóstico, los *selfies* constituyen un material en bruto que nos

1. Jennifer Ouellette, *Me, Myself, and Why: Searching for the Science of Self*, Nueva York, Penguin Books, 2014.

ayuda a entendernos y a corregirnos, y del que ya no sabemos renunciar.

DEL ESPEJO DESMEMORIADO AL ESPEJO MEMORIÓN

En cualquier caso, la puesta de largo del *selfie* tuvo lugar a comienzos de la segunda década del siglo XXI. En 2012, la revista *Time* incluyó ese neologismo entre las diez palabras más populares del año y el *Oxford English Dictionary* la encumbró definitivamente en noviembre de 2013 como la palabra del año. Luego se sucederían hechos mediáticos con personalidades populares del espectáculo y de la política tomándose *selfies* en público o divulgando sus resultados. Alcanzaron especial notoriedad, por razones obvias, el polémico *selfie* del presidente estadounidense Barack Obama en el funeral de Nelson Mandela, los simpáticos *selfies* del papa Francisco con grupos de fieles en el Vaticano o el glamuroso retrato de grupo orquestado por la actriz Ellen DeGeneres en la 86.^a ceremonia de entrega de los Oscar en Hollywood (imagen que fue retuiteada 2,8 millones de veces en tan sólo veinticuatro horas).

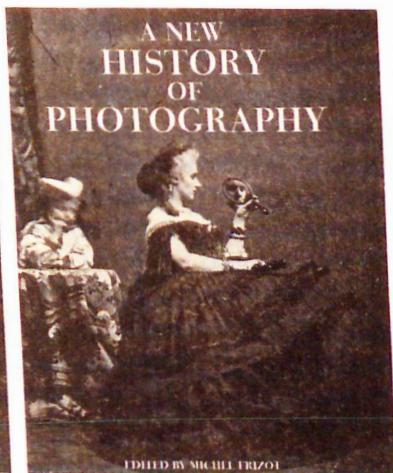
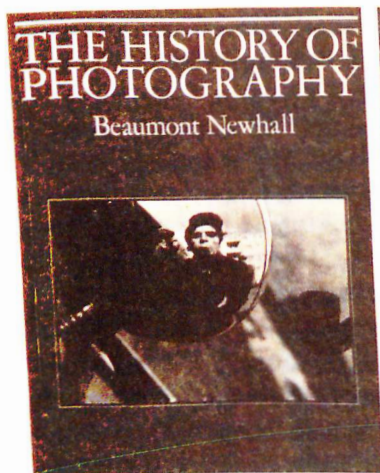
Un vistazo rápido a la multimillonaria producción de *selfies* permite diferenciar dos modalidades operativas que pueden ser designadas con sendos neologismos: *autofoto* y *reflectograma*. Para la primera sólo es menester un objetivo gran angular y un brazo lo suficientemente largo como para encajarnos en el encuadre en base a un sistema de prueba y error, porque aunque algunos teléfonos van provistos de cámaras por ambos lados —como concesión a la *selfimania*—, lo más habitual es tener que disparar a ciegas. En el reflectograma, en cambio, nos hacemos el autorretrato frente a un espejo, lo cual, aunque siempre intervenga cierta dosis de aleatoriedad, aporta un mayor grado de control del resultado. Sin duda esa ventaja justifica que los reflectogramas hayan precedido a las autofotos tanto en la fotografía analógica como en el imaginario digital. Desde la perspectiva de la

cultura fotográfica, la presencia simultánea de la cámara y el espejo implica sustanciosos elementos sobre cuyo alcance vale la pena entretenerse.

Sin duda alguna, el libro de historia de la fotografía que más influencia ha ejercido es la *Historia de la fotografía* de Beaumont Newhall. Redactado inicialmente como catálogo de la exposición con que el MoMA de Nueva York quiso saludar en 1937 el primer siglo de vida del arte de la luz, el texto ha sido revisado y ampliado en progresivas reediciones. Desde la quinta y postrera de esas reediciones, que apareció en 1982 (Newhall falleció una década más tarde, aunque el libro prosigue su éxito imparable de reimpresiones y traducciones), la cubierta está ilustrada con una fotografía de 1933 de Alexander Rodchenko, titulada *Chauffeur*. La imagen condensa los malabarismos visuales de ese artista constructivista que capta aquí su propio reflejo sobre el volumen cromado del foco de un automóvil, apostado tras la prominente figura de un chófer que fuma en pipa.

Frente al valor canónico de la obra de Newhall surgieron diversas revisiones alternativas. La más ambiciosa de ellas, *Una nueva historia de la fotografía*, culminó en 2003 el fruto conjunto de un equipo internacional de historiadores dirigido por Michel Frizot. La obra pronto se convirtió en la nueva biblia fotográfica. En este caso, para la cubierta, Frizot eligió un retrato de la condesa Castiglione con su hijo, una imagen de Louis Pierson que se cree que fue tomada en 1864. De esta intrigante personalidad de la corte de Napoleón III (amante del emperador y espía al servicio de Italia), era conocida su propensión obsesiva a hacerse retratar en poses sugestivas. En este retrato la condesa luce su aristocrático perfil pero, con la mano izquierda, sostiene un espejo ovalado, inclinado en el ángulo preciso para que el rostro se refleje frontalmente a la cámara y su mirada se dirija directamente al espectador.

¿Es mera coincidencia que los dos tratados históricos de referencia sobre la fotografía hayan escogido la presencia de un espejo en el diseño de su cubierta, que se supone desti-



Historia de la fotografía de Beaumont Newhall, con la fotografía *Chauffeur*, de Alexander Rodchenko, en la portada (edición de 1982). *Una nueva historia de la fotografía*, dirigida por Michel Frizot, con el retrato de la condesa de Castiglione realizado por Louis Pierson (edición de 2003).

nada a condensar y promocionar su contenido? La respuesta es obvia: nada mejor que un espejo para evocar el acto fotográfico. Oliver Wendell Holmes, médico, hombre de letras y fotógrafo aficionado, tuvo la precoz intuición de bautizar el daguerrotipo como «espejo con memoria», en un artículo aparecido en *The Atlantic Monthly* en junio de 1859. Desde entonces, el espejo y la memoria se convierten en los pilares de la *fotograficidad*: el espejo apela a la mirada; la memoria, a su preservación.

Numerosos teóricos e historiadores interpretan la cámara fotográfica como un dispositivo que culmina la secuencia de progresivas «máquinas de visión», como la linterna mágica, la silueta, el fisionotrazo, el vidrio de Claudio y la cámara lúcida. De hecho, el único referente del que disponía la primera generación que asistió al nacimiento de la fotografía era el espejo, que desde mucho antes había sido el medio que duplicaba lo visible de una forma precisa, clara y bri-

llante, como posteriormente lo haría el daguerrotipo. Leonardo da Vinci escribió: «El espejo de superficie plana contiene en sí mismo la pintura más genuina. [...] Vosotros, pintores, reconoceréis en la superficie de un espejo plano a vuestro maestro».¹ Si el espejo ejerce de maestro para la pintura, se infiere que para la fotografía devendrá su matriz.

SCIENTIA CATOPTRICA²

No obstante, dado que los espejos sólo cobran sentido cuando alguien se mira en ellos, la historia de los espejos equivale a la historia de la visión, de la conciencia y del conocimiento. Paradójicamente, las superficies reflectantes han servido tanto para revelar la realidad como para ocultarla y, en consecuencia, los espejos se han hecho un hueco en la religión, el folclore, la literatura, el arte, la magia y la ciencia. Los espejos facilitan la observación empírica, pero simultáneamente devienen ventanas a la imaginación y a lo ilusorio: traducen, en definitiva, la insalvable contradicción de la naturaleza humana. En 1529, Lucas Furtnagel pintó a una pareja sujetando un espejo convexo que refleja sus rostros como calaveras; en el marco del espejo se lee el aforismo griego: «Conócete a ti mismo». Como réplica irónica, Pieter Brueghel dibujó a un hombre que se observa en un espejo y añadió la pesimista inscripción: «Nadie se conoce a sí mismo». El tema de la vanidad y la muerte se popularizaba en Europa en una época en que la tasa de mortalidad era muy alta y los espejos comenzaban a utilizarse cada vez más.

1. Diego Mormorio, *Una invenzione fatale. Breve genealogia della fotografia*, Palermo, Sellerio, 1985.

2. Jurgis Baltrusaitis, *El espejo*, Madrid, Miraguano / Polifemo, 1988 [*Le miroir*, París, Elmayan / Éditions du Seuil, 1978]. Mark Pendergrast, *Historia de los espejos*, Barcelona, BSA, 2003 [*Mirror, Mirror. A History of the Human Love Affair with Reflection*, Londres, Basic Books, 2004].

Los arqueólogos encuentran dificultades para precisar la fecha en que una civilización creó la primera superficie reflectante artificial. Los espejos primitivos más antiguos datan de la Edad de Piedra: el yacimiento de Çatal Höyük (cerca de Konya, en Turquía) sitúa hacia el año 6200 a.C. la presencia de espejos de obsidiana pulida, un cristal de roca negra que se origina durante las erupciones volcánicas. Alrededor del año 1000 a.C. ya se fabrican en todo el mundo espejos de metal, mercancías tradicionales para el comercio. Según Plinio el Viejo, los espejos de vidrio se inventaron en las fábricas de vidrio de Sidón: finas esferas de vidrio soplado cuyo interior se revestía con plomo fundido; una vez cortadas se convertían en espejos adecuados para uso doméstico, aunque también se utilizaban como amuletos. Sin embargo, durante siglos los espejos permanecieron como objetos suntuarios reservados a las élites pudientes; sólo con la revolución industrial se masificaría su producción y se convertirían en objetos banales de uso cotidiano. Es entonces cuando se entra verdaderamente en la era del espejo.

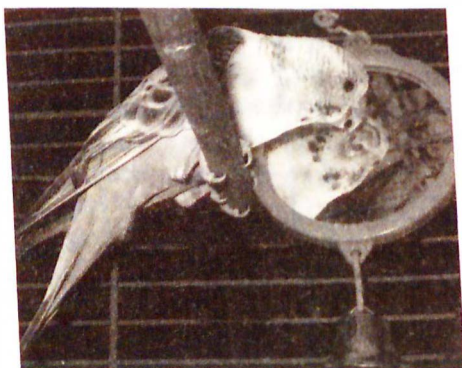
Para Lewis Mumford, la invención del espejo había significado «el inicio de la biografía introspectiva en el estilo moderno, es decir, no como un medio de edificación, sino como una pintura del yo [...]. El yo del espejo se corresponde al mundo físico que fue expuesto a la luz por las ciencias naturales en la misma época; era el yo abstracto, sólo una parte del yo real, la parte que uno puede separar del fondo de la naturaleza y de la influencia de los demás hombres».¹ También el psicoanálisis se vale del espejo para explicar la etapa del desarrollo psicológico del niño en la que éste se reconoce en su reflejo y se identifica con su imagen. Para Lacan, este «estadio del espejo» constituye el hito fundacional del yo y del sujeto. El paso siguiente es la decepción que se experimenta al reconocerse para, casi inmediatamente después, desconocerse: se accede sólo a una imagen especu-

1. Lewis Mumford, *Técnica y civilización*, Madrid, Alianza, 1982.

lar, separada de nosotros, que no nos pertenece, y que es a la postre una ilusión o un engaño. En un orden metafórico, se interpone la dialéctica entre Eros y Tánatos: la carga erótica/tanática de la imagen se manifiesta en el vaivén de desplazamientos que Barthes denomina «intermitencia», es decir, el juego entre lo que asoma y lo que se oculta.

ANIMALES DE LOS ESPEJOS

A algunos pájaros en cautividad doméstica, como los periquitos, se les coloca un espejo en el interior de la jaula para que su reflejo les haga creer que tienen compañía. Resulta empíricamente dudoso que tal estratagema funcione, pero seguro que tranquiliza nuestra conciencia y nos exime de comprarle una pareja a nuestra solitaria mascota. A la postre, es cierto que la capacidad de reconocerse en un espejo es privativa de los primates superiores; los demás animales sólo ven en el reflejo un rival o un aliado. Nosotros los humanos, los primates más superiores, podemos tanto reconocernos en nuestros reflejos como, simultáneamente, crear en nosotros mismos a un rival o a un aliado: no nos extrañe, pues, que utilicemos los espejos para indagar en la identidad y construir nuestros símbolos.



Periquito con espejo, Barcelona, 2011.

En su cuento «Animales de los espejos», Borges refiere que antaño el mundo de los hombres y el mundo de los espejos no estaban, como ahora, comunicados. «Una noche, la gente del espejo invadió la tierra. Su fuerza era grande, pero al cabo de sangrientas batallas las artes mágicas del Emperador Amarillo prevalecieron. Éste rechazó a los invasores, los encarceló en los espejos y les impuso la tarea de repetir, como en una especie de sueño, todos los actos de los hombres.»¹ El espejo encapsula por tanto una realidad simétrica y oculta, cuyo acceso es tentador. Por eso cuando Lewis Carroll hace que Alicia atraviese el espejo, en la segunda entrega de sus aventuras, la introduce en un universo que resulta aún más prodigioso que aquel país de las maravillas ya visitado en sus primeras escaramuzas. Alicia no quiere reconocerse en el espejo, no desea en absoluto que el espejo le devuelva la verdad, como en la leyenda de Blancanieves y la bruja envidiosa de su belleza; lo que pretende es escabullirse en su ficción. Alicia no alcanza en este caso la senda mágica a través de la madriguera de un conejo, sino traspasando el umbral del espejo, que la transporta a una realidad enigmática donde todo, lo que creemos y lo que sabemos, se ve trastocado.



Giovanni Bellini, *Mujer peinándose ante el espejo* (1515). / Diego Velázquez, *Venus del Espejo* (1647-1651).

1. Jorge Luis Borges, «Los animales de los espejos», en *El libro de los seres imaginarios*, Madrid, Cátedra, 1998.

En el arte clásico, los espejos están presentes en numerosas obras convertidas en iconos culturales, como la *Mujer peinándose ante el espejo* (1515) de Bellini, *Venus ante el espejo* (c. 1555) de Tiziano, *Venus y Cupido* (1606-1611) y *Venus ante el espejo* (1614-1615), ambas de Rubens, y por descontado la *Venus del Espejo* de Velázquez (1647-1651), entre otras. Lo más frecuente es que en esas escenas la inclusión del espejo justifique situaciones de aseo personal o de acicalamiento por parte de figuras femeninas, pretexto, a su vez, para que el cuerpo desvele con naturalidad su desnudez. La justificación última sería la belleza y el arte con intención de trascendencia, en el sentido que recogen las palabras de Khalil Gibran: «La belleza es la eternidad que se contempla a sí misma en un espejo. Pero vosotros sois la eternidad y vosotros sois el espejo». El Barroco y el manierismo introdujeron el gusto por los juegos de imágenes y de miradas: mirar al que mira e incluir al propio pintor en el cuadro anticipaban la idea de incluir el propio dispositivo de representación en la imagen. Ese precursor gesto velazqueño será depurado en las vanguardias del siglo xx: Picasso, Miró, Delvaux, Kirchner... El entusiasmo con que la Modernidad asume la fotografía dará paso a los autorretratos calidoscópicos de Florence Henri o los reflejos deformados de Bill Brandt. Este tipo de ensayos visuales traducen experimentaciones compositivas de raíces constructivistas y surrealistas, en las que el espejo actúa como factor distorsionante de la percepción. También en el cine encontramos secuencias gloriosas que pivotan alrededor de un espejo. Recordemos la trepidante persecución y el intercambio de disparos en el interior de un laberinto de espejos en una feria de atracciones con que culmina *La dama de Shanghai* (1948), de Orson Welles. En esa acción final los dos contendientes se tirotean sin la certeza de estar apuntando al personaje de carne y hueso o a su reflejo; en medio de esos memorables efectos visuales, los espejos ejemplifican el solapamiento indiscernible entre objeto e imagen, entre realidad y ficción. O el clásico *Peeping Tom* (traducida como *El fotógrafo del pánico*, 1960) de Michael Powell, en el

que un cineasta aficionado asesina sádicamente a una serie de mujeres mientras las filma con una cámara dotada de un espejo, que fuerza a la víctima a contemplar su propia agonía.

BIENVENIDOS A LA NOOSFERA

Cual poroso entramado de comunicación universal, internet sitúa al alcance de la mano la utopía de la noosfera que vislumbraron Vladímir Ivánovich Vernadski y Pierre Teilhard de Chardin como una posibilidad de conexión nodal de toda la inteligencia humana. Ambos profetas del ciberespacio y de sus consecuencias espirituales no darían crédito al estadio actual de los acontecimientos. Veamos algunos datos ilustrativos sobre la era de cambios exponenciales en la que estamos instalados:¹

- En uno de cada ocho matrimonios celebrados en Estados Unidos en 2008, los contrayentes se habían conocido a través de plataformas *online*, es decir, el primer contacto de interacción social, que conduciría a una pareja casada, tuvo lugar frente a la pantalla de un ordenador.² No consta cuántas rupturas subsiguientes se han comunicado mediante mensajería instantánea.
- La red social MySpace contaba en 2008 con más de doscientos millones de usuarios registrados. Si MySpace fuese un país, tendría la quinta población más numerosa del mundo, entre Indonesia y Brasil. [En septiembre de 2015

1. Según investigación de Karl Fisch, Scott McLeod y Jeff Brenman, aparecen en el vídeo *Did you know* que la multinacional Sony presentó en octubre de 2008, en su Consejo de Administración celebrado en Roma (<http://www.youtube.com/watch?v=cL9Wu2kWWwSY>).

2. El sistema de flirteo *online* ya ha sido explotado con profusión por guionistas y escritores. Mencionemos por ejemplo el líder de ventas internacional *Contra el viento del norte* de Daniel Glattauer, Madrid, Alfaguara, 2010 [*Gut gegen Nordwind*, Viena, Deuticke im Paul Zsolnay Verlag, 2006].

Facebook alcanzó los 1.500 millones de usuarios; sería el país más poblado del planeta.]

- En 2008 se efectuaron más de 31.000 millones de búsquedas al mes en Google; en 2006, esa cifra era de sólo 2.700 millones. (Para 2016 se estiman 105.000 millones de búsquedas al mes.) ¿Quién resolvía todas estas preguntas a. G.? (a. G. = antes de Google).
- El primer SMS comercial fue enviado en diciembre de 1992. Hoy, el número de mensajes enviados y recibidos al mes excede el total de la población en el planeta.
- Se calcula que en 2008 se generaron cuatro exabytes (traducción: 4×10^{19} o cuatro por diez elevado a la decimonovena potencia) de información original. Esta cantidad supera la globalidad de toda la información producida en los 5.000 años precedentes.
- La cantidad de información técnica se dobla cada año. Los estudiantes que emprendan los estudios de una carrera técnica de cuatro años se encontrarán con que la mitad de lo que han aprendido habrá quedado obsoleto en su tercer curso.
- En 2013 estaba prevista la construcción de un superordenador que superase las capacidades computacionales neuronales de un cerebro humano. (De momento, la predicción se retrasa.) Hacia 2049, un ordenador que costará menos de mil dólares superará la suma de las capacidades computacionales de toda la especie humana.

REFLECTOGRAMAS

En la estela de la tradición de retratos con espejo, la confluencia de internet con la proliferación de cámaras digitales y teléfonos inteligentes da lugar a un nuevo género tremendamente popular, como evidencian los blogs y foros de internet y la mensajería instantánea: los ubicuos autorretratos frente a espejos realizados por todo tipo de personas, pero sobre todo jóvenes y adolescentes (sin duda los usuarios na-

turales de la red porque son nativos digitales y han crecido en un paisaje del que internet ya formaba parte). Como particularidad específica de esos autorretratos, y como trasfondo simbólico de una pregnancy que cierra el círculo perceptivo, la propia cámara con la que se ha efectuado la toma aparece también reflejada en la imagen resultante, en tanto que dispositivo de registro. Por sí solo, este requisito convierte ese corpus gráfico en un exhaustivo y variopinto catálogo de cámaras que recorre una evolución de modelos y diseños entre la «primitiva» Mavica y los actuales iPhones.

De los *selfies* en general y de los reflectogramas en particular, aunque las cuestiones técnicas terminarán dirimiendo aspectos estéticos, nos interesa más comenzar interpretando las circunstancias de algo que va más allá de una moda imparable para convertirse en un *fenómeno* sociológico: una infinitud de *reality shows* a escala individual. Se puede afirmar que, en el punto en que se encuentra en la actualidad nuestra civilización de la imagen, los espejos atañen a la necesidad y al gusto de mirarnos, pero también a la necesidad y al gusto de compartir esa mirada. Espejos y cámaras pasan a definir el carácter panóptico y escópico de nuestra sociedad: todo se ofrece a una visión absoluta y a todos nos guía el placer de mirar. Se trataría de desproveer el mito del Gran Hermano de sus connotaciones centralizadas, autoritarias y represivas para, por el contrario, abrirlo a un sistema democrático, voluntario y participativo. Demos por aceptable este marco de interpretación y sigamos indagando.



El reflectograma como constancia autobiográfica.

Existen centenares de miles, seguramente millones de reflectogramas, circulando en diferentes tipos de páginas que, como contenedores, determinan la naturaleza del contenido. Encontramos en primer lugar los blogs de carácter personal, cuyo punto de partida se encuentra en los diarios íntimos y en los dietarios de otro tiempo en cuanto a la selección y el tratamiento de los temas; pero a diferencia de aquéllos, los blogs se sustentan en una voluntad de airear públicamente los contenidos para compartirlos y obtener *feedback*. Muy a menudo estos blogs incorporan documentos gráficos que, de forma esporádica, pueden ser reflectogramas. Así, el rango funcional de los autorretratos abarca un amplio espectro: desde los amigos separados por la geografía que se envían mutuamente reflectogramas, como mensaje de recuerdo cariñoso, hasta la joven que, en el probador de unos grandes almacenes, se fotografía vistiendo una prenda y solicita con la imagen la aprobación de alguien de su confianza. Aparecen también redes sociales más establecidas que actúan como una extensión de los blogs y que suelen estar dotadas de una interfaz sofisticada y versátil, destinada a agilizar el intercambio y la participación a mayor escala. Pensemos en portales como Facebook, Twitter, Tuenti, Meetic, Badoo o MySpace,¹ verdaderas herramientas de interacción social en las que abunda el tráfico de reflectogramas, filtrado por las codificaciones inherentes a los diferentes grupos y colectivos. Allí, tomarse y compartir fotos forma parte de los juegos de seducción y los rituales de las tribus más jóvenes: cuantas más fotos, más *glamour*, más diversión, más «vida»... Los reflectogramas son una forma de señalarse como miembro de un núcleo distinguido, una forma de afirmar el sentimiento de pertenencia a

1. No hay que perder tiempo en la enumeración de estos portales ni en los ejemplos que se citan más adelante, porque entre el momento de redactar estas líneas y el momento en que un lector las lea, aquellos portales que nos parecen más encumbrados habrán desaparecido dando paso a otros hoy inexistentes: las transformaciones a velocidad vertiginosa son la primera de las vorágines a las que internet nos somete.

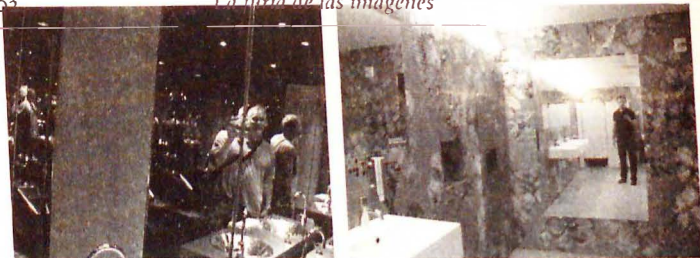
una comunidad. Más que eso: la foto deviene un material que crea y cohesiona comunidad.¹



Reflectograma: un mensaje con mensaje.

Existe finalmente una tercera categoría: los portales especializados. Algunos, como Flickr, Instagram, Pinterest, Picasa, Photobucket o el ya desaparecido Fotolog, se centran en la fotografía *in extenso* y se organizan a base de subgrupos cuyos miembros se relacionan por afinidades de intereses. Por ejemplo, en Flickr existe un grupo llamado «The Mirror Project», en el que los participantes cuelgan fotos realizadas frente a un espejo para compararlas y comentarlas, y en el que, obviamente, prevalece una búsqueda de originalidad, así como de otras cualidades tradicionales de la fotografía. Otro grupo es más selectivo y se autotitula «Bar/Public Bathroom Self Portraits»: aquí sólo valen los autorretratos tomados en servicios públicos. Entre la genialidad y el *freakismo*, en otro grupo destaca una participante que deambula por el mundo autorretratándose exclusivamente en retrovisores de camionetas Volkswagen (quién sabe si cumpliendo alguna suerte de promesa a la Virgen de los Pistones). En fin, en Flickr también está el grupo «365», en el que los miembros deben suministrar puntualmente un reflectograma cada día del año, en un proyecto en el que los valores estéticos se supeditan a la disciplina de la experiencia en sí.

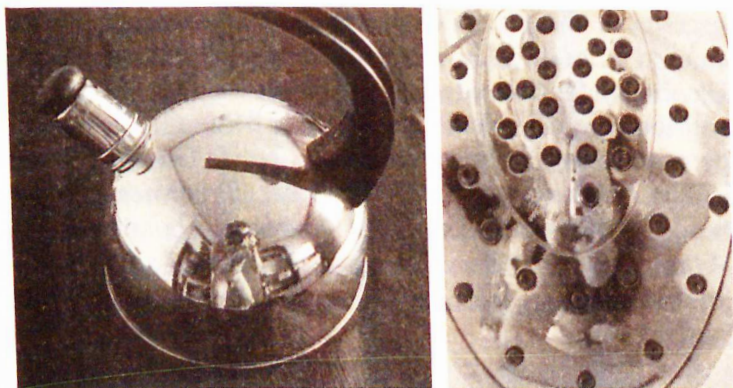
1. Jocelyn Lachance, Yann Leroux y Sophie Limare, *Selfies. Une pratique adolescente?*, Toulouse, Érès, 2016.



La profusión de reflectogramas tomados en lavabos ha sugerido la categoría del «auto-retrete».

Como capítulo aparte de los portales especializados, están las páginas de búsqueda de relaciones sentimentales y/o sexuales, y las páginas de contenido erótico más o menos *amateur*, en sus progresivas modulaciones, según el grado de insinuación velada o mostración explícita (es decir, desde el desnudo «artístico» hasta el *hardcore*). Entre las más prolíficas con etiqueta *softporn* se pueden citar www.selfshot-photos.com o www.mirrorgirls.com. Una página pertinente para este estudio, aunque de difícil clasificación, es www.ishotmyself.com o Project_ISM,¹ que se autocalifica como un «dispositivo de arte público posfeminista para explorar

1. ISM constituye un caso de estudio particular como plataforma de un erotismo conscientemente intelectualizado. Puede detectarse su ideología a través de algunas pistas que encontramos en su propia presentación: «ISM no es la primera página web que invita a aficionadas a enviar autorretratos desnudas, pero sí es la primera en plantearlo dentro de un contexto artístico y con unos mínimos estándares de calidad. Aunque las fotografías tienen libertad para proporcionarnos imágenes de cualquier estilo, las alentamos a desafiar y subvertir los paradigmas convencionales». Más adelante añade: «Entre las participantes de ISM se encuentran artistas de todas las disciplinas, fotografías aficionadas y profesionales, estudiantes, amas de casa, profesionales liberales, trabajadoras en paro... Mujeres ordinarias de todas las edades y condiciones. ISM aspira a ser un proyecto verdaderamente global que represente a todos los continentes... ¿ISM es arte o es porno? Sobre todo se trata de mujeres que controlan su propia imagen. También es *performance*, diversión, una experiencia liberadora, y es la Realidad».



Reflectoporn: desnudez y sexo ridiculizados por las distorsiones.

cuestiones de desnudez, microcelebridad e internet»; administrado mayoritariamente por mujeres, las organizadoras del proyecto ISM solicitan autorretratos en los que se muestre el cuerpo desnudo (el espejo no es aquí un requisito, pero interviene con profusión). Otra página que sobresale por su excentricidad es www.reflectoporn.com en la que los participantes proporcionan imágenes del acto sexual reflejadas en superficies insólitas (tostadoras de pan, teteras cromadas); los desenlaces son tan abstractos que lo humorístico eclipsa cualquier propensión lasciva.

MISE-EN-SCÈNE DEL YO

«París es la ciudad de los espejos —escribía Walter Benjamin en 1929—, de ahí la particular belleza de las mujeres parisinas. Antes de que un hombre las mire, ellas mismas se han visto reflejadas decenas de veces. Pero el hombre mismo también se ve reflejado en espejos todo el tiempo; en cafés, por ejemplo. [...] Los espejos son el elemento espiritual de la ciudad, su escudo de armas.»¹ Suiza es un país pequeño y

1. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Rolf Tiedemann

necesita duplicarse en los espejos; por eso están presentes en cada cruce de calles y en cada bifurcación de carreteras. Un observador distraído pensará que sirven para prevenir la colisión con un vehículo que proceda de un ángulo ciego, pero no es así. Su misión oculta es paliar la angustia de la estrechez; funcionan metafísicamente como placas amplificadoras del espacio. Es la misma razón por la que Borges abominaba tanto de la fornicación como de los espejos: todo eran argucias diabólicas para multiplicar la raza humana.

Por un motivo u otro, nos vemos invadidos por los espejos, es imposible escapar a su asedio. Así visitamos todas sus tipologías, las más obvias y las más inusuales. Espejos en lugares de privacidad como cuartos de baño, en habitaciones de estudiantes, de hoteles, en lavabos de discotecas y de otros locales de ocio, en probadores de tiendas de ropa y ascensores, espejos en la vía pública, retrovisores en los automóviles... Periscopios, espejos odontológicos, mosaicos esféricos en la salas de baile para dispersar los rayos de luz al ritmo frenético de la música, metacrilatos que protegen las obras en los museos, cajeros automáticos, falsos espejos de vigilancia policial... Lunas de escaparates, lámparas, utensilios de cocina, gafas, llantas de ruedas, superficies relucientes, mármoles pulidos, líquidos, CD, monedas plateadas... Y, en el marco de ese acopio de superficies que persiguen devolver nuestro rostro, se apuntan, sobre el denominador común de una voluntad lúdica y autoexploratoria, diferentes horizontes. Horizontes variables, según los matices del enfoque que se aplique, y que además nunca se dan en estado puro, sino hibridizados en variadas proporciones. Sus directrices principales serían los siguientes:¹

(ed.), Madrid, Akal, 2005 [*Das Passagen Werk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982].

1. Edgar Gómez Cruz establece cuatro agrupaciones que en el fondo engloban lo mismo: juegos de identidad, la experimentación fotográfica, las narrativas del yo y los autorretratos como terapia. En

- **Utilitario.** Corresponde al registro de algún dato que conviene retener: ¿con quién estábamos ese día? ¿Qué celebridad consintió fotografiarse con nosotros? ¿Cómo íbamos disfrazados por Carnaval? ¿Me favorece este maquillaje o este peinado? ¿Cómo evoluciona tal cicatriz? Se trataría de la sustitución postfotográfica del carnet de notas, en el que los sucesivos apuntes indican los datos visuales a retener. En esta categoría persiste el mandato documental de la cámara y sus funciones probatoria y recordatoria.



Reflectogramas como documento: constatar la apariencia después de una intervención quirúrgica o la conveniencia de una prenda antes de comprarla.

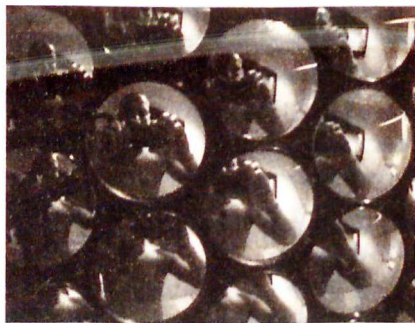
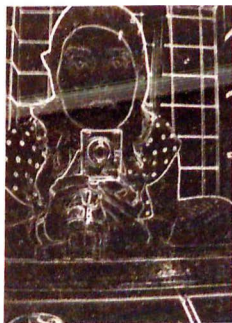
- **Celebratorio.** Corresponde a la recuperación del ritual fotográfico predigital: la cámara se incrusta en la trama ceremonial de los festejos y consagra una situación particular: un encuentro con amigos, una efemérides familiar, el aniversario de algún evento significativo, una inauguración... cualquier acontecimiento destacable por una u otra razón. Si la presencia de la cámara ha devenido una condición innegociable para la historicidad de cualquier acontecimiento, todavía lo es más como certificadora de festividad. En nuestros días, una fiesta sin cámaras ya no es una fiesta, es un puro fiasco.

De la cultura Kodak a la imagen en red. Una etnografía sobre fotografía digital, Barcelona, UOCpress, 2012.



La cámara hace celebración.

- **Experimental.** Corresponde al esfuerzo más pretencioso y, por consiguiente, más desdeñable, ya que entronca con una tradición que simplemente persigue el entretenimiento con lo novedoso, la búsqueda de efectos estéticos, un pictorialismo de nueva hornada. Photoshop y otros programas de procesamiento electrónico de imágenes ya no son exclusiva de profesionales y especialistas, sino que dan rienda suelta a un *hobby* practicado por usuarios que se esmeran en obtener el máximo virtuosismo y espectacularidad. En esa misma dirección apuntan los filtros y *plugins* de sistemas como Instagram, que instauran la intervención en la imagen como un puro divertimento, como unas manualidades de la era digital, para las que uno mismo siempre sigue resultando el modelo que queda más a mano.



El reflectograma como oportunidad para un bricolaje de la imagen.

Más interesantes son los siguientes estadios:

- **Introspectivo.** Corresponde a un intento de dialogar con nuestro doble en el espejo a efectos de escudriñar el yo múltiple o, lo que es lo mismo, de recrear un repertorio de personajes. Así se vive la plenitud de los propios anhelos y, como con los falsos dobles de los periquitos, se evita la angustia del sentimiento de soledad. Se trata de imágenes que intentan responder a las preguntas: «¿Cómo estoy?» y «¿Cómo me gustaría estar?». Con las respuestas obtenidas se componen viñetas fotobiográficas, valiosas herramientas clínicas para psicólogos y terapeutas. Descifrados por un profesional, estos autorretratos constituyen una reconciliación con la propia imagen que dibuja «una guía para que cada uno pueda reencontrarse con su pasado, aprender a leer el lenguaje de las emociones en los cuerpos retratados y ponerle voz a los silencios en determinados periodos de la vida».¹ Ni que decir tiene que el reflectograma introspectivo sumi-

1. Véase Fina Sanz, *La Fotobiografía*, Barcelona, Kairós, 2007. En el análisis de las fotos leídas como viñetas de un relato fotobiográfico, la profesora Sanz aconseja atender los siguientes aspectos:

- Cómo se cuenta la historia: cuál es el tono afectivo, la emoción que subyace, creencias, valores...
- Mitos, ritos, símbolos que aparecen.
- Guiones de vida.
- El lenguaje del cuerpo de los personajes.
- La relación emocional y de lenguaje del cuerpo en la interacción entre los personajes. Expresividad, bloque emocional, expresión de conflicto.
- La relación entre el afuera y el adentro dentro del círculo afectivo (familia, colectivo, comunidad).
- La sexualidad: la relación con el propio cuerpo, el erotismo, la seducción, la vivencia del placer, la relación con las mujeres y con los hombres.
- Situaciones de crisis y cómo se plasma esa crisis en el cuerpo, cómo se ve en la foto.
- La relación con la madre y el padre.

nistra fructífero material de estudio a psicólogos y terapeutas.



El reflectograma como gesto lúdico y como juego. A la derecha, autorretrato de Martin Parr, 2011.

- **Seductor.** Corresponde a imágenes destinadas al galanteo, para inducir la atracción de una pareja potencial, como etapa preliminar para el establecimiento de una relación que puede incluir amor, sexo, cohabitación y descendencia, pero también otros objetivos no necesariamente ligados a la biología, sino al poder (la seducción puede perseguir, por ejemplo, una relación de dominación o de reconocimiento en el seno de un grupo). Hasta hace unas décadas el cortejo era una actividad estructurada con reglas específicas y formales, pero en las culturas postindustriales e hipermodernas, la globalización, el multiculturalismo e internet han liberalizado por completo las conductas de apareamiento. Si renunciáramos a tecnicismos antropológicos, podríamos concluir simple y llanamente que la fotografía se inscribe hoy entre las técnicas para ligar; intercambiarse fotos se ha institucionalizado entre los jóvenes como una forma de flirteo. Los reflectogramas siguen enfatizando la ostentación de las caracterís-
-
- El contexto social donde se da la situación (espacio y tiempo): lugar, momento histórico, ropa, etc.
 - Valores de la familia (juego, disciplina, seriedad, etc.) y de los grupos de pares, y valores personales.

ticas físicas, aunque pueden igualmente transmitir otros valores atractivos de la personalidad (simpatía, cordialidad), o del estatus social (posesiones materiales, lujo), que constituirían un tipo de reclamo distinto pero igualmente eficaz. Por otra parte, no hay que descartar que muchas de estas fotos se sitúen en una dinámica de simple diversión y broma, esto es, en el contexto de una actuación gamberra de cachondeo reglado. Pero, en cualquiera de los casos, funcionan en clave de mensaje publicitario, ya que lo que uno intenta con ellas es gustar, presentarse apetecible, divertido y ocurrente y, a la postre, vender un yo. Por eso compiten en el mercado de las imágenes asimilando los recursos y las reglas propios de los medios. Se trata de conquistar la atención del receptor: impactar, transgredir los límites, aparecer como una tentación irresistible que pone a trabajar ferozmente las hormonas del otro. Los protagonistas de los reflectogramas se muestran en posturas procaces y excitantes como una promesa de la felicidad que va a concederse. Y las diferentes etapas de exhibición, de las más púdicas a las más insinuantes, se escalonan según el grado de respuesta y complicidad mostrado por el pretendiente a quien se desea encandilar. La foto deviene un mensaje que aguarda respuesta y, cuando el mensaje gráfico no es suficientemente claro, se refuerza con un texto caligrafiado, ya sea en una nota de papel o escribiendo con el pintalabios sobre el espejo del tocador.



Hacer del reflectograma insinuación y ostentación.

- **Erótico.** Corresponde a la integración de la imagen en la consumación del juego sexual. La imagen ha sido proverbialmente uno de los juguetes eróticos más estimulantes, pero la fotografía analógica imponía la espera para poder contemplar los resultados y, las más de las veces, era necesario recurrir a técnicos externos que se ocupaban del revelado. La tecnología digital permite en cambio respetar las exigencias de intimidad para ese menester; la inmediatez del procedimiento y el destierro de aquellos operadores indiscretos convierten las cámaras de bolsillo en admi-nículos imprescindibles en la alcoba. La cámara, ya sea para fotografiar o para filmar, ha pasado a engrosar la nómina de artículos eróticos esenciales. Autofotografiarse mientras se practica el sexo, en sus diferentes facetas, constituye una forma de intensificar el goce y dilatarlo psicológicamente en el tiempo. Contemplar luego fotos osadas es una invitación a revivir el placer.



La cámara como vigorizante erótico.

- **Pornográfico.** Corresponde a la apropiación del modelo iconográfico de los reflectogramas por parte de la industria del porno. La pornografía profesional se extingue, básicamente porque el estilo de cuerpos atléticos y de curvas siliconadas, ensamblados en fornicios acrobáticos, ha acabado por agotar; los consumidores empiezan a preferir una pornografía *amateur*, *home made*, casera, sin figuras de culturismo ni situaciones impostadas, con

personajes de carne y hueso y estética antimaquillaje, naturales en sus defectos físicos. En definitiva, personas corrientes en las que sea posible reconocerse. Harto de ostentaciones sobreactuadas y de lujuria mercenaria, el público se excita imaginándose a su vecina o a su compañero de trabajo en el fragor de escarceos libidinosos. Los cerebros del negocio detectan este cambio y pasan entonces a producir una falsa pornografía *amateur* (fotos defectuosas, borrosas, modelos «imperfectos» que sugieren situaciones «reales»). El negocio del sexo se decanta poco a poco hacia este tipo de pornografía, minuciosamente cuidada para que parezca descuidada. La paradoja es cómo el capitalismo fagocita sus supuestas lacras y cierra un bucle: muchos reflectogramas «picantes» o decididamente obscenos se inspiraron al principio en la pornografía tradicional; la copiaron con una penuria de recursos y sin ningún tipo de destreza técnica. El ciclo se cierra precisamente cuando esa imaginería doméstica y de estética pobre es lo que rejuvenece y salva de su anquilosamiento la pornografía tradicional.



El reflectograma como reivindicación de lo escatológico y de lo obsceno.

- **Político.** Corresponde al propósito de transgresión que muchas de estas imágenes conllevan. Recordemos que en las manifestaciones callejeras los revolucionarios solían romper los cristales de las ventanas y las lunas de los escaparates en un intento de abolir violentamente la barrera que protege el espacio privado del espacio público. El

mismo principio rige la pulsión del reflectograma por franquear la compartimentación reglamentada entre lo privado y lo público. Conlleva una expresión de libertad que debe leerse en clave antisistema: contra el protocolo social, contra el decoro, en fin, contra la moral burguesa y la norma religiosa. Fundir lo «decente» con lo «indecente», cruzar el umbral de lo tolerable equivale a un lance de provocación con los poderes reguladores de la intimidad y de su gerencia moral y legal. Por eso, en la puesta en circulación de cierta clase de reflectogramas, subyace, más allá de la contestación individual y/o de la insumisión impertinente, todo un cuestionamiento subversivo del *statu quo* social y político.



El reflectograma como provocación anti-tabú

LA IMAGEN PARA EL QUE LA TRABAJA

Un aspecto habitualmente pasado por alto al estudiar la postfotografía es que ésta culmina el proceso de secularización de la imagen. Desde Altamira y Lascaux, las representaciones pictóricas eran prerrogativas de la magia instituida por chamanes y brujos, seres singulares dotados de un don que les permitía invocar lo sobrenatural mediante la imagen. Superar la prehistoria situó a los artistas como simples

artesanos laicos, aunque ungidos con el genio de una creatividad plástica que se manifestaba en la habilidad para plasmar su entorno con sus formas y colores. El arte —la imagen— era entonces una curiosidad reservada a los estamentos sociales más opulentos. El advenimiento de la fotografía en el primer tercio del siglo XIX supuso otro hito fundamental: la habilidad manual ya no era un requerimiento indispensable, porque la misión de formar la imagen se delegaba en un apéndice mecánico: la cámara. Es cierto que al principio el procedimiento fotográfico era harto complejo. Los pioneros preparaban sus placas cual alquimistas y todo el proceso se basaba en un conocimiento técnico limitado a los especialistas. Pero la vía a la socialización de la imagen quedaba expedida y, en su escalonamiento progresivo, otro protagonista de la revolución social de la fotografía, George Eastman, realizó en 1888 la contribución fundamental al industrializar y distribuir cámaras sencillas y baratas, con las que se ofrecía el servicio de revelado incluido. Se daba la bienvenida con ello al inicio de una nueva era, en la que se escindía la pulsión de producir y consumir imágenes del dominio de las facultades visuales y técnicas correspondientes. Los avispa-dos cerebros de la mercadotecnia ya anticiparon entonces que el verdadero negocio procedería de la venta de copias sobre papel por parte de los laboratorios comerciales. Lógicamente, el desarrollo de la industria fotográfica apuntaló el camino de la simplificación en el manejo de las cámaras, dotándolas de sistemas electrónicos cada vez más automatizados: desde la medición de la exposición y el enfoque, hasta la detección de sonrisas en los rostros. El fotógrafo moderno ya no tiene que preocuparse de los enojosos requerimientos técnicos y puede concentrarse en lo que verdaderamente interesa: aquello que se quiere fotografiar. Por tanto, hoy todo el mundo, incluso aquellos que se encuentran en la categoría de los más ineptos, puede tomar fotos decentes: la imagen ha dejado de ser una potestad minoritaria.

Las cámaras digitales han trastocado tanto las leyes del mercado como la cultura visual. Aunque la adquisición de

una cámara representa un cierto dispendio, ahora las fotos no tienen costo. Las imágenes digitales están destinadas a ser visionadas en pantallas (a pesar de que persista el uso de impresoras y *plotters* como reminiscencias caducas de la fotografía analógica), con lo que desaparece el consumo de película y papel. Para corporaciones legendarias como Kodak o Polaroid esto ha supuesto una tragedia con un impacto parecido al hundimiento del *Titanic*; la empresa líder hoy día, la que sitúa en el mercado el mayor número de cámaras, no es ninguna de las tradicionales firmas japonesas como Canon, Nikon u Olympus, sino inicialmente Nokia y luego Samsung. La industria de la telefonía marca el rumbo de la fotografía: lo primordial ya no es imprimir la imagen, sino enviarla integrándola en un proceso conversacional. Según datos facilitados en el contexto de las jornadas de estudio organizadas por la feria de telefonía móvil *Mobile World Congress* (Barcelona, 16-19 de febrero de 2009), la edad media en que los españoles acceden a la posesión de un móvil es de diez años. Es decir, a partir de los diez años los chavales llevan en el bolsillo un complejo dispositivo de computación y comunicación que, entre muchísimas otras cosas, permite tomar fotos. La ubicuidad de las cámaras, unida a la gratuidad de los disparos, multiplica de forma exponencial las situaciones que son registradas fotográficamente, así como la cantidad de imágenes obtenidas.

Con ello la fotografía se desritualiza, deja de reservarse a los momentos solemnes. Al contrario: la disponibilidad, la facilidad y la oportunidad de fotografiarlo todo empuja a la foto digital a infiltrarse en el tiempo y en el acontecimiento de lo cotidiano. Si la fotografía nos hablaba del pasado, la postfotografía nos habla del presente, porque lo que hace justamente es mantenernos en un presente en suspensión, eternizado. Vivimos en un presente continuo que es la tierra de nadie entre el horizonte de las experiencias y el de las expectativas. Jocelyn Lachance afirma que la memoria del pasado ha sido sustituida por la nostalgia del presente, sobre todo por la forma en que los adolescentes se sirven de la cá-

mará; y son los adolescentes los que marcan decididamente el rumbo futuro de la fotografía.¹ En una línea muy similar se expresa Don Slater en «*Domestic Photography and Digital Culture*»: «Las imágenes que tienen un lugar en nuestra vida cotidiana son aquellas que están ligadas a la práctica en lugar de a la memoria o el recuerdo. Que son consecuencia más de la necesidad de un consumo inmediato del presente que de un momento histórico, como ocurría con las incluidas en el álbum familiar. [...] Las fotografías se han convertido en una manera de actuar y relacionarse con el presente».² Kodak prometía preservar los momentos fugaces de nuestra vida; el iPhone nos instala en un ahora dilatado como experiencia de vida.

En la actualidad, todos somos autores de nuestras propias imágenes; en nuestro corazón de *Homo photographicus* palpita a la vez el *Homo pictor* y el *Homo spectator*. Es cierto que, en esta tesitura, el carácter autoral está en entredicho, pero a cambio somos por fin responsables y dueños de nuestra imagen. O al menos, podemos serlo más que antes. Este logro tiene, para la mujer, especial importancia, puesto que conquista por fin el derecho a su propia imagen, después de milenios sometida a la mirada patriarcal. No sólo desbarata el monopolio de los especialistas, sino que también, y sobre todo, se libera del hecho de que los especialistas hayan sido tradicionalmente hombres. Tal vez eso explica un dato sorprendente pero estadísticamente objetivo: los reflectogramas femeninos son muchísimo más numerosos que los masculinos; su abundancia puede interpretarse justamente como el estrépito que supone la emancipación de tantos siglos de estereotipos impuestos. La mujer se libera del tributo de esos filtrajes y puede pasar a construir sus pro-

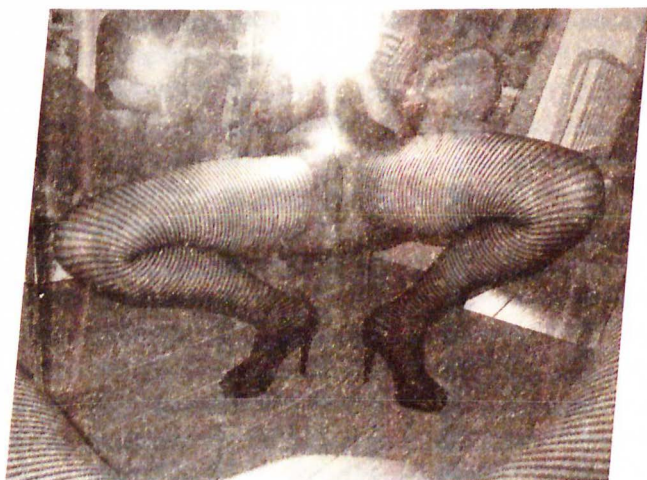
1. Jocelyn Lachance, *Photos d'ados à l'ère du numérique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2013.

2. Don Slater, «*Domestic Photography and Digital Culture*» en *The Photographic Image in Digital Culture*, Martin Lister (ed.), Londres, Routledge, 1995.

pios modelos. Pero ¿realmente lo logra?, ¿o sigue apegada a la iconografía tradicional de cosificación de su cuerpo y sometimiento a la autoridad falocrática? ¿Siguen las expectativas de la mujer formateadas por los fantasmas masculinos? Apuntemos otro dato: en situaciones de parejas heterosexuales, mayoritariamente, suele ser el hombre quien empuña la cámara. Lo cual podría indicar, a su vez, que el control de la imagen equivale a una posición de poder todavía detentada, y/o que las imágenes constituyen material de placer más para los hombres que para las mujeres (como hipótesis de una mayor sexualidad visual en los varones).

En cualquier caso, desde el feminismo clásico somos testigos de un fracaso: las adolescentes siguen padeciendo una alienación que las incapacita para desprenderse de los roles transmitidos por la cultura popular. Sin embargo, según el posfeminismo y la teoría *queer*, sucede todo lo contrario: las adolescentes son perfectamente conscientes de que sólo administrando su erotismo por sí mismas están en condiciones de doblegar al varón. Sea como fuere, ahora, al menos, la reacción está en sus manos. Disponen de la técnica; falta tan sólo que en su cuerpo y en su razón exista voluntad firme y capacidad crítica para decidir por sí mismas. Algunas artistas posfeministas parodian justamente el género *selfie* para abordar este tipo de cuestiones. Del mismo modo que, como ya he apuntado, la industria del porno, pero también la publicidad y los medios, han corrido a sacar filón de los *selfies* como práctica popular en la que los consumidores se identifican, también el arte más radical bucea en esas mismas aguas pantanosas. Artistas como la holandesa Hester Scheurwater siguen la vena del *post-porn* al estilo de Annie Sprinkle y realizan *reenactments* de reflectogramas impúdicos a los que nos habitúan tanto las páginas profesionales dedicadas al sexo, como las instantáneas sexualmente explícitas tomadas en la intimidad por celebridades, pero cazadas por *hackerazzis* y acto seguido divulgadas viralmente por internet. Scheurwater ilustra ese salto del reflectograma pornográfico al político: sus autorretratos deliberadamente

groseros y antielegantes reivindican el exhibicionismo extremo como forma de empoderar la sexualidad femenina y desvictimizarla. Pero mediante la reiterada brutalidad de culos en pompa o de entrepiernas abiertas con la vulva ofrecida sin veladuras ni misterio, también desenmascara nuestra mirada y la desvela como un acto de violencia *voyeurística*. Scheurwater introduce intención emancipadora donde sólo subyacía un vacío de programa.



Hester Scheurwater, *My daily Facebook Uploads*, 2010.

FOTOS COMPARTIDAS, FOTOS CONVERSACIONALES

Retomemos esa genealogía del *Homo photographicus* como apogeo del trayecto que se inicia en la pintura rupestre y prosigue con los artistas pintores, los fotógrafos profesionales y finalmente con los fotoaficionados. De hecho la aparición del *Homo photographicus* nos permite hablar de una revolución de los aficionados que necesariamente pasa por una revisión de la figura del *amateur*. La noción suscita valoraciones opuestas. Un *amateur* es alguien que antepone el gusto y el pasatiempo, y carece de la exigencia y de los recur-

sos de un «profesional»; en consecuencia, no parece capaz de garantizar el mismo nivel de calidad. En ese sentido, el *amateur* ha sido estigmatizado como alguien que desarrolla una actividad sin competencia ni rigor. Pero, por otra parte, un *amateur* es alguien que obra sin más recompensa que la mera satisfacción personal, o el placer del descubrimiento, o el entretenimiento o el éxtasis narcisista. Pero siempre sin supeditarse a intereses económicos ni a motivaciones utilitarias, guiado en cambio por aspiraciones nobles o que al menos no se ven manchadas con una contrapartida monetaria. Según esa definición, la era digital nos hace a todos *amateurs* de alguna cosa. Y además lo somos en un ámbito de actividades que hace tan sólo unas décadas requería una dedicación especializada.

Pero dentro de la categoría de aficionados cabría diferenciar entre los simples usuarios (aquellos que se limitan a tomar fotos ocasionalmente, que emplean la imagen de una forma instrumental, y que se desprecupan de su preservación y destino) y los usuarios avanzados (aquellos que plantean sus fotos según determinados criterios y luego gestionan su difusión, por ejemplo, publicándolas en páginas web). Para los simples usuarios, el acto fotográfico prevalece sobre la fotografía: esgrimir la cámara, así como la carga simbólica de su uso, revisten más significado que el que a la postre puedan conllevar las tomas efectuadas. En nuestra calidad de simples usuarios, incurrimos incluso en la paradoja de poder destinar tanto tiempo a tomar fotos que luego no nos queda tiempo para mirarlas. Es decir, aunque parezca un contrasentido: en muchos casos las fotos ya no se hacen para ser vistas, sino que se han convertido en una ocupación que va mucho más allá de sus usos originales (la representación, la memoria, etcétera) para convertirse en sí misma en una actividad inalienable de la propia vida, «a caballo entre la adicción y el placer»,¹ como sugiere Jordi Pou.

1. Jordi Pou, *El álbum familiar en la época de las redes sociales*, Huesca, UIMP/Visiona, 2013.

El aspecto positivo de esta aparente sinrazón es que los simples usuarios inventan una nueva categoría de fotografía: la fotografía conversacional. Las fotos pasan a actuar como mensajes que nos enviamos unos a otros. 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. Ahora las fotografías también funcionan como palabras dichas, como palabras habladas que una vez alcanzan a su receptor ya no hay necesidad de guardar, pues ya han cumplido su misión comunicativa.

Pero es duro tener que aceptar que las imágenes ya no nazcan para ser miradas. Una imagen no mirada es una imagen invisible, es una no-imagen. En la época de la fotografía analógica, se daba por supuesta su razón de ser en la existencia de espectadores, ya compusieran una colectividad reducida o general, o una colectividad de carácter doméstico o público. Frente a esa condición necesaria de espectador o de público, la postfotografía se reorienta hacia la necesidad de compartición e intercambio. Los usuarios avanzados, que encarnan el mito del *amateur* virtuoso, desinteresado y productivo, se vuelcan entonces en plataformas visuales regidas por la voluntad de compartir e intercambiar contenidos, y éstas, a una velocidad inesperada, se convierten en repositorios de nuevos compendios enciclopédicos de alcance ecuménico. 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. Pensemos por ejemplo en los modelos de Wikipedia y YouTube, que son plataformas alimentadas de forma espontánea por usuarios en función de criterios que responden a intereses personales; hoy ambas articulan el acceso, una, a un patrimonio de todo el saber actual, otra, a un patrimonio de toda la cultura audiovisual, en los dos casos a una escala universal. El éxito de los diferentes portales de *photo sharing* (su principal exponente sería Flickr, fundado en

2004) no se debe a la simple acumulación de las imágenes almacenadas, sino a haberlas convertido en nodos de interacción cultural y social, en herramientas de conversación y circulación. Así como el primer periodo de la red estática se caracterizaba por ser una plataforma de autores o un medio de comunicación de voces unidireccionales, las capacidades de interacción promovidas por internet 2.0 hacen que la publicación de fotos *online* pueda entenderse como una conversación. No una conversación sobre las fotos, sino una conversación mediante las fotos. Y lo que esto significa es la asunción definitiva de la práctica de la fotografía como lenguaje. La fotografía podía ser un arte y un medio de comunicación, podía ser una escritura cuya caligrafía quedaba reservada a los profesionales y a los expertos. Pero la postfotografía accede ya definitivamente a la universalidad como lenguaje.

Como nos sugiere André Gunthert, igual que sucedió con la invención de la fotografía en relación con la pintura y el consiguiente descrédito de la trivialización de las imágenes, la transición digital podría hacernos temer un fenómeno de desvalorización parecido. Pero no es esto lo que pasa. La fuerza fundamental de las plataformas visuales radica en un principio de colectivización de las imágenes. De este principio surge un nuevo estatuto de la imagen como propiedad común o como propiedad compartible. Hoy el principal pilar de la imagen es su compartibilidad.¹

POR UNA FOTOGRAFÍA SIN CALIDAD: EL ERROR COMO HERRAMIENTA COGNITIVA

La fotografía practicada por profesionales y por aficionados avanzados hace gala de una irreprochable factura técnica; en cambio, la realizada por los meros usuarios surge

1. André Gunthert, *L'image partagée. La photographie numérique*, París, Textuel, 2015.

plagada de defectos y fallos. Las fotos que más abundan por las redes sociales han sido tomadas por operarios sin cualificación, que se limitan a encuadrar y disparar, prefigurando el lema de los acólitos de la nueva iglesia lomo-gráfica: *Don't think, just shoot*.¹ Disparar sin pensar: la depredación visual prevalece sobre el propósito de la experiencia, el acopio sobre la cualidad. Exentas de ambiciones expresivas, y desde una total orfandad estética, esas instantáneas descuidadas no persiguen otro objetivo que sustanciar efímeros documentos personales. La impericia de sus operadores, aunada a la urgencia de su producción, introducen en los resultados una retahíla de «errores». Errores que, lejos de parecernos perturbaciones, nos resultan muy bienvenidos.

Muchas fuentes enarbolan la bandera del error como motor de la creatividad y del progreso estético. Para Picabia, «el arte es el culto al error».² A su vez, Aragon escribía: «No quiero volver a privarme de los errores de mis dedos, de los errores de mis ojos... Ahora sé que no son meras trampas burdas, sino curiosos caminos hacia un fin que sólo ellos me pueden revelar. A los errores de nuestros sentidos corresponden las extrañas flores de la razón».³ Y, en fin, Moholy-Nagy: «La salvación de la fotografía está

1. Título del álbum aparecido en 2007 y compilado por Fabian Monheim, diseñador gráfico y embajador del movimiento lomográfico. Reúne más de dos mil fotos (se supone que todas hechas sin pensar mucho) de 233 lomógrafos de todo el mundo, seleccionados entre más de doscientos mil entusiastas de «este revolucionario medio fotográfico» (sic). Más info en <http://www.lomography.com/>. Al «disparar sin pensar» le había precedido en 1931 su antagonico *Knipsen – aber mit Verstand* («Disparen pero con inteligencia»), Berlín, Ullstein, 1931, un valioso manual de fotografía para principiantes.

2. Francis Picabia, *Sin título*, 491, 4 de marzo de 1949, reeditado en Francia en *Francis Picabia, Écrits 1921-1953 et posthumes*, Olivier Revault d'Alones y Dominique Bouissou (eds.), París, Belfond, 1978.

3. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* [1926], París, Gallimard, 2001.

en la experimentación. El que experimenta no tiene idea preconcebida de la fotografía. No cree que la foto, como se piensa hoy, sea la repetición y la transcripción exacta de un punto de vista ordinario. No cree que los errores fotográficos deban ser evitados, pues sólo desde los puntos de vista histórico convencional se los puede considerar accidentes banales».¹



Fuera de control: el arte de equivocarse bien o defectos que hacen efecto.

*Breve historia del error fotográfico*² es un conciso ensayo de Clément Chéroux que hace honor a la máxima conceptista de «lo breve, si bueno, dos veces bueno». En ese texto, Chéroux argumenta que las fotos fallidas o malogradas han constituido un rico filón iconográfico, del que han ido bebiendo las sucesivas vanguardias para templar el lenguaje de la fotografía moderna. La fecundidad del azar ha proporcionado a la postre un gran cúmulo de recursos expresivos. Lo errado, por tanto, no puede definirse como juicio de valor en oposición a lo correcto, sino como el resultado de una acción que es accidental o deliberada y, por consiguiente, ajena o integrada a un programa estético. En la práctica podemos pensar, en efecto, que los errores son desviaciones respecto de ciertos estándares normativamen-

1. László Moholy-Nagy, *Vision in motion*, Chicago, Paul Theobald and Company, 1956.

2. Oaxaca, México, Amadía, 2009 [*Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Bélgica, Yellow Now, Crisnée, 2003].

te aceptados. Pero ¿aceptados por quién? ¿Por los profesionales? ¿Por los «artistas»? ¿Por los fabricantes de cámaras? Quienes manejan los reflectogramas en la red no consideran malogrados sus autorretratos, sino perfectamente plausibles, o con defectos disculpables que, en cualquier caso, no interfieren en el principio funcional y la expresividad de la imagen. De lo contrario, los reflectogramas no estarían en la red. Recordemos que una de las ventajas de la foto digital es que, si uno no queda satisfecho, se limita a borrarla y la repite tantas veces como haga falta, y sin incurrir en costo alguno. Si los reflectogramas se han hecho públicos es sencillamente porque cumplen el papel que se les asignó. Por ello, internet aparece como un limbo caracterizado por asumir todos los cánones o, lo que es lo mismo, por carecer de canon, de un único canon normalizado. Y, frente a esa suspensión del canon, se abre la veda.

La fotografía trufada de equivocaciones, de fiascos y de infortunios deriva en una estética de la imperfección, en la foto-basura, en tendencias *trash* o antifotográficas, que se basan en el aprovechamiento de los accidentes sorprendentes. Normalmente se tiende a anatemizar todo aquello que nos aparta del modelo realista de la semejanza y la analogía. La mimesis de lo real constituye uno de los baluartes convencionales de la *fotograficidad*. La falta de mimesis es enjuiciada como un defecto. Todo lo que trastorne la lectura directa de la imagen, e implique una mayor dificultad para identificar su referente, se convierte en «ruido». Los ruidos pueden proceder del dispositivo técnico, del ojo del operador y/o de la propia realidad. Habitualmente, estos ruidos parasitan los reflectogramas. Su elenco discurre por tomas borrosas debidas al desenfoque o al movimiento, encuadres mutiladores de la figura, elementos que obstruyen el objetivo, colores exageradamente artificiales, densidades demasiado claras u oscuras, aberraciones ópticas, texturas granuladas o pixeladas...

Capítulo aparte merece el uso del *flash*. Casi todas las cámaras de bolsillo llevan hoy un *flash* incorporado que se

dispara automáticamente. El uso de esta fuente de iluminación se añade al paquete de medidas *performativas* de los reflectogramas: el *flash* artificializa la situación en concomitancia con la propia artificialización de la puesta en escena, o del pequeño *happening* provocado en la situación que se fotografía. Pero lo más común es que los profanos desconozcan el manejo adecuado del *flash*. Es hilarante comprobar con qué ingenuidad se disparan los *flashes* desde las gradas de un estadio, o hacia las pantallas en las que se proyectan películas; implica no comprender en absoluto cómo funciona la luz ni prever cuán decepcionante será el resultado. Algo parecido sucede cuando nos colocamos frontalmente frente a un espejo (y es necesario colocarse frontalmente para vernos a nosotros mismos). En esos casos, el fogonazo del *flash* produce, frente al objetivo de la cámara, un potente contraluz, que vela zonas importantes del encuadre y origina extraños destellos fantasmales. Paradójicamente, la fuente de iluminación, que debería hacer factible la toma, lo que hace es cegar —parcialmente— la cámara, lo cual es más interesante, en tanto que puede privar de la visión de las partes púdicas o del rostro, para garantizar, si así se desea, el decoro y el anonimato. Esta modalidad de autocensura o de autoocultamiento ha llegado a convertirse en un signo de identidad de muchos reflectogramas, incorporándose al paquete de efectos gráficos obtenidos mediante el *flash*, cuya supremacía había ostentado hasta ahora una técnica como el *open-flash* o *photographic interruptus*.¹

1. La denominación la propuso Allan Porter, entonces director de la revista suiza *Camera*. El procedimiento, que se hizo muy popular en los años setenta, consistía en disparar el *flash* con una velocidad de obturación lenta y en unas circunstancias de suficiente luminosidad ambiental. El resultado era una duplicación de los contornos: uno nítidamente congelado por el destello del *flash* y el otro borroso debido al tiempo de exposición.



La luz para no ver.

REFORMULAR LA CONCIENCIA AUTORAL.

Querría concluir este capítulo insistiendo en lo que constituye el núcleo doctrinal de la postfotografía, esto es, la problematización de la condición de autor. Una imagen siempre superpone miradas: las miradas de quienes la producen y las miradas de quienes la observan. Podemos considerar, especulativamente, que toda imagen concita también la superposición de autorías. Ya hemos visto que esta idea no es inédita; fue desarrollada a finales de los años sesenta en el ámbito de la teoría literaria por Umberto Eco, con su noción del «lector modelo», y por Hans Robert Jauss, con su *Estética de la Recepción*. En ambos casos se estipulaba que el espectador es imperiosamente coautor. Sólo que internet ha ampliado los parámetros en que esa opción se vuelve preceptiva, porque disuelve o disipa la estática –y caduca– noción al uso de «autor».

En los reflectogramas, la conciencia de autor es manifiestamente frágil. En la mayoría de los casos hay voluntad no tanto de creación como de gesto comunicativo: el sentido ya no procede del contenido de las imágenes, sino de su manejo y circulación. En perspectiva, la historia de la fotografía puede entenderse como una progresiva terapia de adelgazamiento: de la obesidad a la anorexia, de una fotografía «gorda» a una fotografía «flaca». El daguerrotipo

nació grueso y su evolución natural fue haciendo su soporte cada vez más liviano, hasta desaparecer y volverse inmaterial. Esta idea, que ya empecé a apuntar en el capítulo de un ensayo anterior, *La cámara de Pandora* (2011), nos lleva ahora a entender que en la fotografía han coexistido dos facetas necesarias, indisociables y perfectamente soldadas: por un lado, la imagen como información visual; por otro, el soporte físico, su dimensión objetual. El daguerrotipo no era una imagen fijada sobre una plancha metálica, sino más bien lo contrario, una plancha que contenía una imagen; su constitución material resultaba ostensible. La tendencia se decantó, por motivos prácticos, hacia la obtención de soportes más ligeros. A lo largo de la historia, se ha privilegiado uno u otro componente al vaivén de usos y doctrinas; en el dominio del archivo, por ejemplo, se prioriza el aspecto informativo, y en el del museo, en cambio, el objetual. Hoy, la tecnología digital está acentuando la fractura entre imagen y soporte, entre información y objeto. Dicho con otras palabras, la tecnología digital ha desmaterializado la fotografía, emplazándola en una nueva configuración completamente distinta: la fotografía deviene hoy información en estado puro, contenido sin materia, visualidad sin sostén físico.

Esta duplicidad de naturalezas nos remite a la oposición de alma versus cuerpo: el *corpus mysticum* (el ingenio creador) versus el *corpus mechanicum* (el resultado material de la obra como objeto artístico). Pero la desmaterialización de la imagen, es decir, la emersión de un *corpus mysticum* desprovisto de un *corpus mechanicum*, la pura virtualidad que habita en el ciberespacio, aviva el desencuentro entre los defensores del derecho de autor y algunas legislaciones, como la española, que establecen la figura de la «mera fotografía», carente de derechos o con derechos muy limitados. Es cierto que la Ley de Propiedad Intelectual española (de 1987) distingue entre «obras fotográficas» y «meras fotografías», pero no concreta las pautas para discernirlas más allá del requisito de originalidad. La

ambigüedad de la ley, por tanto, traslada el problema a la discreción de los jueces. Como criterio orientativo, el Tribunal Supremo señaló que la cualidad de «obras originales» implicaba que éstas «debían ser hijas de la inteligencia, el ingenio o la inventiva del hombre». Pero la originalidad, desde Grecia lo sabemos, es un tema complejo y escurridizo; el sentido común simplemente dicta que la obra fotográfica es aquella que despliega una intención, mientras que la mera fotografía se reduce a un simple registro mecánico.

Pero, además de forzarnos a debatir la intencionalidad autoral, internet problematiza otros aspectos de la creación contemporánea relacionados con el ordenamiento jurídico. Veamos algunos:

- ¿Cómo afrontar legalmente las prácticas de la adopción y de la cita artística (crear una obra derivada a partir de otra)? ¿Cómo abordar hoy la propiedad de las ideas en una plataforma nacida precisamente para compartirlas y regida por un principio de socialización de los contenidos? ¿Cómo expandir la libertad de creación sin lesionar los derechos ya existentes? Y, en un sentido más lato: ¿cómo conjugar los derechos de expresión y de acceso a la cultura con los derechos de autor en un mundo en el que, como ya se ha dicho, los valores de circulación de las imágenes predominan sobre los contenidos?
- La idea del creador como genio individual tiende a quedar obsoleta y, en cambio, surgen modalidades de creación compartida, colectivos y comunidades que emprenden procesos de creación en los que la definición tradicional de autor queda en entredicho. ¿Cómo dar respuesta al fenómeno de la pluriautoría?
 - Asimismo, la idea de un público pasivo que se limita a consumir imágenes está completamente desfasada. La tendencia hacia la interactividad, hacia procesos donde los roles de artista y de público se alternen, implica

planteamientos imaginativos que den cabida a esta nueva situación.

- Por último, habría también que considerar la gama de nuevos comportamientos artísticos (arte de proceso, sistemas generativos, estética relacional) en los que el resultado de la creación es un intangible del que la imagen sólo supone un accidente, una ilustración, un acompañamiento explicativo.

En definitiva, las prácticas artísticas postfotográficas aspiran a ir más allá de la descontextualización y de la adopción, como estrategias radicales antiproductivas. Establecen un diagnóstico de la conciencia contemporánea en la era de los espejos (internet es el gran espejo del mundo) y constatan que el gesto de creación más genuino, más coherente, no consiste en fabricar imágenes, sino en saber asignar *su* sentido a las existentes, despertándolas de su somnolencia. Con ello, la artisticidad ya no subyace en el acto físico de la producción de imágenes, sino en la prescripción de los valores que puedan acoger. Este acto de prescripción, que remata el *amago duchampiano*, corrobora la formulación de un nuevo paradigma de autoría que, como toda propuesta innovadora, entraña riesgos y provoca conflictos. Pero ése es el peaje a pagar por intentar extender los derechos del público-autor y la libertad de expresión, así como por pretender confrontar nuestros límites de tolerancia (por ejemplo, en términos de escándalo o alarma social) y el marco legal vigente (por ejemplo, en cuanto a los derechos de autor y a los derechos de imagen) con las contradicciones a que nos aboca el desarrollo actual de la cultura y la tecnología.



Hay una chica en el espejo
Me pregunto quién es
A veces siento que la conozco
A veces desearía de verdad conocerla
Hay una historia en sus ojos
Nanas y adioses
Cuando ella me mira
Me doy cuenta enseguida de que su corazón está roto

Porque la chica en mi espejo
Está llorando esta noche
Y no hay nada que pueda decirle
Para hacerla sentir bien
Oh, la chica en mi espejo
Está llorando por ti
Y desearía que hubiera algo
Algo que yo pudiera hacer

Si pudiera
Le diría
Que no esté asustada
El dolor que siente
La sensación de soledad se diluirá
Así que seca tus lágrimas y descansa segura
De que el amor te encontrará como antes
Cuando ella me está mirando
Yo sé que realmente nada funciona tan fácilmente

Porque la chica en mi espejo
Está llorando esta noche
Y no hay nada que pueda decirle
Oh, la chica en mi espejo
Está llorando por ti
Y desearía que hubiera algo
Desearía que hubiera algo
Oh, desearía que hubiera algo
Que yo pudiera hacer

No puedo creer lo que veo
Esa chica en el espejo
La chica en el espejo
Soy yo

No puedo creer lo que veo
No...
La chica en el espejo
La chica en el espejo soy yo
Ohh... Soy yo

Porque la chica en mi espejo está llorando esta noche
Y no hay nada que pueda decirle
Para hacerla sentir bien
Oh, la chica en mi espejo
Está llorando por ti
Desearía que hubiera algo
Desearía que hubiera algo
Oh, desearía que hubiera algo
Que yo pudiera hacer¹

1. Traducción de «Girl in The Mirror», tema de Britney Spears

Un ojo, una cámara, un espejo

Buscando cualquier evidencia que pudiera descifrar el rostro del desconocido, encontró, entre otras cosas, una mueca imperceptible en las fotografías que conserva...

Mirarse en el agua sucia de un charco y no entender nada. Columpiar a las estrellas y escalar el hierro. Cazar con lazo las nubes y convertirlas en globos. Escupir a las gaviotas que en el cielo tragaste. Oxidar los soles, congelar el viento... Salir con lágrimas y regresar a tu rostro. Acomodarse en un pómulo clavando un ancla de las fosas nasales. Buscar un espejo, una imagen, un ojo. Encontrarte en el reflejo e ignorar quién eres.

LOLITA BOSCH, *Esto que ves es un rostro*¹

Los reflectogramas ponen sobre la mesa la deuda que tiene la fotografía con el espejo. En sus diferentes rutas, el *selfie* aporta materiales productivos a las ciencias sociales y es fuente de toda una renovación estética. De todas formas, y como contrapunto, vale la pena prestar atención a algunos heterodoxos de la fotografía contemporánea que ya previeron que el espejo constituye a la vez un dispositivo y una metáfora de la fotografía.

Después de dedicar toda su vida a documentar la escena artística internacional, Ugo Mulas quiso legarnos como testamento fotográfico la serie de las *Verifiche* («verificaciones»). Mulas se dispuso a realizar a partir de 1968 una suce-

1. México, 2009.

sión de fotografías que tuvieran por tema la fotografía misma, y con las que intentaba indagar en el sentido de un conjunto de operaciones formativas (el encuadre, el disparo, el revelado) que durante décadas él mismo había aplicado de una manera utilitaria y maquina, pero sin detenerse nunca a reflexionar sobre su naturaleza y consecuencias. El proyecto quedó truncado con su muerte en 1973, pero en ese corto intervalo —que coincidió con la eclosión del arte conceptual— Mulas consiguió *verificar* buena parte de la práctica fotográfica, analizando los elementos constitutivos de la imagen a tenor de su léxico técnico. En su famoso ensayo de 1965 *Über die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie* («Sobre las posibilidades de creación en fotografía»), Otto Steinert ya había prefigurado el inventario de operaciones que permite establecer una retórica fotográfica, es decir, una asignación de valores de expresión en función de decisiones técnicas. Pero sobrepasando la literatura teórica, las *Verifiche* eran aún más ambiciosas en la medida en que constituían verdaderos ensayos visuales con múltiples ramificaciones especulativas.



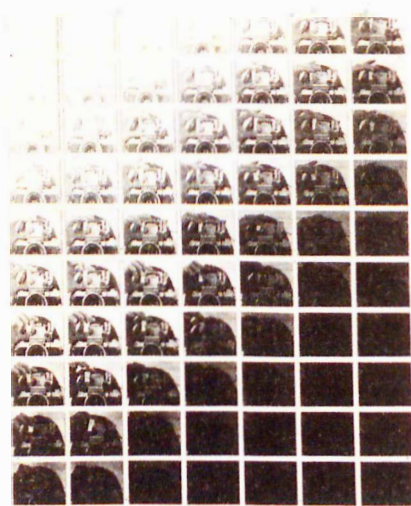
Ugo Mulas, *Autorretrato para Lee Friedlander*, de la serie *Verifiche*, 1971.

La segunda *Verifica*, de 1971, se titula *Autorretrato para Lee Friedlander*. Un año antes Friedlander había publicado *Self Portrait*, una colección de fotos que captaban su sombra o su reflejo en espejos o cualquier otro tipo de superficies reflectantes: una antología de reflectogramas *avant-la-lettre*. En sus obsesivas deambulaciones urbanas, cámara en ristre, Friedlander se complacía en registrar la huella de su paso, la proyección de su propia figura en un paisaje visual que el fotógrafo registraba y protagonizaba a la vez. Los espejos funcionaban como perturbaciones del plano de representación y enfatizaban el abigarramiento gráfico –un barroco retiniano– definitorio de su estilo. Mulas condensó esa triple indagación biográfica, semiótica y estética en una sola toma: fotografiándose frente a un espejo y de espaldas a una ventana a través de la cual los rayos del sol proyectan nítidamente su sombra contra la pared en la que cuelga el espejo. Sombra y reflejo coinciden en la composición. No obstante, lo que más interesa a Mulas del resultado es que la cámara oculta su rostro y cancela la presencia del fotógrafo, que deviene así un ojo anónimo e impersonal, un mero dispositivo de registro. Mulas escribe a propósito de esta paradoja que, a pesar de constituir una herramienta de creación proveedora de experiencia y conocimiento, la cámara es también una barrera. «Tal vez aquí se trate de la obsesión de estar presente, de verme mientras veo, de participar involucrándome. O, más bien, evoca la conciencia de que la cámara no me pertenece, que es un medio intruso del que no podemos sobreestimar o subestimar el alcance, pero que justamente por esta razón es un medio que me excluye cuando más presente estoy.»¹

En la confrontación con el espejo, a Mulas lo guía un doble precepto conceptual: por un lado, constatar la alteridad de sí mismo, la disociación de su imagen, la conciencia de ser objeto y sujeto al mismo tiempo. Y en ese sentido enlaza tanto con las mistificaciones lacanianas de la biografía como con las mitologías individuales. De hecho, Mulas per-

1. Ugo Mulas, *La fotografía*, Paolo Fossati, Turín, Einaudi, 1973.

vive en una vanguardia que busca todavía la transformación revolucionaria del sujeto a partir del sujeto mismo. En ese ejercicio de construcción de identidad, Mulas se reconoce como sujeto y objeto a la vez. La visión se contrapone a ser mirado, porque por mediación del espejo el fotógrafo es mirado por la fotografía. De hecho, cuando el espectador se asoma a la realidad pierde la noción misma de la mirada, porque no ve ni la retina ni la pupila ni la ventana. Todo el mecanismo de la mirada permanece oculto e invisible para él, y trata de recuperarlo en los ojos que tiene enfrente, en la mirada del otro... que sólo la acción del espejo permite que sea la mirada de uno mismo. Por otro lado, el autorretrato en el espejo implica incluir la imagen dentro de la imagen; el reflectograma actúa como pretexto para autorretratar no sólo al operador, sino también el propio medio fotográfico. La cámara como dispositivo de representación permanece siempre invisible: sólo el espejo permite reconocer su exis-



John Hilliard, *Camera Recording its Own Condition* (7 Apertures, 10 Speeds, 2 Mirrors), 1971.

tencia. La fotografía en pos de su personalidad, en consecuencia, no puede evitar la obligación de atravesar el estadio del espejo. Las *Verifiche*, elocuentes, son pues simples fotografías y al mismo tiempo un manual para leer fotografías.

Con parecida sintonía –si no anticipación– con respecto a las propuestas lacanianas, el artista británico John Hilliard realizó otro autorretrato frente a un espejo el mismo año que la segunda *Verifica. Camera Recording its Own Condition (7 Apertures, 10 Speeds, 2 Mirrors)* [«Cámara registrando su propia condición (7 aperturas, 10 velocidades, 2 espejos)»], de 1971, introduce la hipótesis de que la imagen está agotando su potencial de representación. Hilliard colocó su cámara frente a un espejo y la fue disparando mientras modificaba correlativamente los valores del diafragma y la velocidad de obturación. En los disparos centrales, las combinaciones se acercaban a la exposición correcta, con el correspondiente logro de una traducción tonal aceptable. Sin embargo, las combinaciones extremas daban lugar a fotogramas excesivamente subexpuestos o sobreexpuestos, es decir, a imágenes en las que la representación se disolvía en el vacío del blanco o del negro, en una veladura máxima que lo ocupaba todo hasta hacer imposible dilucidar nada. Es cierto que en esas zonas se pierde la legibilidad del referente, pero esa pérdida es al mismo tiempo una promesa de infinitud (de la misma manera que, para el escritor, la página en blanco representa un todo en potencia, el «principio absoluto de toda creación» según Valente), que aquí expresa el esfuerzo por definir el grado cero de la escritura fotográfica, o más bien su grado infinito, por interdependencia entre la nada y el todo. La fotografía en sus estándares convencionales encapsula la expresión y mata el tiempo; en cambio, la fotografía que merodea en los límites, el cliché sin exponer o el cliché velado, supone una latencia poética de todo aquello que podría haber ocurrido, una expresión contenida de toda la vida que podríamos haber captado.

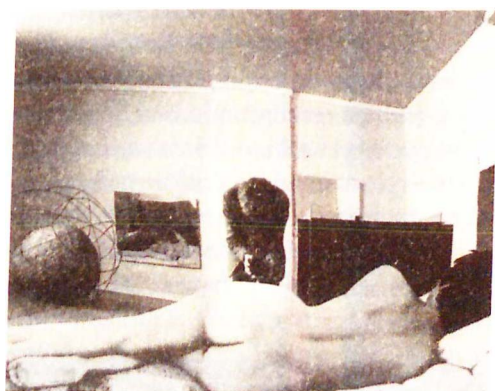
Pero los espejos a veces son insumisos y se rebelan, y entonces podemos recuperar por una rendija esos destellos de

vida fosilizada. Lo hace Iñaki Bonillas al introducirnos a una minuciosa arqueología de las imágenes atrapadas en los espejos. Cuando el daguerrotipo fue dado a conocer, como ya se ha dicho, no tenía precedente con más ascendencia que el puro espejo: lo que hacía justamente la alquimia fotográfica era retener y hacer perdurables los reflejos fugaces de los espejos. Con asombro, el crítico Ernest Lacan manifestaba en 1856: «[El daguerrotipo] fijaba la imagen fugitiva del espejo. Era un prodigio que no se explicaba, pero que era necesario creer».¹ Cámara y espejo compartían potestad mágica, inexplicable pero ante cuya evidencia debíamos rendirnos. Pero cuando un espejo aparece en la fotografía, su reflejo también queda apresado y la cámara fija también ese espectro fugitivo en el sentido más literal: dos pájaros de un tiro. Bonillas, pues, se dedica a bucear en archivos familiares a la caza de fotos que por casualidad contengan espejos. Esos espejos no formaban parte del tema principal, pertenecían a un paisaje de fondo, a un contexto difuso del que el fotógrafo se desentendía. Pero a pesar de que no se les prestase atención, los espejos seguían cumpliendo su mandato óptico y duplicaban un ámbito de la escena oblicuo al eje de la cámara y ajeno a la conciencia del fotógrafo. Se trata de «fotografías que alcanzan a colarse por accidente en un espejo, que parecen ir en contra, o al menos en otro rumbo, de lo fotografiado. Así, en la mitad de una escena, digamos, familiar, se abre de pronto un hueco que se empeña en *robar cámara*, en llevar la mirada hacia otro lugar, de otro modo invisible... un acercamiento a esos espacios en los que otra imagen fotográfica –plenamente conformada– nace aleatoriamente en el interior de la toma original (la que buscó el autor)».² Entonces, mediante un

1. Ernest Lacan fue crítico de la revista francesa *La Lumière* y publicó en 1856 el libro *Esquisses Photographiques*, uno de los primeros tratados de crítica y estética fotográfica.

2. Iñaki Bonillas, *Las ideas del espejo*, Turín, Artist Book, The Binding, 2010.

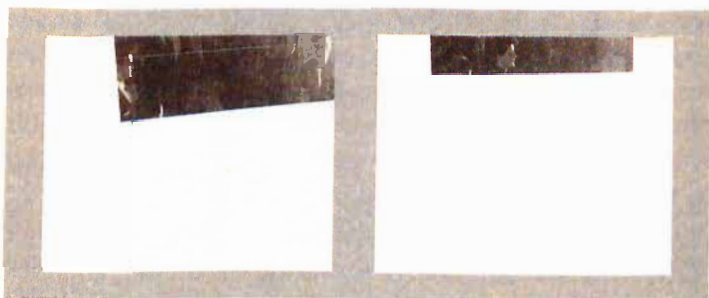
proceso de *decoupage*, se elimina la parte de la imagen que contornea el espejo, con lo que sobre el vacío sobresale el recorte del reflejo captado desde la perspectiva del objetivo.



Ugo Mulas reflejado en la obra de Michelangelo Pistoletto, *Vitalità del negativo*, 1970.

Michelangelo Pistoletto, otro artista que no pudo resistirse a la tentación de los espejos, sustituía el lienzo por un espejo, con lo cual sus cuadros (habitualmente, fotografías serigrafadas) son imágenes que se despliegan sobre soportes especulares. Con ello la obra no sólo administra el reflejo del espacio que la contiene, sino que además incluye necesariamente al espectador. La obra incorpora su contracampo. Cuando estas obras debían reproducirse para la publicación de un catálogo, los fotógrafos profesionales se las ingeniarban para no salir reflejados ellos mismos, por ejemplo utilizando un descentramiento del objetivo en su cámara de banco óptico. Ese resultado «clínico» desagradaba a Pistoletto porque implicaba justamente no entender la esencia de su intención. Cuando finalmente le encargaron a Mulas realizar esas reproducciones –miel sobre hojuelas–, no tuvo ningún reparo en situarse frontalmente a la pieza y aparecer en ella, con su cámara y su trípode, consciente de formar parte de un entorno que la obra se proponía justamente abarcar.

Es obvio que éstas fueron las reproducciones (¿interpretaciones?) que por fin complacieron a Pistoletto. Bonillas persigue un efecto parecido, pero ya no desde la acción sino desde el hallazgo, desde un gesto ya no propositivo sino analítico. Cuatro décadas median entre Pistoletto, las *Verifiche* y *Las ideas del espejo* de Bonillas. El mundo es otro, pero persiste la indagación crítica por el lenguaje y la imagen. Mulas trabaja en el mundo real, Bonillas en ese doble del mundo que es el archivo. Mulas se entrega al acto de mirar, Bonillas explora la mirada del otro. Mulas se interesa en el acto del fotógrafo, Bonillas en la vida de la fotografía. Pistoletto invita al espectador a entrar en el cuadro, Bonillas desaloja a los polizones del cuadro.



Iñaki Bonillas, *Las ideas del espejo*, 2009.

Maniobrar con las apariciones de los espejos como lo hace Bonillas moviliza una serie de contingencias. Para empezar, debido a la accidentalidad del hallazgo (de hecho, un doble hallazgo: el de la propia foto como objeto y el del espejo en la foto como imagen), el proyecto se relaciona con los surrealistas: del *objet-trouvé* hemos pasado a la *photo-trouvée*, pero Bonillas da una vuelta de tuerca para alcanzar una categoría más profunda, la de la *réflexion-trouvée*. El reflejo, sí, pero también la reflexión, la introspección, también el inconsciente de la mirada aprisionado en la imagen. Es el azar y la mirada certera del artista lo que lo li-

bera. Recordemos las fotos de Atget con las fachadas de los establecimientos comerciales parisinos, que encandilaron a Man Ray y compañía precisamente por aquellos reflejos misteriosos en escaparates y cristalerías: efectos fortuitos y evanescentes, sin duda invisibles al ojo desnudo pero exhumados por el exorcismo fotográfico. Si las fotos de Atget parecían registros forenses de la escena de un crimen, esos reflejos serían otra especie de optogramas que captan el paso de presuntos sospechosos y tal vez hasta del asesino.

Respecto al psicoanálisis, Bonillas se refiere a las desviaciones del cuadro «a través de las cuales *habla* el espejo». Con ello se nos obliga a pensar lo que dice el espejo, pero también lo que calla. Porque hurgar en la imagen equivale hurgar en una mirada fosilizada, examinar su inconsciente retenido, extirpar de las entrañas sus fantasmas. Como dice Javier Codesal, la cámara respira y desea, suplica e invoca —justamente— la aparición de rostros en la sombra. Para la filosofía del arte, comprobamos cómo en el análisis de la fotografía la naturaleza de la imagen reemplaza la naturaleza de las cosas. El tiempo de la imagen se expande más allá de su letargo en el archivo y de su resurrección, más tarde, en manos de Bonillas. Si la fotografía es un arte que se conjuga en la duración y la finitud, aquí se conjuga también en la geometría del lugar: el «espacio decisivo» se antepone al «instante decisivo»; el cuadro versus el extracuadro, la dialéctica entre hacer ver y hacer no ver, la poética del recorte, la metáfora de la ventana...

En lo político, asistimos a una alegoría de la historia y de su relectura crítica. Puede que no sea casualidad que Eduardo Galeano haya titulado su último libro *Espejos*, con el subtítulo de *Una historia casi universal*.² De ese ensayo comenta su autor: «La historia es una paradoja andante. La contradicción le mueve las piernas. Quizá por eso sus silencios dicen más que sus palabras y con frecuencia sus pala-

1. *Ibíd.*

2. Madrid, Siglo XXI, 2008.

bras revelan, mintiendo, la verdad». Para ello emprende la labor de escrutar la superficie poliédrica del acontecer histórico, privilegiando en este caso la voz de los reflejos inadvertidos, tal como sucede en las fotos recuperadas por Bonillas. Puede que esos reflejos hayan sido silenciados por los relatos oficiales, pero lo cierto es que siguen latiendo a la espera de su rescate y consiguiente revelación.

Para la propedéutica de la fotografía, el *modus operandi* de Bonillas homenaja la ley de Scheimpflug o regla de los planos intersecantes. En una cámara se obtiene foco cuando los planos del objeto, del objetivo y de la imagen son paralelos y están separados por determinadas distancias. Pero cuando uno de esos planos se inclina con relación a los demás, sólo se volverá a obtener una nitidez uniforme cuando las extensiones de los tres planos se corten en una línea común, es decir, cuando sean planos intersecantes.¹ Esta regla la aplican los profesionales cuando pretenden conseguir un control preciso del foco y de la profundidad de campo en composiciones complejas. Permite por tanto situar la atención en un plano no directamente frontal al objetivo –el cuadro principal que jerarquiza la representación–, sino inclinado o transversal. Es decir, del mismo modo que sucede en el dispositivo conceptual accionado por Bonillas, en el que desestimamos el plano de la imagen para concentrarnos –o sea, para «enfocar»– el plano del espejo. Tal vez por todo ello y finalmente, en lo poético, tan sólo cabría añadir que la operación orquestada en *Las ideas del espejo* se antoja un *striptease* icónico, danzado a ritmo euclidiano y con un escalpelo en la mano (con perdón de Lautréamont).

1. La elegancia de este procedimiento ha sido desbancada en la fotografía digital por modos nativos en el *firmware* de las cámaras o programas específicos como (según Wikipedia) el CombineZ5, SAR, Helicon Focus y Enfuse, que funden en una sola imagen varias tomas de un mismo objeto a diferentes distancias de enfoque, garantizando prácticamente una profundidad de campo infinita.

Nota fenomenológica sobre la *photo-trouvée*

Si buscas la verdad, prepárate para lo inesperado, pues es difícil de encontrar y sorprendente cuando la encuentras.

HERÁCLITO

Los efectos poéticos de las fotos encontradas se escalonan según el grado en que su contenido e historia incumben al observador. En esa implicación, que puede ser más intensa o más débil, asoma el *punctum* barthiano: una imagen puede sobrecoger a alguien pero resultar anodina para otros. Por eso Barthes rehusó reproducir la foto de su madre en *La chambre claire* (1980): el retrato de dos hermanos, un niño de siete años y una niña de cinco, en un internado, un retrato cuya descripción hemos leído, del que todos hablan pero que a la postre nadie ha visto, incentivando así su misterio y su carácter fantomático. En la lógica del relato esa foto devenía la ausencia de otra ausencia, la ausencia de la imagen que debía haber suplido la ausencia del personaje. Para Barthes, los rasgos de ese rostro habrían evocado caricias al despertar y besos de buenas noches. Pero sólo para Barthes; para los lectores, aun con su mayor esfuerzo de empatía, ni la mirada ni la sonrisa de esa niña (porque yo quiero suponer que la mamá de Barthes sonreía) estarían impregnadas de una memoria común. A lo máximo se obtendría un simple dato, una enunciación plana, sin profundidades ni repliegues: «Mira, ésta era la madre de Barthes cuando tenía cinco años».

En el principio del segundo capítulo, Barthes cuenta: «Una noche de noviembre, poco después de la muerte de mi madre, me encontraba ordenando fotos [...] buscando la verdad de un rostro que había amado». El descubrimiento de la foto del invernadero significaba el reencuentro con esa verdad que las otras fotografías pretendían pero no alcanzaban. La fotografía puede lanzarnos a la búsqueda de esa verdad perdida, pero también al hallazgo de una verdad durmiente, a la espera de un azar que la recupere de su sopor, como el sobresalto que hace regurgitar a Blancanieves el trozo de manzana envenenada atorada en su garganta (hay que andarse con mucho ojo con las manzanas).

La escritora británica Penelope Lively publicó en su novela *The Photograph* (2002) la crónica de un reencuentro inesperado que, entre la magdalena de Proust y la manzana de Blancanieves, ilustra ese resurgir de la conciencia. Glyn Peters, un prestigioso académico e historiador del paisaje, revuelve en un armario intentando localizar unos viejos apuntes cuando por casualidad da con una fotografía en la que aparece su mujer, Kath, fallecida quince años antes (más adelante averiguaremos la tragedia de su suicidio). La foto está guardada en un sobre en el que puede leerse: «No abrir - Destruir». En compañía de un grupo que disfruta de la campiña inglesa en pleno verano, Kath aparece cogida de la mano con otro hombre, y aunque ambos están de espaldas a la cámara, no resultará difícil identificar a los amantes. El hallazgo impulsará a Glyn a indagar en la vida de su esposa y repasar sus últimos años juntos, con la saña del marido humillado y la meticulosidad del arqueólogo profesional. El descubrimiento de la fotografía afectará también, de una forma u otra, a todo el círculo familiar y afectivo cercano a Kath, haciendo aflorar un pasado insospechado. El trabajo de Glyn como historiador lo habría acostumbrado a desentrañar enigmas a partir de la interpretación de vestigios y documentos. Pero en ese caso, su mente se llena de preguntas con las que no puede mantener la necesaria distancia crítica. ¿Con quién mantenía Kath una relación amorosa?

¿Quién hizo la fotografía? ¿Dónde y en qué circunstancias fue tomada?

Al hilo del argumento entenderemos como esa imagen resucitada es la espoleta que hará estallar una realidad poliédrica, llena de aristas y conflictos soterrados que, en su felicidad pequeño-burguesa, Glyn prefería ignorar. La foto encontrada constituye en ese caso el inicio de una concatenación de vivencias y esto sucede porque se encontraba íntimamente incrustada en la experiencia del espectador: la imagen de la persona amada y perdida. Justo cuando el dolor por la pérdida empezaba a mitigarse, el hallazgo de la imagen reanima la llama de ese dolor. Si cualquier otra persona ajena a ese dolor (y ajena por ende a ese *punctum*) hubiese encontrado la foto en vez de Glyn, probablemente no hubiese pasado nada. La instantánea habría guardado su secreto y hoy no tendríamos novela, porque la mera historia de un viejo profesor apoltronado en su carisma universitario y entretenido con sus conferencias no interesaría a nadie. Diane Arbus, otra alma en pena que decidió quitarse la vida, sentenció: «Una fotografía es un secreto sobre un secreto. Cuanto más te dice, menos sabes». La principal cuestión frente a una foto encontrada, por tanto, consiste en determinar cuánta dosis de secreto encierra.

Pero la artista Lúa Coderch nos demostrará que el secreto contamina todas las imágenes, incluso las más cercanas. En su proyecto *Recopilar las fotografías sin memoria*, Coderch formulaba preguntas parecidas a las que torturaban a Glyn, pero para ello no aguardó a que el azar pusiese en sus manos una foto misteriosa. La artista acudió al álbum de fotos de su familia, aunque para extraer aquellas imágenes que ningún pariente vivo fuese capaz de reconocer ni identificar. ¿Quién es el personaje que aparece? ¿Qué relación tenía con nosotros? ¿Dónde y cuándo fue tomada la foto? Es como si Lúa tomara prestadas las inquietudes de Glyn. Lo cierto es que las fotos que interesan a Coderch pertenecían a su crónica familiar, y esa inclusión era indicativa de un significado que no obstante ahora se ha desvanecido al quebrarse nuestros

vínculos con ellas. Como si fallasen las sinapsis intergeneracionales, el álbum revela así su condición de legado: un legado que precisa de la transmisión del relato para no disolverse en el vacío. Carente de toda conexión con el resto, las imágenes seleccionadas por Lúa Coderch quedan sumidas en la poética del misterio, en el *Umheimlich*, en lo siniestro. Pero esto no sucede por desubicación, como en los experimentos surrealistas con los archivos; no hay un desplazamiento de la imagen de un plano discursivo a otro. Lo que hay es un desplazamiento de una conciencia a otra, la ruptura de los vínculos que permitían la interiorización de una historia común. Aquí queda patente la fragilidad del proceso en que lo propio se vuelve ajeno: es como si mirásemos un álbum que ya no es el nuestro, o como si nos enfrentásemos a registros de los que se han borrado los «metadatos» personales. Desapegadas del recuerdo y de la experiencia: puede que con el tiempo ésa sea la condena de todas las imágenes. Penelope Lively termina así su novela: «La fotografía ha vuelto al armario del rellano, porque Glyn no tiene ni ganas ni intención de verla otra vez. Podría haberla roto, pero la destrucción de material de archivo ofende sus instintos más profundos. Dejémosla donde está... La imagen es la misma de siempre, con la diferencia de que ahora está impregnada de una conciencia nueva y le



Lúa Coderch, *Recopilar las fotografías sin memoria*, 2009-2012.

parece distinta». La imagen es, en efecto, la misma, lo que cambia es la mirada.

De hecho, Lively comparte con Paul Auster ese foco en la influencia del destino y en el poder de las casualidades, pero también en el recurso a la fotografía como detonador de los acontecimientos. En *La invención de la soledad* (1988), Auster ya había arrancado la obra con el insospechado hallazgo de viejas fotos familiares en casa de su padre, fallecido poco antes. Sólo que lo que para Lively era una licencia argumental, en Paul Auster es la herida de una vivencia verdadera: el extrañamiento de la figura paterna, la frialdad afectiva, la indiferencia, el desamor, la distancia... La primera parte del libro se titula «Retrato de un hombre invisible» y consigna el esfuerzo del escritor para evitar que las huellas de su progenitor se borren para siempre, sobre todo al tratarse de un hombre invisible en el sentido más profundo e inexorable de la palabra: invisible para los demás y para sí mismo. Como un explorador que sigue la pista de un fugitivo que precisamente se esfuerza en no dejar rastros a sus perseguidores, Auster acude a ese territorio impregnado de indicios y, como los forenses, deja que los restos le hablen. Tras pasarse toda la vida buscando a su padre, ahora, una vez que éste se ha ido para siempre, no quiere desistir en su búsqueda y ausculta cualquier eco, por leve que sea, en los objetos abandonados tras la muerte y que, ya sin la presencia de quien les insuflaba vida, se vuelven inertes. Y aunque se queda con algunas pertenencias (un reloj, una chaqueta, unas raquetas de tenis, un viejo Buick), llega un momento en el que éstas sólo consiguen transmitirle una débil ilusión de proximidad.

Y por fin llega a las fotos. Empieza con un álbum en cuya cubierta está escrito: «Los Auster. Ésta es nuestra vida». Pero está vacío, todas las páginas en blanco: el testamento de una magnífica declaración de intenciones. También la memoria y la microhistoria se han volatilizado, ingresando en el reino de lo invisible (¡qué maravilloso proyecto para artistas como Lúa Coderch o Sophie Calle!). Por suerte, sí queda un puñado de fotos dispersas. Unas fotografías que de alguna manera

constituyen un paréntesis en la muerte del padre, algo que existe al margen del desenlace, resguardadas del final, todavía en este mundo. Y el hijo las mira porque es lo único que puede hacer para prorrogar su pervivencia y dar con una respuesta al enigma de ese hombre hermético e inescrutable. «El descubrimiento de esas fotografías fue importante para mí porque parecían reafirmar la presencia física de mi padre en el mundo, permitirme la idea ilusoria de que aún estaba allí. El hecho de que muchas de estas fotografías eran totalmente desconocidas para mí, sobre todo las de su juventud, me daba la extraña sensación de que lo veía por primera vez y de que una parte de él comenzaba a existir ahora. Había perdido a mi padre; pero al mismo tiempo lo había encontrado. Mientras mantuviera aquellas fotografías ante mi vista, mientras las siguiera contemplando con absoluta atención, sería como si estuviera vivo, incluso en la muerte. Y si no vivo, al menos tampoco muerto; más bien en suspenso, encerrado en un universo que no tenía nada que ver con la muerte y en el cual la muerte nunca podría entrar.»¹

Puede que esas fotos le concedan un tiempo muerto para rellenar algunos huecos. Pero puede también que esa pausa no le conduzca a la certeza esperada, que es lo que a la postre sucede. Como fotogramas extraviados de una película, las fotos hilvanan fragmentos, reúnen anécdotas, pero no proporcionan la explicación balsámica que se perseguía. Impotente, Auster se rinde a lo irremediable: sus pesquisas no han aclarado dudas, no han cerrado misterios, al contrario, no han hecho más que ensancharlos. Para el arte de las palabras, se desmitifica la idea de la escritura como catarsis; para el arte de las imágenes, lo que se desmitifica es el puro recuerdo como consuelo. Frente al desasosiego y el trauma, Auster siente que la escritura y la fotografía, en lugar de cicatrizar heridas, lo que hacen es abrirlas más.

Los hallazgos arrancados del fondo de un baúl, esos regalos de la providencia que como en la novela de Lively y en

1. *La invención de la soledad*, Barcelona, Anagrama, 2012.

el texto autobiográfico de Auster resultan regalos envenenados, han accionado numerosos resortes creativos. Los artistas Janet Cardiff y George Bures Miller descubrieron un par de cajitas de plástico repletas de diapositivas de 35 mm pertenecientes a Anton Bures, abuelo de George, muerto antes de que el artista naciera. Esas diapositivas fueron tomadas en el curso de un viaje en coche de Calgary a Nueva York que Bures, aquejado de un cáncer terminal, emprendió para hacerse visitar por un oncólogo. En la instalación *Road Trip* (2004), los artistas replantean esa historia mediante un diaporama proyectado con un antiguo carrusel Kodak y una banda sonora con la conversación entre ambos, imitando la atmósfera de las entrañables sesiones de tarde de domingo pre-televisivas en las que la familia se congregaba frente a una pantalla improvisada para visionar y comentar un pase de diapositivas. Las transparencias, desvaídas por el tiempo, pautan un recorrido por majestuosos paisajes canadienses hasta terminar en la Estatua de la Libertad. Mientras, las voces en *off* de los artistas discuten cómo identificar los lugares fotografiados para descifrar la ruta tomada y secuenciar correctamente las imágenes. Deslizándose con un golpe seco del tambor-contenedor, el rítmico paso de las diapositivas, cual instrumento de percusión, sirve de fondo a sus titubeos y decisiones, y al intento por escarbar en las motivaciones que empujaron al abuelo Bures a tomar aquellas fotografías de su último recorrido.

Desde Ulises, sabemos que todo viaje tiene lugar dentro de otro viaje. Recorrer el territorio conlleva aquí una travesía por las razones de la fotografía. ¿Por qué la gente toma fotos? Tal vez Bures presentía su fin y la cámara le permitía amarrarse a la vida. George Bures Miller recuerda que, justo antes que su padre los abandonase al divorciarse, también se obstinó en tomar compulsivamente fotos de sus hijos, como para conjurar su futura pérdida. En un capítulo de la popular serie televisiva *Mad Men*, los dirigentes de Eastman Kodak encargan a Don Draper el lanzamiento publicitario de un nuevo modelo de proyector: el Carrusel.

Al presentar el boceto de su anuncio, Draper, herido también por una ruptura, proyecta fotos de su desgarrro familiar mientras explica que el carrusel «es una máquina del tiempo que nos lleva adelante y atrás, y nos permite viajar como lo hace un niño en un tióvivo, dar vueltas y vueltas, y volver a casa, el lugar donde nos sentimos queridos».

FOTO LUMPEN VERSUS PHOTO-TROUVÉE

Si tuviéramos que establecer una distinción epistemológica entre una mera foto encontrada —lo que el artista italiano Franco Vaccari llama muy gráficamente *lumpenfotografie*— y lo que podemos categorizar como *photo-trouvée*, no habría que atender a las características físicas o estéticas de la foto, sino a esa «conciencia nueva». Lo que establecería la diferencia no es algo en la imagen, sino algo en la actitud del espectador. Por otra parte, es obvio que en el término de *photo-trouvée* resuena el *objet-trouvé* de los surrealistas: en la historia de las vanguardias el *objet-trouvé* provocó una ruptura con las teorías vigentes de la creación artística introduciendo tres principios radicalmente innovadores: el primero, proponer que cualquier objeto, incluso el más banal o aquel producido industrialmente, puede ser una obra de arte; el segundo, sostener que la artisticidad no viene dada por la calidad de la manufactura artesanal o técnica, sino por su situación en un contexto particular de observación; y el tercero, afirmar que el valor artístico no radica en la fabricación material de la obra, sino en el proceso mental de seleccionar y decidir.

La primera de estas reglas para una justa adscripción a la categoría de *photo-trouvée* ha quedado ya perfilada: las fotos deben ser mudas para facilitar que nosotros podamos ponerles voz; nuestra voz. En otras palabras, las fotos deben desprenderse de los lazos que podrían ligarlas a un espectador, soltar las amarras de todo reconocimiento para poder funcionar como pantallas perfectas: pantallas que acojan

nuestros fantasmas e interroguen esa compilación de lo ordinario y lo anodino. La imagen revela entonces una naturaleza que trasciende el registro de lo visible para, a través de un «fuera de campo» activo, penetrar en las reservas de lo invisible. Puede que la fotografía calque la realidad, pero siempre lo hace a través de la impostura. La fotografía genera enigma, no sólo lo contiene.

Activistas del reciclaje y artistas se han lanzado a la caza de ese contingente inagotable de fotos huérfanas. Entre ellos, Anke Heeleman es especialmente elocuente. Para su *work in progress* titulado *FOTOTHEK – Fachgeschäft für vergessene Privatfotografien* («Almacén especial de fotos privadas olvidadas») ha coleccionado más de cien mil fotos, con las que no pretende ofrecer un discurso socio-histórico o antropológico, sino cuestionar el valor de esas imágenes fuera de su contexto original. Bajo ese parámetro, Heeleman escribe: «Las fotos privadas tienden a perder su sentido cuando son desechadas. Se ven relegadas de su función como fuente de una memoria que se ha desvanecido y no puede ser recuperada. El sistema habitualmente cerrado y autorreferencial entre productor y consumidor de imágenes queda interrumpido. Pero es precisamente el anonimato de este material lo que genera un nuevo potencial creativo. Las imágenes se abren y quedan disponibles para un amplio abanico de lecturas e interpretaciones. La ausencia del contexto original y la pérdida de vínculo con nuestro presente impulsará nuevas apropiaciones».¹

Probablemente, el corpus más completo para dilucidar esas cuestiones es el proyecto *Beijing Silvermine*; se trata de una selección de medio millón de fotos recopiladas por el fotógrafo francés Thomas Sauvin, que trabaja como «ojeador» en China para The Archive of Modern Conflict, una original iniciativa para generar fondos fotográficos de carácter heterodoxo y al margen de los criterios museísticos institucionalizados. Sauvin obtenía las fotos de una empresa de reciclaje que compraba negativos y diapositivas a peso

1. <http://vergessene-fotos.de/hintergrund/idee/>

para recuperar el nitrato de plata, con total indiferencia hacia lo que las imágenes representaban. Gracias a la inquietud de Sauvin, ese material se ha salvado de una destrucción insensata. La mayoría de las imágenes fueron tomadas entre 1985 y 2005, es decir, en el lapso entre el momento en que la economía china permitió a la mayoría de los ciudadanos poseer su propia cámara fotográfica y la irrupción de la fotografía digital. Pero tales imágenes rehúsan monumentalizar ese periodo épico en que China dejó atrás las sombras de la Revolución Cultural para convertirse en la segunda potencia económica mundial; por el contrario, en ellas latén los distintos registros de la extensa gama de la *photo-trouvée*: lo insólito, el humor, lo banal, lo ridículo, el azar, los accidentes, la imperfección técnica, la degradación química... Pero más allá de esa contextualización histórica, esas fotos cumplen el requisito previo de la *photo-trouvée* en la medida que nos son completamente ajenas; mi perspectiva occidental me impulsa a percibir las dentro de un marco de exotismo, como ilustraciones de una civilización «otra». Esa distancia facilita mi neutralidad y favorece que pueda considerarlas como una materia prima maleable en la que escrutar los aspectos que me convengan. Es lo que hicieron, por ejemplo, los historiadores franceses Michel Frizot y Cédric de Veigy en 2006 cuando intentaron recapitular una antología de la *photo-trouvée* basándose en la sensación de maravilla que las imágenes seleccionadas les producían; luego siguió una voluntad de compartir ese placer visual. El denominador común debía ser la sorpresa. Ambos interpretaban que «en manos de fotógrafos *amateurs*, la cámara es impredecible; captura las cosas que deseáramos preservar, pero no siempre como lo intentamos. Estas imágenes revelan tanto la intención de la persona que toma la fotografía como aquello que a través de la torpeza o el descuido parece haberlos eludido».¹ En su justificación, las imágenes eran el

1. Michel Frizot y Cédric de Veigy, *Photo-trouvée*, Londres, Phaidon, 2006.

resultado a un mismo tiempo de la intención del fotógrafo, de la propia inercia de la cámara y de un azar incontrollable. Cierto. Cierto si nos atenemos al aspecto formal o estético, pero insuficiente si lo examinamos desde una perspectiva fenomenológica. ¿Cuál es entonces el vector que falta?



Thomas Sauvin para The Archive of Modern Conflict, proyecto *Beijing Silvermine*, 2006-2013.

Recapitulemos. La era postfotográfica en la que nos llamamos se caracteriza por la producción masiva de imágenes y por su circulación y disponibilidad en internet. A las fracturas ontológicas a las que la tecnología digital somete a la fotografía, se añaden cambios profundos en sus valores sociales y funcionales. Así, la cultura visual postfotográfica se ve sacudida, por un lado, por un agresivo cuestionamiento de la noción de autor y, por otro, por la legitimación de las prácticas de adopción (apropiacionistas). Este nuevo contexto, como hemos visto, nos interroga sobre la naturaleza de la creación y sobre las condiciones de la artisticidad.

Frente a la figura del artista romántico y del productor modernista se erige hoy la figura del *amateur*, que ya hemos tratado. Los meros usuarios esperan simplemente culminar

un acto de comunicación. En cambio, podríamos convenir que la acción artística trasciende esos propósitos bajo el imperativo de señalar unos valores inadvertidos hasta entonces y prescribir un sentido. El artista se rige por una voluntad de discurso, por la conciencia de proyecto crítico, por estrategias conceptuales e ideológicas del propio proyecto, por los contextos de legibilidad... Trascendiendo la producción *amateur* que aparece como un involuntario *crowdsourcing*, el artista establece configuraciones que descubren vínculos inéditos —«trayectos de pensamiento», los llama Georges Didi-Huberman— entre las imágenes. La pulsión de recoger segmentos del mundo desvelando a la vez su heterogeneidad y su atractivo involuntario cobra así naturaleza de poética artística. Lo que hace el artista es superponer unas intenciones «fuertes» a las intenciones «débiles» que esas mismas imágenes invocaban en su origen, mientras focaliza una dialéctica entre imágenes huérfanas e imágenes adoptadas, entre imágenes mudas e imágenes que hablan. Y es interesante constatar que esa acción creativa no es prerrogativa de los artistas profesionales, porque la acción de recuperar imágenes y darles voz también la ejecutan los coleccionistas, los historiadores, los editores, los diseñadores, los publicitarios, etcétera. *Last but not least*, como efecto colateral tendríamos que la *photo-trouvée* implica a su vez una socialización del gesto artístico. Por ejemplo, transformar la seducción ejercida por las fotos que dieron lugar al proyecto *Beijing Silvermine* en una decisión de coleccionarlas, ordenarlas y publicarlas. Invertir el desprecio o la mirada distraída en énfasis y mirada fascinada, que se traduce en voluntad de darles visibilidad. Todo ello cabe dentro de las acciones de naturaleza artística según los patrones actuales. Tal vez tendemos a una escena en la que los gestos artísticos prevalecerán sobre los artistas, gestos artísticos que apuntan a estrategia de reciclaje y a la colección como obra. Es decir, la *photo-trouvée* nos resitúa en un escenario en el que se multiplican los gestos artísticos mientras desaparecen los artistas.

Imágenes de segunda mano (y de segundo ojo)

DE LA CONTENCIÓN AL RECICLAJE

La hiperabundancia produce contaminación icónica. Un cierto activismo artístico exige contrarrestar esa contaminación con una conciencia «ecológica» de contención, concretada en la institucionalización de prácticas de reciclaje y de adopción. Como ya hemos visto, la obra de Penelope Umbrico hace una magnífica pedagogía de esta postura; su pieza *Suns from Flickr* constituye otro hito emblemático de la postfotografía. Preservar un equilibrio sostenible en el medioambiente de las imágenes, tal como defiende Umbrico, requiere coordinar la contención productiva con actuaciones de rescate. Este programa de contención y reciclaje puede acometerse de muy distintos modos. En la órbita de la procreación, unos podrían considerarse métodos anticonceptivos y otros, abortivos. Es decir, unos evitan la concepción y por tanto el embarazo indiscriminado de nuevas fotografías; los otros interrumpen sin tapujos la gestación o sacrifican directamente a los embriones.

De los primeros podemos empezar con los pronunciamientos simbólicos de autoenmienda. Un buen ejemplo es el manifiesto que Irida Lombardía firmó el 24 de mayo de 2012, llamando a una huelga general de imágenes. Lombardía abomina del consumismo de «imágenes de usar y tirar» y se compromete unilateralmente a no difundir más que una fotografía en su página web durante un periodo de mil días. No se trata de falta de afecto sino de un acto de amor: actuar con estoicismo sobre la fuerza de voluntad,

doblegando la tentación libidinosa del placer de tomar fotos, y ser capaz de alcanzar así la sublimación de un clímax escogido. «Esta pausa, este viaje en el tiempo, esta desactualización... la reivindico como un acto artístico en sí mismo. [...] Es una huelga simbólica, un acto de rebeldía, porque hay tantas imágenes que ya prácticamente no tienen valor, tantas que son demasiadas, que pierden su fuerza, su significado, tantas que no se dejan respirar, ahogándolo todo, absolutamente todo. Y ahora mi inspiración me ha pedido permanecer casi callada, me ha pedido pronunciar tan sólo una palabra, me pide un descanso para la mirada, un espacio casi en blanco, me pide una cantidad muy pequeña, ínfima, me pide hacer algo que diga tanto como el silencio.»¹ Nos podemos remontar a colectivos de reporteros que precedieron a Lombardía en huelgas de brazos y cámaras caídas («un día sin fotos»), pero no es la duración de la abstinencia lo que nos interesa, sino los motivos que la impulsan. Lombardía no protesta por motivos laborales sino que predica desde la militancia postfotográfica: con una sensibilidad que bordea lo tántrico, adopta la medida versus el desenfreno, y aboga por reprimir la ilusión de placer, para ser digna en última instancia de un placer no superficial sino verdadero.

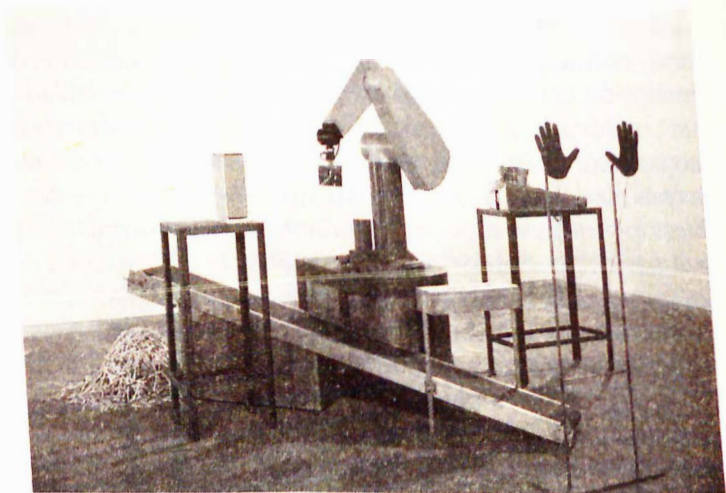
Las medidas que preconizan el ayuno frente a la bulimia y la contención frente a la incontinencia se han integrado con rapidez en el espíritu del tiempo, alcanzando tal receptividad social que han llegado a incorporarse a la panoplia de promesas publicitarias. Así, por ejemplo, la agencia Orbital Proximity desarrolló en 2013 una campaña para el lanzamiento del modelo de automóvil Renault Captur que incluía una insólita acción promocional: la Capture Life Camera. La «ventaja» de esta cámara es que no hace fotos, de hecho no hace nada, es una cámara placebo. Uno se la cuelga al cuello y, como es un mero adorno inútil, se ve obligado a vivir de

1. <https://www.facebook.com/amigoyesteta/posts/273848802738944>

verdad en lugar de obsesionarse con «capturar la vida», que es lo que una cámara auténtica nos induciría a hacer. Ignoro la eficacia de esa propuesta como argumento de venta del Renault Captur, pero resulta elocuente como reivindicación de la necesidad de cesar de tomar fotos como condición para recuperar el pleno goce de nuestras vivencias.

Iraida Lombardía nos conminaba en su manifiesto a secundar la huelga. La suya era más que nada una labor de proselitismo de una actitud preventiva que debía hacer mella en las actitudes. En cambio, la propuesta de *Camera restricta* de Philipp Schmitt es mucho más expeditiva, ya que lo que hace es interponerse en la mecánica de la fecundación (de imágenes) como lo podrían hacer un cinturón de castidad o un condón. Para Schmitt el problema no radica tanto en la copiosidad como en la redundancia; no se lamenta de que hayan tantas fotos, sino de que sean tan repetitivas y predecibles: los mismos tópicos, los mismos lugares turísticos, las mismas circunstancias. Sin embargo, hoy la gran mayoría de las fotos nacen con datos de geolocalización incrustados, esto es, sus metadatos incorporan *tags* referidos a las coordenadas espaciales en que se encontraba la cámara, así como a la direccionalidad de su objetivo. Este etiquetaje geográfico permite distribuir sobre un mapa las diferentes densidades de fotos que se han efectuado en cada punto (Google Maps dispone de una función similar que sitúa las fotos proporcionadas por los usuarios). La *Camera restricta* está diseñada para conectarse por GPS y buscar fotos *online* que hayan sido geoetiquetadas en su cercanía (de momento la búsqueda se limita a Flickr y Panoramio, pero es previsible extenderla a una multitud de otras plataformas). Si la cámara «decide» que ya hay demasiadas fotos tomadas en un mismo lugar, bloquea el disparador e impide añadir nuevas tomas de ese punto. La cámara suele ser reacia a operar en zonas muy turísticas, que previsiblemente se hallan infestadas de fotos, y mediante unos bips sonoros codificados señala, tras escanear el territorio, los grados de virginidad gráfica. Estamos habituados a que las cámaras funcionen como dispositivos dóciles

que ejecutan nuestras órdenes; la *Camera restricta*, en cambio, incorpora la facultad de desobedecer a su usuario cuando contraviene los mandamientos de la ecología postfotográfica. Así como hoy los automóviles incorporan de serie, por normativas medioambientales, un catalizador que reduce la polución, es de esperar que las cámaras que se comercialicen en el futuro incluyan también el *firmware* de la *Camera restricta* para mitigar la contaminación visual de nuestro hábitat.



Max Dean, *As Yet Untitled*, 1992-1995.

Si abandonamos las medidas paliativas llegamos a los métodos más agresivos, con la aplicación de protocolos eugenésicos encaminados a la eliminación física de las imágenes que sobran. Así podríamos definir la instalación interactiva de Max Dean titulada *As Yet Untitled* («Todavía sin título»). Su apariencia puede recordarnos a algunos de esos disparatados engendros maquínicos, los populares inventos del Profesor Franz de Copenhague que nos deleitaban desde las historietas gráficas publicadas en el popular semanario *TBO*: toda la parafernalia de esas complejísticas piezas de

Tecnología o no servía para nada o tenía aplicaciones absurdas y ridículas (por ejemplo, una máquina que ocupaba toda una habitación servía para apagar cerillas). *As Yet Untitled* consiste en un brazo robótico que coge fotos de un contenedor y, o bien las tritura, o bien las guarda, según el espectador intervenga pulsando una palanca o permanezca impassible, de la misma forma que en el circo romano los pulgares hacia arriba o hacia bajo determinaban la muerte o la supervivencia del gladiador vencido. El público, por tanto, asume la responsabilidad de decidir el destino de las imágenes, debatiéndose en un vaivén negociado entre conservación y destrucción. La instalación puede entenderse también como una alusión a la naturaleza destructiva de las innovaciones tecnológicas, cuyos principios darwinistas exigen el reemplazo de lo obsoleto. El mensaje que Dean nos transmite es que, en el mundo digital, la fotografía-objeto debe someterse, salvo excepciones, a ese exterminio masivo para permitir la regeneración de la cultura visual.

Parecida operación sacrificial realiza Céline Duval en su serie *Les allumeuses* (1998-2010). Con recortes de páginas ilustradas de todo tipo de revistas (de moda, de cocina, de viajes, de medicina, de deportes, de sexo), la artista compuso un vastísimo fondo iconográfico que ordenó por temas, según la recurrencia de sujetos y situaciones más populares (ojos tapados, besos, aviones, bicicletas, balones, sillas, piscinas, animales, escaleras, guitarras, teléfonos). Estas imágenes, casi siempre extraídas de anuncios publicitarios, representaban la cara amable y seductora de las derivas consumistas y hubiesen podido constituir los materiales de trabajo para fotomontajes críticos con los *mass media* al estilo del *American Way of Life*, de Josep Renau. No obstante, con la irrupción de internet y de los buscadores de imágenes a finales de los años noventa, estos materiales se volvieron dramáticamente caducos e inservibles. Entonces Duval los condenó a ser pasto de las llamas. *Les allumeuses* está compuesta por más de sesenta piezas videográficas, cada una dedicada a una familia temática de imágenes; la estructura

siempre es la misma: vemos una pila de recortes en el borde de una chimenea y la danza de las llamas reflejada sobre el brillo del papel *couché* de la foto situada encima. Entonces, una mano va arrojando al fuego las fotografías una por una; oímos el crepitar de la hoguera, pero sólo vemos el cortejo de una imagen tras otra hacia la incineración purificadora. Tal vez sea el símbolo del deseo o del consumo lo que se quema; pero quizás es sólo el cadáver de la fotografía. Aquí la manía destructiva reemplaza la neurosis acumuladora. San Remigio dejó escrito: «Quema lo que has adorado, adora lo que has quemado»; Céline Duval lo cumple regalándonos una bella metáfora de la muerte de la imagen, del agotamiento del archivo y de la vanidad del coleccionista que pretende atesorar imágenes y conquistas (tema sobre el que habremos de regresar en un par de capítulos).

Ya hemos hablado de lógicas de contención bajo ese paraguas de la ecología visual; hablemos ahora de lógicas de reciclaje. Posterguemos igualmente el reciclaje de imágenes, en su vertiente de *photo-trouvée*, que ya hemos visto, o siguiendo estrategias enciclopedistas, que trataremos muy pronto. Ocupémonos en cambio de un tema previo, que sería el reciclaje de los dispositivos de captación y control. Aquel mundo que Orwell fabuló para su novela premonitoria *1984*, una escalofriante sociedad controlada por el Gran Hermano gracias a la cooperación de leales y ubicuas cámaras de vigilancia, gravita peligrosamente sobre nuestro presente. Esos espías automáticos se han instalado tanto en nuestro paisaje cotidiano como en el imaginario popular, y no extraña que se hayan colado también en la ficción televisiva (por ejemplo, en la serie *Person of Interest*) y en la publicidad (la campaña audiovisual de Pepsi-Cola en 2013, compuesta íntegramente con secuencias de videovigilancia). La justificación es que esas cámaras omnipresentes velan por la seguridad y protección de los viandantes, pero esa pretensión carece de respaldo estadístico: hasta hoy ningún estudio riguroso ha sido capaz de avalar su eficiencia, y no hay que ser suspicaz para pensar que cunde más su aplica-

ción al control de los ciudadanos que a la prevención del crimen. En cualquier caso, para lo que sí han servido esas cámaras es para hacer arte y cine.

En efecto, buena parte de la postfotografía saca partido a la producción extraída de cámaras de videovigilancia y otros sistemas de visualización automatizada (desde cámaras satelitales y drones hasta porteros electrónicos y ojos endoscópicos). El reciclaje de esos materiales se bifurcaría en dos géneros especializados: los artistas que seleccionan fotogramas o secuencias específicas que pertenecen al cometido estándar del dispositivo; y los artistas que actúan o crean puestas en escena frente a las cámaras para forzar su registro por parte del sistema de videovigilancia. De hecho se han sucedido grandes exposiciones internacionales que atestiguan la riqueza de estos dos géneros, así como, *in extenso*, las relaciones entre el arte contemporáneo y la videovigilancia. Mencionemos «CTRL[Space]. *Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*», presentada en 2002 en el ZKM de Karlsruhe y comisariada por Thomas Y. Levin; concebida tras las secuelas de los atentados del 11-S, enfatizaba de forma particular la dimensión política de la vigilancia y la lucha contra el terrorismo. Posteriormente, en 2010, se presentó «*Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera*» en la Tate Gallery de Londres y en el San Francisco MoMA, con comisariado de Sandra S. Phillips y Simon Baker; tanto ésta como «*A Look Inside*» (2013), en De Markten, Bruselas, con comisariado de Jeroen de Meyer, lanzaban una mirada posfoucaultiana sobre la videovigilancia introduciendo las prácticas de *détournement* o de deconstrucción de los dispositivos de control. Y más recientemente, en 2016, hay que destacar «*Watched! Surveillance, Art and Photography*», iniciativa del Hasselblad Center de Gotemburgo y de la Kunsthall Aarhus. Concebida por Louise Wolthers, Dragana Vujanovic y Niclas Östind, «*Watched!*» pone el acento sobre el papel de la fotografía en la vigilancia, el espionaje y el voyeurismo no sólo mediante las tecnologías controladas por poderes institucionales sino también en prácticas de monito-

rización de las más diversas parcelas de nuestra vida en conexión a nuestros dispositivos personales de comunicación y las redes sociales.¹

En ese sentido vale la pena referirse a algunos casos ilustrativos de reciclaje postfotográfico de la videovigilancia. Un caso ejemplar *avant-la-lettre* es el que provocó el artista franco-estadounidense Jeff Guess el día en que contrajo matrimonio en 1993. En vez de acudir al estudio de un fotógrafo profesional o hacerse tomar el retrato tradicional por algún conocido, Guess barruntó una situación insólita que le proporcionase su fotografía oficial de la efeméride. Ataviados con los trajes de boda, los novios se introdujeron en su automóvil y enfilaron una carretera sobrepasando deliberadamente el límite de velocidad, lo cual terminó accionando la cámara de un radar de tráfico. Su retrato nupcial, que la Gendarmería Nacional tuvo la amabilidad de enviarle a su domicilio junto a la multa correspondiente, fue realizado por un radar policial cuando el vehículo circulaba a 98 kilómetros por hora. El artista quedó más que complacido con la fotografía, que tituló con ironía *Fonce Alphonse*. La fotografía policial es ciertamente una de las aproximaciones más ajustadas de lo que comúnmente se entiende por «objetividad fotográfica». Con *Fonce Alphonse*, «en el momento exacto en que la policía acciona su aparato fotográfico en un intento de identificarnos –escribe el artista–, nuestras identidades están en fluctuación, ya que al casarnos se produce un cambio importante en nuestro estatus civil y social».

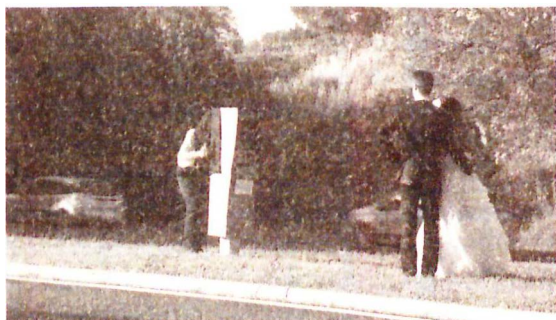
Rémi Gaillard lleva esta técnica al paroxismo organizando verdaderas *performances* delante de las cámaras de tráfico, a la espera de que algún automóvil dispare el radar y capte las coreografías que planifica. Gaillard no está tan interesado en la imagen que pueda obtenerse (su supervivencia es incierta en la medida en que no hay un destinatario) como en la puesta en escena y en la actuación de los partici-

1. Un libro acompañando la exposición ha sido publicado por Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia, 2016.



Jeff Guess, *Fonce Alphonse*, 1993.

pantes, que pueden simular sobre el parterre de una autopista ser un grupo de invitado a una boda o un equipo de fútbol en formación. Para Gallard, pues, las obras son los pequeños videoclips que documentan esas acciones, englobadas con el título genérico de *Speed Cameras*, pero también las secuelas —igualmente anexadas a los vídeos— que puedan darse, ya que a menudo es detenido por los gendarmes por vandalismo y alboroto en la vía pública, en un juego de gato y ratón con reminiscencias a la picaresca de Charlot, siempre ridiculizando a los agentes de la autoridad.



Rémi Gaillard toma una foto a una pareja de novios con una cámara de tráfico, 2015.

Un modo distinto de valerse de los guardias de tráfico lo aporta el ingenioso proyecto de Mocksim, alias de Micheál O'Connell. Este artista irlandés encontró la forma de acceder a la base de datos de las multas de estacionamiento en la ciudad de Brighton, que contenía las fotografías de los vehículos infractores. Cuando se impone una multa a un vehículo inadecuadamente aparcado, el agente debe tomar una foto que pueda acreditar la infracción y evitar reclamaciones. El propietario del vehículo encuentra en la multa un código que permite visualizar esa foto en la página web de la guardia urbana. Conocedor del sistema, Mocksim merodeaba con disimulo cerca de los coches mal aparcados para quedar incluido de forma falsamente fortuita en las fotos tomadas por los agentes, aunque a menudo sólo se capte su fugaz reflejo en las ventanas. Cuando el agente se alejaba, tomaba nota del código de la multa para poder acceder a las imágenes. Para la administración municipal esas fotos tenían una mera función probatoria destinada a los expedientes sancionadores; para Mocksim, constituían una extraña colección de autorretratos perpetrados involuntariamente por los funcionarios policiales. Para un observador externo el conjunto de la documentación gráfica compone una serie de anodinas escenas de calle con el protagonismo de los automóviles y con la constante presencia colateral de la figura de un polizonte que logra siempre asomarse a la imagen.

Algo parecido tuvo oportunidad de hacer Aram Bartholl. En la mañana del 13 de octubre de 2009, Bartholl disfrutaba de su habitual taza de café en el café Morder del Berlín Mitte, cuando de repente el coche de Google Street View pasó por la calle. Bartholl salió disparado tras él, saludando extemporáneamente y haciendo ostentosas señales con los brazos. Un año después, Google Street View en Alemania dio vida a esa *performance* espontánea, que el artista tituló *15 Seconds of Fame* pero que también podría haberse denominado «Autorretrato a la carrera». Con esa acción, Bartholl logra immortalizarse corriendo hasta perder

el vehículo de vista. Aunque se trató de una reacción espontánea, implicaba el instinto de piratear el *modus operandi* de Google Street View, que se disparó como un resorte. Bartholl modificó radicalmente la situación al forzar su presencia en las visualizaciones del trayecto a lo largo de su improvisada persecución. El resultado mostraba más que nunca que la cámara no es un testigo neutro; todo lo contrario, su aparición moviliza las diferentes puestas en escena de lo real.

BAILANDO BAJO LAS CÁMARAS

En el año 2001, entró en vigor una directiva europea que otorga el derecho a acceder a copias de grabaciones de videocámaras emplazadas en el espacio público que contengan imágenes en las que aparezca uno mismo. Esta directiva homogeneizaba las normativas particulares de que cada país disponía ya para regularizar la protección de datos personales y el derecho a la propia imagen. Tales disposiciones legales han favorecido numerosas iniciativas deconstructivas de la omnipresencia intimidatoria de las cámaras de vigilancia.

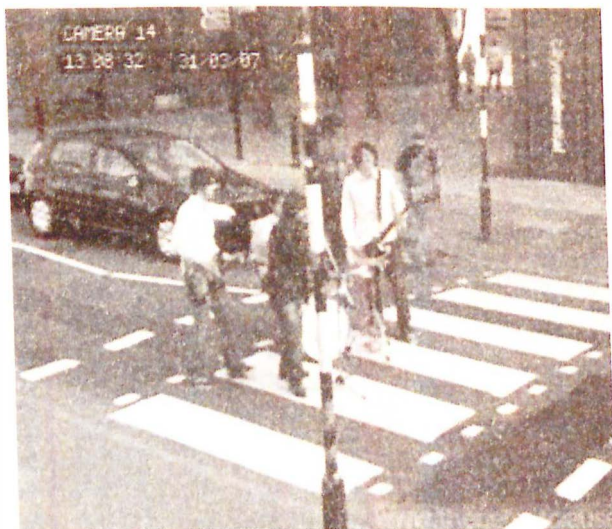
El colectivo del Reino Unido MediaShed se especializó en piratear o secuestrar redes de circuitos cerrados de televisión; con ello crean su propio estudio de televisión alternativo en el interior de edificios, en centros comerciales o en las calles, lo cual es una forma de no depender de costosos equipos. El término *Video-Sniffing* deriva de esa práctica: la extracción de señales emitidas por las redes de videovigilancia que utilicen un receptor de vídeo barato. El corto *The Duellists* (2007) fue el primer resultado. Dirigida por el realizador de cine experimental David Valentine, la pieza presenta la performance coreografiada de dos *traceurs*¹ en el centro

1. Los *traceurs* son quienes practican el *parkour*, una disciplina física con componentes de danza contemporánea y ejercicios acrobá-

comercial Arndale de Manchester, y se grabó durante tres noches consecutivas utilizando las 160 videocámaras instaladas en el centro, operadas desde la sala de control central. La banda sonora, obra de Hybernation, se creó íntegramente partiendo de los sonidos y ruidos de fondo captados durante la producción. La versión nocturna del centro comercial, vacío, fantasmal, sin un alma, contrasta con la experiencia común de esos no-lugares, con sus multitudes y bullicio. Esa inversión de atmósfera propicia el escenario de un duelo a escondidas entre los dos rivales, un duelo que respira aires de ritual de tribu urbana, pero que también refleja diversas transgresiones solapadas: la de infiltrarse en un espacio restringido y en cierta forma profanarlo, y la de invertir la naturaleza intimidatoria de la videovigilancia. En definitiva, hacer de la ciudad un espacio más libre y divertido. Tal vez el título alude a los duelistas de la novela de Joseph Conrad que Ridley Scott llevó a la gran pantalla: dos oficiales napoleónicos que se van enfrentando a lo largo de sucesivas etapas de su vida. Aunque los duelistas de Valentine no son títeres del destino abocados a un fin trágico, sino agitadores de lo lúdico y lo imprevisible.

No debió de ser casual que, tan sólo un año después y en la misma ciudad, aquella iniciativa pionera surtiera efecto. Sin recursos para permitirse un equipo de producción profesional ni el material técnico necesario para autograbar un clip, la banda independiente de Manchester The Get Out Clause («Cláusula de rescisión») decidió utilizar también cámaras de vigilancia, en su caso las que se encuentran repartidas por las calles de la ciudad. Se instalaron con todo su material, batería incluida, en diferentes emplazamientos y empezaron a tocar ante las cámaras. Luego se dirigieron a las instituciones o empresas propietarias de dichas cámaras y les solicitaron las secuencias que recogían su actuación, amparándose en la Data Protection Act, la ley de protección de

tivos con el fin de permitir la fluidez del movimiento ininterrumpido sorteando los obstáculos del entorno.



The Get Out Clause, fotograma de videoclip, 2008.

datos aprobada por el Parlamento británico en 1988. Sólo una cuarta parte de las solicitudes fueron atendidas; las empresas de mayor envergadura se mostraron reacias y dieron excusas mientras que las más modestas fueron más asequibles y colaborativas; al final el grupo logró reunir metraje suficiente y el videoclip incluye veinte localizaciones, incluso una en el interior de un autobús urbano. Toni Churnside, guitarrista y portavoz del grupo, declaró que buscaban algo impactante y barato. A pesar del montaje, con el ritmo dinámico propio de los videoclips, la pobreza o imperfección técnica de la imagen se enmarca dentro de una cierta estética que procura autenticidad documental a costa de renunciar a la resolución. Lo cual subraya de nuevo el guiño que la post-fotografía hace al canon de calidad tradicional.

Las actuaciones frente a la cámara pueden revestir una gran complejidad o por el contrario pueden limitarse a una simple pose, a una intervención minimalista. Jens Sundheim se decanta por esto último. En colaboración con Bernhard Reuss, Sundheim ha viajado por los cinco conti-

Monday, September 09, 2002

FDR Dr @ 78 Street

5:05:22 PM



Jens Sundheim y Bernhard Reuss, *Taken Into Police Custody*, New-York, de la serie *The Traveller*, 2002.

nentes posando ante *webcams* en más de seiscientos localizaciones. Durante unos segundos mira fijamente la cámara y más tarde descarga esos registros de las páginas de internet correspondientes, con el fin de obtener un seguimiento gráfico de su viaje. En *The Traveller*, Sundheim actúa como un turista sin cámara y por eso debe acudir allí donde ya hay cámaras operando: los parajes que visita no son los típicos paisajes ni los monumentos más reconocibles que las agencias de viajes promocionan, sino aquellos lugares más sensibles para la seguridad: pasos fronterizos, controles en aeropuertos, edificios gubernamentales, accesos a entidades bancarias, cabinas de pago; entre los lugares escogidos, uno resulta particularmente anecdótico: la legendaria máquina de café que enfocó la primera *webcam* de la historia. Sundheim explica que las detenciones e interrogatorios que indefectiblemente sufrió debido a su proceder sospechoso fueron el peaje a pagar para examinar críticamente la alteración del espacio condicionado por la presencia de las cámaras, para sopesar la ruptura entre lo público y lo privado, y para cons-

tatar, en fin, la enorme disseminación de información anodina y banal. Una banalidad en la que sólo destacaba la repetida mirada desafiante del artista, dirigida fijamente al objetivo de la *webcam*, tal vez como una forma de marcar el territorio y plantear una resistencia testimonial a ese espionaje institucional masivo. Pero el proyecto también puede entenderse como una retahíla de *selfies* tomados con la aséptica aquiescencia de esos ojos mecánicos, como una especie de inserciones biográficas que dan cuenta de la persistencia de la identidad frente a la paranoia de la vigilancia.



Fotograma de *Faceless*, de Manu Luksch, 2007.

También se ocupa de la identidad la película *Faceless* («Sin rostro»), realizada en 2007 por Manu Luksch con secuencias obtenidas de las cámaras londinenses. De origen austríaco, Luksch quedó obnubilada cuando al instalarse en la capital británica descubrió que más de un millón y medio de cámaras de videovigilancia escrutaban sus pasos; Londres es sin duda la ciudad del mundo con más *webcams* por metro cuadrado. Consciente de sus derechos respecto a esos registros, empezó a contactar con las entidades responsables de las cámaras delante de las cuales había transitado para

que le proporcionaran copias y articular con ellas una trama argumental. Como únicamente podía solicitar archivos con imágenes propias, decidió ser la protagonista de un relato de ciencia ficción en el que sólo ella tiene rostro y el resto de los personajes que aparecen en pantalla lo hacen con una mancha negra cubriéndoles la cabeza, por una cuestión de protección de la privacidad. Mezclando secuencias captadas de su propio deambular espontáneo con otras expresamente coreografiadas para las cámaras, Luksch armó un relato que resumía así: «En una sociedad organizada bajo la tiranía del tiempo real, sin historia ni futuro, nadie tiene rostro. Una mujer cae presa del pánico cuando un día descubre que tiene cara y esa excepcionalidad la hace monstruosa. Pronto comienza a averiguar más cosas sobre la historia del rostro humano y a buscar su futuro». De hecho, la película rubricaba otro manifiesto, el que la propia Luksch había redactado años antes. En él advertía que al disponer de tantas cámaras de seguridad, «el error empezaba con la intención de comprar una cámara y cintas para grabar»,¹ y a continuación conminaba a sus colegas al reciclaje. Difundido a través de su web pero también distribuido en pasquines por todo Londres, la propuesta generó numerosos adeptos. Su meta, obviamente, perseguía tanto componentes artísticos como políticos; por un lado lamentaba la dificultad de evadarnos de un entorno claustrofóbico en el que somos observados de forma constante, y por el otro alentaba a poner a prueba la ley y los derechos cívicos. Habría que añadir finalmente que el énfasis en el rostro o en su ausencia enlaza los estudios eugenésicos de tipologías fisionómicas del siglo XIX con los dispositivos de reconocimiento facial del siglo XXI, ámbitos ambos de los que la creación contemporánea se ocupa de forma prolífica.

1. <http://www.facelessexhibition.net/manu-luksch-autgbr>

Instantes indecisivos

CONTRA LA KODAK

Cosa terrible es la fotografía...
Rostros que ya no son,
aire que ya no existe.
Porque el tiempo se venga
de quienes rompen el orden natural deteniéndolo,
las fotos se resquebrajan, amarillean.
No son la música del pasado:
son el estruendo
de las ruinas internas que se desploman.

JOSÉ EMILIO PACHECO,
«Tarde o temprano» (*Poemas 1958-2009*)

Hemos visto como tanto la masificación de imágenes como las estrategias de reutilización de los dispositivos con que se generan esas imágenes modifican nuestra relación con el espacio, la memoria o la identidad; atendamos ahora a la cuestión del tiempo. Cuando el cardenal de Retz dijo: «No hay nada en la vida que no tenga un instante decisivo», ignoraba que estaba proporcionando a algo que se llamaría fotografía uno de sus valores patrimoniales más recurrentes. Popularizada por Cartier-Bresson, la figura del fotógrafo como cazador de momentos privilegiados tomó cuerpo: paradójicamente, la instantaneidad se convertía en el gran recurso de la cámara para garantizar la eternidad. El clic detenía el tiem-

po y solemnizaba el momento elegido. En cambio, la postfotografía renuncia a la instantaneidad de la acción a cambio de la inminencia de la imagen.

Henri Bergson nos ayudó a entender la diferencia entre el tiempo como concepto físico, una magnitud que se puede medir y controlar, y el tiempo como duración, que sería un concepto psicológico, o sea, perceptivo y subjetivo. El tiempo de la fotografía ha oscilado, por su parte, entre lo fugaz y lo perenne. Por ello, cobra interés el hallazgo por parte de investigadores de la Universidad de Oregón, divulgado en octubre de 2012, de una placa de ámbar que encapsuló el ataque de una araña y una avispa. La acción tuvo lugar en el valle de Hukawng en Myanmar, durante el Cretácico Temprano, hace unos cien millones de años, o sea, cuando los dinosaurios aún merodeaban por los alrededores. Puede considerarse de hecho la primera instantánea de la historia:¹ la araña se disponía a abalanzarse sobre su presa cuando de repente una gota de resina petrificó la escena. Esta pieza

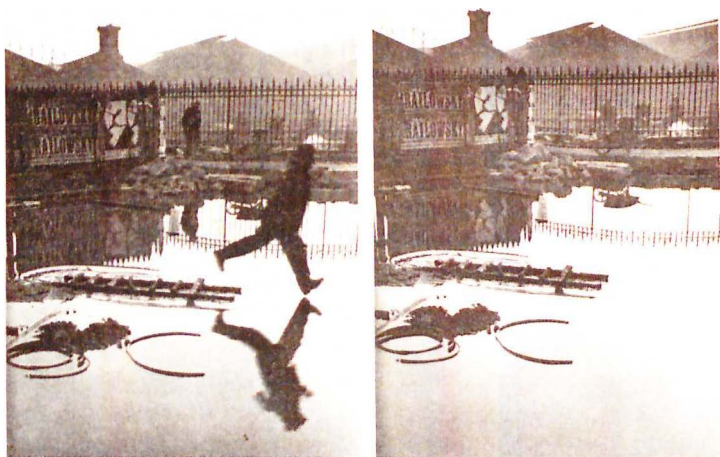


Araña capturando una avispa, preservada en una placa de ámbar, Oregon State University.

1. Si la presentásemos al concurso World Press Photo es probable que compitiera en la sección «Fotografía de la naturaleza»; desde la perspectiva de la avispa, sin embargo, resultaría más ajustado incluirla en la sección «Fotografía de guerra».

cristaliza la quintaesencia de lo fotográfico, el prelude de la aportación cartier-bressoniana: un parpadeo en el acontecer para garantizar la perdurabilidad absoluta, una brevísima fracción de tiempo para asegurar el tiempo eterno, un momento en definitiva que se tutea con la eternidad. En cualquier caso, se trata del primer ejemplo de protofotografía que se anticipa de lejos a la descripción de la cámara oscura que hizo Aristóteles y a la *luna cornata* de los alquimistas árabes.

La postfotografía se halla hoy en las antípodas de ese concepto. El régimen de la verdad ha cambiado: a lo real se opone lo virtual, a una verdad de hechos se opone una verdad de experiencias. Otras instancias también son distintas: a la memoria se opone la comunicación, a la representación se opone la conectividad. Y respecto al tiempo, los instantes decisivos son relegados por los indecisivos. Isabelle Le Minh ha ironizado sobre la pérdida de ese registro epifánico en la serie *Trop tôt, trop tard* («Demasiado pronto, demasiado tarde»). Le Minh manipula carismáticas obras de Cartier-



Henri Cartier-Bresson, *La gare Saint-Lazare*, París, 1932, y versión de Isabelle Le Minh, *Trop tôt, trop tard*, 2007-2008.



Pavel Maria Smejkal, *Spain 1936*, de la serie *Fatescapes*, 2009-2011: la polémica instantánea de Robert Capa en cerro Muriano sin el miliciano muerto.

Bresson ilustrativas de instantes decisivos, desposeyéndolas de los elementos de acción y dejando el escenario vacío. Por lo tanto, no pasa nada. Se nos muestra, no el momento mágico que detuvo la acción en su clímax, sino cualquier momento que le precedió o le sucedió. La oposición entre este no-pasar-nada y el momento justo en que todo pasa ejemplifica también la brecha abierta entre el instante decisivo y el indeciso.

Parecido es el procedimiento empleado por el artista eslovaco Pavel Maria Smejkal, pero distinta la intención. Para su serie *Fatescapes*, Smejkal parte de las imágenes que han conformado los hitos de la historia gráfica del siglo xx: instantáneas de tragedias, guerras y muerte incrustadas en la memoria colectiva, pero cuyo valor simbólico no se debe tanto a una aspiración documental como a la instrumentalización ideológica en procesos mediáticos de espectacularización: el miliciano abatido en el cerro Muriano, de Capa; los marines izando la bandera estadounidense en



Aviones en vuelo cazados por las cámaras satelitales de Google Earth.

Iwo Jima, de Joe Roesenthal; la ejecución sumaria de un presunto miembro del Vietcong con un tiro en la sien, de Eddie Adams; el niño famélico amenazado por un buitre en Sudán, de Kevin Carter; y tantas otras. Smejkal desprovee a la fotografía del suceso que tuvo lugar en ella y que motivó la toma, y sólo queda el fondo, el paisaje, tal vez lo único verdaderamente real que había. Porque el resto era —con la conformidad del fotógrafo o sin ella— una construcción propagandística, una maniobra encaminada a condicionar la opinión pública. Pero subyacente a esa denuncia sigue permaneciendo la cuestión de la temporalidad. Se desvanece el carácter sincrónico de la instantánea, la capacidad de retener un tiempo que se escapa; por el contrario, ésta produce la ilusión de dejar el tiempo en suspenso o de sumirlo en la lentitud del envejecimiento a la escala de la evolución geológica. La fotografía acompaña el fluir del tiempo, pero los *Fatescapes* parecen trasladarnos a unos paisajes que carecen de la temporalidad de la



Philip Schuette, *Serendigraphy*, 2012.

mirada, paisajes desprovistos de una conciencia humana que los observe y presente la duración.

La omnipresencia de cámaras que disparan continuamente colapsa todos los instantes sin ningún tipo de discriminación. La fotografía ya no solemniza un episodio de la vida, porque todo está fotografiado, nada parece escaparse a la voracidad de las cámaras. El registro ya no se reserva a lo extraordinario, y cuando lo extraordinario ocurre —porque por ley de probabilidades tiene que ocurrir, como los aviones que aparecen en las fotos de Google Earth—, queda sepultado bajo el magma incommensurable de lo ordinario. En el reino de la banalidad, los momentos extraordinarios quedan eclipsados.

Philip Schuette ha inventado el término «serendigrafía» para designar aquellas fotografías en las que se da una milagrosa coincidencia de circunstancias insólitas y sorprendentes, tanto en la combinatoria de lo real como en la del registro: un azar regulado por leyes estadísticas severas (la serendipia sería una casualidad remota y casi del todo improbable). Estas instantáneas ya no afloran gracias a la capacidad de anticipación y al oportunismo del clic, sino a saber discernir: se aísla una imagen en vez de separar un fragmento de tiempo. Lo que más se acerca al instante decisivo ya no depende del ojo, sino de la paciencia a la hora de hurgar y de la maña que nos demos en las estrategias de búsqueda. El instante decisivo en una situación de producción masiva de fotografías es un puro efecto de selección y reciclaje. Es un tiempo que se adscribe a la lógica de la *photo-trouvée*. Es un tiempo de segunda mano.

Pero la postfotografía también proporciona el instante hiperdecisivo. Sabemos que hoy cada evento genera un flujo abrumador de imágenes: se estrellan de improviso dos aviones contra las torres gemelas de Nueva York y hay docenas de turistas que captan casualmente el impacto. ¿Cuál es el instante decisivo que mejor describe el suceso? Josh Poehlein renuncia a elegir y combina todo el material gráfico que está a su alcance para ofrecer un documento poliédrico desde



Josh Poehlein, *Modern History*, 2007-2009.

diferentes puntos de vista (¿ascendencia cubista?), que niega el clímax de un único instante privilegiado en la cadencia temporal (¿ascendencia futurista?) y que superpone los diferentes planos de la acción en una especie de *collage* documental (¿ascendencia surrealista?). La serie, iniciada en 2008 y titulada *Modern History*, se nutre fundamentalmente de capturas de pantalla de videos disponibles en YouTube. Las composiciones resultantes constituyen una crónica postfotográfica de los últimos acontecimientos mundiales más cruciales, en los que el tiempo parece haberse colapsado, aunando sincronía y diacronía.

Con este planteamiento no sólo se sintetizan las aportaciones de aquellos «ismos» vanguardistas en lo estético: lo que está en juego es la subjetividad de la mirada que nos precipita contra mil caras de lo tangible modulado en el transcurrir del tiempo. Dicho en otras palabras, presencia-

mos el relevo de los dispositivos autenticadores de nuestra experiencia espacio-temporal. Nuestro conocimiento del mundo ha estado supeditado a la ventana abierta por nuestros sentidos. Esta ventana se ha visto amplificada por aparatos ortopédicos como la propia cámara fotográfica, que en el siglo xix suministraba una fuerza probatoria suficiente: la naturaleza que mostraba la imagen había existido frente a la lente. Pero en el siglo xxi hemos aprendido a dudar y nos valemos de otras ortopedias. Por ejemplo, para validar cualquier dato realizamos búsquedas en internet y juzgamos a tenor de los hallazgos. Ya no depositamos nuestra confianza en las leyes de la óptica y de la fotoquímica, ni en la fiabilidad de la memoria ni en la autoridad del archivo, sino en el puro acierto de unos algoritmos. Nuestra noción del tiempo, nuestra aprehensión del pasado y del futuro, se basa hoy en una nueva sensibilidad que se debe al acierto de los motores de búsqueda.

Un bosque de cámaras:
postfotografía y nuevas formas
documentales



La postfotografía no impugna los valores de la fotografía documental, como han malinterpretado algunos, sino que insufla energías renovadoras en sus metodologías y enfoques. El *modus operandi* puede cambiar, pero persiste la voluntad de entender la realidad y sus tensiones. La postfotografía simplemente amplía el marco de herramientas para esa labor. Veamos a continuación algunos apuntes de casos que podrían compartir de forma transversal los análisis desarrollados a lo largo de los diferentes capítulos.

En São Paulo, Breno Rotatori (a la izquierda, con camisa rojiza) realiza fotos triviales como un simple *amateur* en celebraciones familiares y sociales. Lo que obtiene es un fuego cruzado entre fotógrafos. La serie se titula *Manélud* y se originó cuando, a los ochenta y dos años de edad, su abuela Ludmila Sakharoff pidió una cámara para empezar a grabar sus recuerdos. Su gesto llevó a Rotatori a reaccionar ante lo que ella hacía, creando dípticos de planos y contraplanos.

La postfotografía implica cámaras que fotografían otras cámaras. El campo de una es el contracampo de las otras y por tanto las tomas resultan prácticamente intercambiables. Los roles de «fotógrafo» y «modelo» tampoco se diferencian ya: todos somos fotógrafos y modelos a la vez. Nos adentramos en una nueva metafísica visual en la que sujeto y objeto se confunden en la misma medida en que acontecimiento e imagen se funden. Es la hora del acontecimiento-imagen. Acontecimientos en los que un ejército de brazos alzados compone un bosque de cámaras. Una muchedumbre de ciudadanos hace ostentación de su cámara, igual que los soldados mostraban los estandartes. Como en *Macbeth*, ese bosque se desplaza cumpliendo la profecía que anunciaba el fin de la tiranía; en este caso, la tiranía del viejo orden visual.



Como su precursor y maestro Harun Farocki, Sean Snyder examina a la vez la situación del mundo y el estatuto de la imagen. Su vídeo *Index IR Iran / Election Protest* (2010) es un *collage* de secuencias de manifestantes que toman fotos de disturbios, protestas y atentados en Irán con sus móviles. En las intifadas postfotográficas, los manifestantes ya no tiran piedras sino fotos: es otra forma de acreditar cuotas de resistencia y heroísmo. Estas fotos se difunden luego en una expansión viral imparable a través de redes sociales y SMS, cuyos efectos han contribuido poderosamente a la agitación social y política de los recientes levantamientos populares en regímenes totalitarios como los de Túnez, Egipto y Libia. La facilidad e inmediatez de transmisión de la información gráfica no mediatizada por filtros piramidales activa la denuncia y la movilización, como otrora quiso hacerlo el fotoperiodismo histórico.

Snyder piensa que a pesar de la cantidad creciente de imágenes a las que estamos expuestos, cada vez vemos menos. Nuestra mirada queda nublada porque las imágenes no son ventanas abiertas al mundo, sino distorsionadoras construcciones propagandísticas. Noam Chomsky decía que «la propaganda es a la democracia lo que la violencia a un Estado totalitario».¹ Propaganda y violencia son «motores de historia» que se acomodan al régimen de gestión del poder. Frente a esos motores podemos reaccionar de dos formas: aceptar que la manipulación es inherente a la imagen, para pasar a anteponer la validez ideológica de la causa que la justifica; o desenmascarar la manipulación para intentar desactivarla. En un momento en que muchas imágenes circulan y fascinan precisamente por lo que tienen de tóxico y repugnante, el trabajo de artistas como Snyder efectúa lo que podría considerarse, clínicamente, una forma de purga.

1. «Meaningful Democracy», Noam Chomsky entrevistado por Bill Moyers, en *A World of Ideas*, Nueva York, Doubleday, 1989.



En la película *En el valle de Elah* (2007), de Paul Haggis, un soldado de las fuerzas de ocupación estadounidenses en Iraq fotografía el cadáver de un niño a quien su unidad acaba de atropellar con el vehículo blindado en el que avanzaban a toda velocidad. La prueba del suceso ocasionará su propia muerte a manos de sus compañeros, que se debaten entre el remordimiento y la urgencia por eliminar los vestigios del delito. La foto, no obstante, sobrevive y, como en el caso de las torturas ignominiosas de Abu Ghraib, terminará destacando una verdad incómoda. La postfotografía es tan escu-ridiza que resulta difícil reprimir su diseminación, y al final siempre termina burlando el control y los filtros de la censura. La imagen pierde verdad pero gana penetración.

La información se propaga por sistemas más porosos que nunca. Escándalos (?) como el de Wikileaks y el caso Snowden, que en 2013 destapó gran cantidad de información clasificada sobre espionaje internacional, han proclamado la imposibilidad del secreto absoluto y permanente. El desacuerdo entre opacidad y transparencia rige la ética de los mecanismos democráticos. El mundo entero se ha convertido en un Watergate generalizado en el que la postfotografía susurra con la voz ronca de Deep Throat. Al remover las ciénagas del secreto y de la censura en sociedades gobernadas por la paranoia de la vigilancia y la seguridad, artistas como Trevor Paglen o Daniel García Andújar nos remiten a la visibilidad de las imágenes «invisibles».

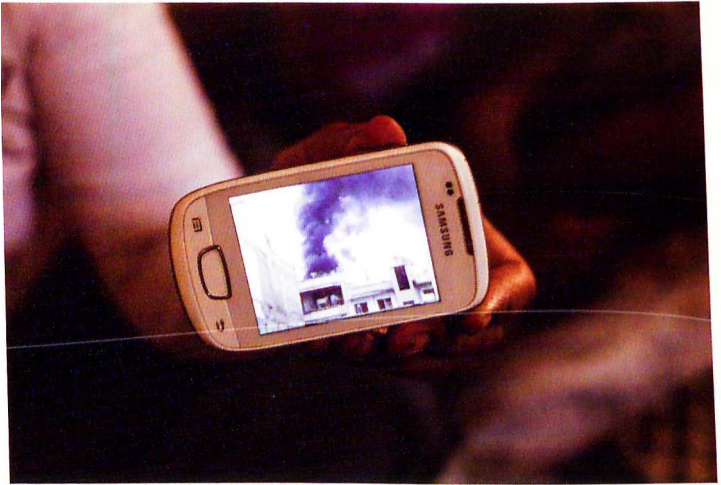


La abrupta aparición de la postfotografía ha dejado descolocadas las pautas institucionalizadas de represión y propaganda. Cabe preguntarse cómo es posible que los ejércitos, que se esmeran tanto en controlar los medios de comunicación, lleguen a ser tan permisivos con las imágenes tomadas por sus propias tropas.

Para el libro *Riley and his story*¹ la artista Monica Haller recuperó y editó las fotos de Riley Sharbonno, veterano de la guerra de Iraq, en la que sirvió como enfermero de campaña, y antiguo compañero suyo en la universidad. Durante su servicio en combate, Sharbonno realizó más de un millar de instantáneas con una pequeña cámara digital: fotos personales tomadas a modo de catarsis pero intrascendentes, que luego olvidó. Reintegrado a la vida civil en Minneapolis, Haller las recuperó insertándolas en una narrativa del conflicto que descarnaba vivencias traumáticas silenciadas y permitía al propio Sharbonno hacer las paces con la memoria. El relato visual se ve punteado con inserciones de comentarios cortos de Riley para describir el sentimiento de irrealidad experimentado en Iraq: «Me acuerdo de largas conversaciones conmigo mismo para determinar si todo esto había pasado realmente», lo cual sume al lector en la atmósfera que discurriría de *El desierto de los tártaros* a *Apocalypse Now*: de la latencia de una espera angustiante al horror hecho carne desgarrada. Porque en medio del tedio de las horas muertas y el cachondeo entre reclutas, la cotidianidad de Sharbonno pasaba por espeluznantes quirófanos y salas de operación que no escatiman al lector la crudeza dantesca, hasta *gore*, de la cirugía de guerra.

Riley and his story es un libro horrible e indispensable. Horrible por lo que muestra; indispensable también por lo que muestra. Se trata además de una obra multipremiada que, tras la denuncia de los destrozos físicos y psicológicos de la guerra, entrevé las nuevas y turbulentas modalidades de autoría: aquí el artista tiene estatuto de transmisor o de mensajero. O mejor aún: de catalizador.

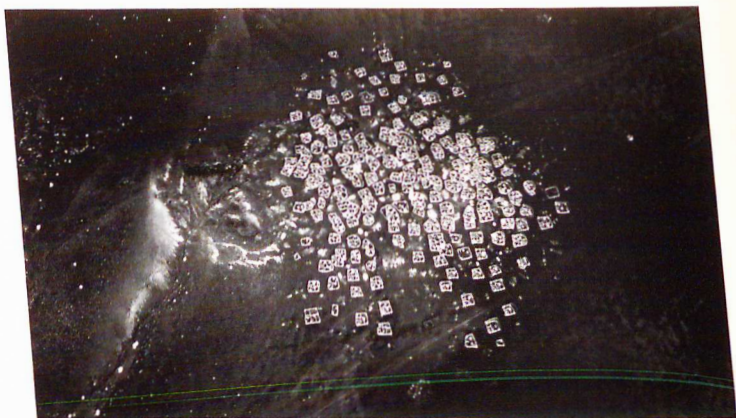
1. Onestar Press / Fäth & Hässler, 2008.



En los conflictos contemporáneos no hay épica sin iPhones y Samsungs, escribía el periodista Bru Rovira. Hablar y fotografiar, la comunicación mediante los *smartphones*, ha facilitado nuevos fenómenos sociales de participación ciudadana y activismo político, como las movilizaciones de la «primaveras árabes» o la plataforma Ushahidi («testimonio» o «testigo» en swahili), que permite mapear información vital en zonas de catástrofe o de conflicto. Liam Maloney ha decidido resaltar un aspecto más cercano y desgarrado, y dirige su lente hacia aquellos que desean seguir en contacto con sus seres queridos, de los que los ha separado una guerra.

«En el Líbano, a treinta minutos al sur de la frontera siria —escribe el artista—, varias familias de refugiados malviven en tiendas instaladas en un antiguo matadero en desuso. Cuando cae la noche, los hombres escrutan sus teléfonos móviles a la espera de mensajes de texto que aporten noticias de parientes y amigos atrapados aún por las líneas del frente de la guerra civil. Retratos en la oscuridad, los rostros de los refugiados están iluminados tan sólo por las pantallas de los teléfonos. En esa tensa penumbra de su entorno, podrían ser nosotros chateando desde la barra de un bar, sólo que sus comunicaciones tratan de cuestiones angustiantes relativas a la vida y la muerte.»

Texting Syria (2014) es una instalación que explora la lucha y la fortaleza de los refugiados sirios, así como la naturaleza multifacética de la conectividad en la era postfotográfica. Como parte sustancial de este proyecto documental, los espectadores pueden recibir en sus teléfonos inteligentes una selección de mensajes intercambiados por refugiados en el Líbano, marcando un número de conexión que el artista notifica en cada presentación específica.



Jacques Pugin es conocido sobre todo por la excelencia de su fotografía de paisajes, que se centra de forma particular en las heridas que los humanos infligen a la naturaleza. Excepcionalmente, su apego a la descripción del espacio le ha llevado a emplear otros dispositivos de observación como Google Earth. En *Los caballeros del diablo* (2009-2013), Pugin decidió trabajar con imágenes de internet en vez de tomar sus propios clichés. La razón era simple: después de la guerra civil en Darfour, el acceso al país estaba prácticamente vedado a los reporteros. No obstante, aun sin habérselo propuesto expresamente, las cámaras satelitales ya habían documentado los estragos cometidos por las milicias Janjawids («los caballeros del diablo»), y las poblaciones calcinadas habían dejado una huella indeleble. Para poner en evidencia los restos de esa barbarie, Pugin se limitó a efectuar una selección de oportunas capturas de pantalla de las zonas devastadas. Esas capturas fueron sometidas a un doble tratamiento: el color se eliminó y el tono se invirtió, con lo cual se invoca una denuncia a la vez emotiva y trágica.

El resultado del proyecto es doblemente controvertido, porque ejemplifica cómo los actuales procesos documentales se ven implementados por las nuevas herramientas digitales, que nos permiten hablar de formas de testimonio post-fotográfico. Pero sobre todo en el orden de una ética de la visión, porque incide en la cuestión no resuelta de la estetización del horror y la violencia. Pugin convierte cada imagen en su «negativo», en un gesto retórico que deja clara su conmoción frente la atrocidad. Frente a ciertos criterios mojigatos que no vislumbran más allá de una abstracción poética, *Los caballeros del diablo* nos demuestra que la apreciación estética no está en la imagen, sino que es el ojo que mira el que la pone.



Farbana es un proyecto de Reinaldo Loureiro que jalona su preocupación de largo recorrido sobre los lugares fronterizos y la influencia que éstos ejercen sobre quienes los habitan y transitan. *Farbana* trata del viaje de aquellos que han puesto su destino en manos de un traficante de personas en la frontera de Melilla. A pesar de que la desesperación agudiza la creatividad a la hora de ingeniar un escondite en el vehículo en el que viajan, muchos de esos inmigrantes ilegales son descubiertos en su intento de pasar los controles oficiales, y es en ese momento cuando un fotógrafo de la Guardia Civil saca varias fotografías del hallazgo. Luego estas imágenes quedan disponibles en la red y sirven para documentar las operaciones de vigilancia de la inmigración, pero también pueden ponerse a disposición de agencias de noticias y periódicos. El escarnio que supone para esos desdichados contorsionistas puede también resultar intimidatorio para sus compatriotas tentados igualmente de colarse en la Península.

Loureiro se propuso recuperar esas fotografías y divulgarlas, pero desplazándolas a un espacio en el que su presentación como colección potenciase la comprensión del drama humano colectivo más allá de la anécdota individual, y contribuyese así a reflexionar sobre la representación y la visibilidad que tienen los inmigrantes en la sociedad española contemporánea. *Farbana* ejemplifica pues una alternativa eficaz a los modelos documentales tradicionales, aprovechándose de la mina de recursos que supone la red e incorporando materiales accesibles que se insertan en el discurso crítico del autor: «Creo que *Farbana* –dice Loureiro– permite no sólo tomar distancia con respecto a la dimensión anecdótica con la que circulaban las imágenes en un principio, sino también reflexionar sobre la función que poseen en las políticas de identidad y de representación de las migraciones que operan en la sociedad española actual».



You Have Seen Their Faces («Habéis visto sus caras») es un libro mítico de Margaret Bourke White en el que, en 1937, realizó una sobrecogedora crónica de la América rural durante la Gran Depresión. *You Haven't Seen Their Faces* («No habéis visto sus caras») es la réplica de Daniel Mayrit basada en la crisis que padecemos actualmente.

Londres es la ciudad del mundo con mayor número de cámaras de vigilancia. Meses después de las revueltas que tuvieron lugar en 2011, la Policía Metropolitana de la ciudad apeló a la colaboración ciudadana y distribuyó panfletos con fotografías que mostraban a un puñado de jóvenes, presuntamente activos en los altercados. Se trataba de imágenes de muy baja calidad técnica y apariencia *amateur*, pero que no obstante se veían aureoladas con una autoridad incuestionable debido, por un lado, a la convención de información objetiva que propicia la videovigilancia y, por otro, a la intimidación institucional ejercida por la policía.

La serie *You Haven't Seen Their Faces* adopta el aspecto característico de esas mismas cámaras de vigilancia, pero con el objetivo de obtener los rostros, según la revista *Square Mile*, de las cien personalidades más poderosas de la City londinense, el epicentro de las finanzas europeas. Los individuos incluidos en esa galería de retratos son percibidos como los responsables en buena medida de la actual debacle financiera y social, aunque gozan de un confortable anonimato: cuanto más poder se tiene, más secreta permanece la identidad. Más allá del mensaje político, por tanto, Mayrit nos invita a compartir sus recelos sobre las supuestas evidencias del Gran Hermano y nos alerta sobre cómo una determinada cosmética gráfica convierte cualquier rostro en el de un sospechoso.





El crítico Francisco Calvo Serraller me explicó en una ocasión que la categoría de «paisaje con moscas» constituye un género típicamente español: «Allí donde hay españoles —dijo—, hay moscas». Pues debe ser que al final, tras una exitosa exportación, hemos universalizado el género y hoy moscas, moscardones, tábanos y toda clase de insectos voladores aparecen en paisajes por doquier. Kurt Caviezel nos lo demuestra en su particular safari entomológico. Caviezel es un compulsivo y paciente observador de lo que transmiten *webcams* públicas de todo tipo (cámaras de seguridad, de vigilancia vial, de control de tráfico, de observación meteorológica) y en todo el mundo. Durante quince años ha monitorizado quince mil cámaras de libre acceso por internet hasta amasar un archivo de más de tres millones de imágenes, ordenadas según tipologías de patrones recurrentes (una selección aparece compilada en el libro titulado *The Encyclopedia of Kurt Caviezel*, en cuya sobrecubierta se listan los quince mil enlaces de internet visitados). Delante de esas miles de cámaras que funcionan las 24 horas del día termina pasando de todo, como que los insectos, atraídos por esos extraños artilugios tecnológicos, se posan en su lente exterior perturbando cual monstruos invasores la diafanidad del encuadre.

Caviezel sustituye los clics de la cámara por los clics del ratón de su ordenador. «De repente, la cámara tiene miles de ojos. Los objetivos se ensamblan en red para formar una sola cámara que fotografía sin parar. La pantalla doméstica se convierte en el visor sobre el que opera el motor de búsqueda, el ratón es el cazador, la *webcam* el objetivo.» Los *frames* atesorados constituyen de hecho un compendio de anomalías o de interferencias, de intrusos que contaminan la visión, como cuando un cuerpo extraño produce una irritación en la córnea. Sólo que aquí su sistematización revela inesperadas escenas.



Intrusos similares han captado la atención de Albert Gusi. En el Parque Natural del Alto Pirineo habita una exigua población de osos como resultado de un programa de reintroducción de la especie en la cordillera pirenaica. Técnicos especializados realizan el seguimiento de esos ejemplares con cámaras camufladas dotadas de sensores de movimiento. A lo largo de un año esas cámaras acumulan más de veinticuatro mil registros, en los que sin embargo el oso apenas aparece. Si se ven en cambio muchos otros animales –intrusos– que accionan igualmente los sensores: ciervos, jabalíes, zorros, gamos, ardillas, jinetas, gatos salvajes, vacas, rebecos, liebres, tejones, caballos, así como seres humanos. Estas fotografías en las que los osos no aparecen resultan inútiles y son desechadas sin compasión. Pero Albert Gusi se fija precisamente en ellas, conformando su particular *Salon des Refusés* del programa científico, que titula justamente *Intrusos* (2014).

Escribe Gusi: «Intrusos son los osos en el Pirineo, intrusos son los animales que se entrometen en el programa científico de seguimiento del oso, intrusos son los sensores de las cámaras de trampeo, intrusos son los disparos fotográficos que amenazan la intimidad del bosque...».

Al seleccionar esos despojos gráficos y procurarles un nuevo sentido, que procederá de su extrapolación a otro contexto, Gusi aplica el espíritu de la obra-colección: las instantáneas de los intrusos carecen de valor funcional para el programa que las originó, pero rezuman muchas otras cualidades como sujeto de una acción de prescripción artística. Pero ¿participan de la autoría los científicos que colocaron las cámaras o los animales que activaron los sensores?



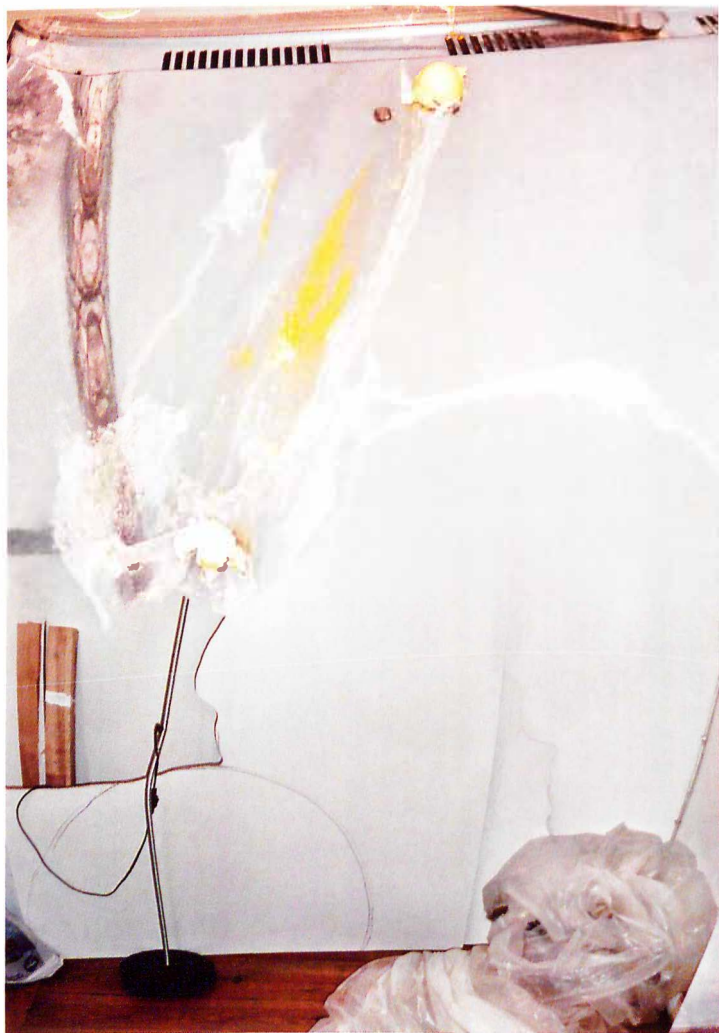
No son sólo las cámaras de vigilancia las causantes de invadir nuestra privacidad. Al compás de un argumento desquiciado sobre la necesidad de pecar, *Love Exposure* (2008), del joven realizador Sion Sono, pone en escena un nuevo voyeurismo a la japonesa: el *tosatsu* o zen en el arte de «robar» fotos, o sea, de tomar fotos sin el consentimiento de la persona fotografiada, en una nueva versión del género de «cámara indiscreta» que en este caso respalda la extravagante moda de coleccionar fotos de prendas íntimas femeninas tomadas subrepticamente a adolescentes minifalderas en espacios públicos. El auge de este tipo de coleccionismo fotopatológico expresa a su vez las emociones de una cacería como un juego para transgredir los límites del pecado en la mirada, es decir, la subversión de una política de la imagen que hace de la obscenidad visual el *súmmum* del agravio teológico en su afán por alcanzar «lo sagrado». El ojo furtivo que se ceba en lo morboso, lo escatológico y lo secreto canaliza buena parte del placer de ese *freakismo* postfotográfico contemporáneo.

Mientras los fotógrafos alardean de su habilidad frente a las presas desprevenidas, *Love Exposure* hace una caricatura descarnada del voyeurismo. Aunque como trasfondo se nos plantean otras cuestiones. ¿Es la propagación del voyeurismo un efecto de la actual masificación de cámaras? ¿O es por el contrario la masificación de cámaras la que ha sido propiciada por el auge del voyeurismo? En cualquier caso, el *tosatsu* aparece como síntoma de un nuevo mal de imagen.



Tanto las tarjetas postales como las fotos de los folletos de agencias de viajes suelen condensar los atractivos tipificados de los *landmarks* en unos clichés (nunca mejor dicho) que fijan unos puntos de vista y generan unos patrones posteriormente repetidos hasta la saciedad por turistas y visitantes. Este cúmulo de imágenes redundante demuestra que no deseamos conocer sino reconocer: preferimos la seguridad de lo sabido al vértigo del descubrimiento. En la serie *Photo Opportunities*, Corinne Vionnet superpone un cúmulo de fotos de un mismo paraje emblemático (la Estatua de la Libertad, el Big Ben, la Torre Eiffel, la Puerta de Brandemburgo, la Fuente de los Leones de la Alhambra, el Golden Gate, etcétera), halladas a miles en internet. Ese enjambre de fotos reúne versiones apenas distintas; parecen todas casi tan calcadas como formateadas por un mismo rasero: la imaginación hipersincronizada de los turistas.

La idea nació en el año 2004 cuando Vionnet visitaba Italia y, frente a la Torre de Pisa, advirtió que una gran mayoría de los turistas se agolpaba para fotografiar el monumento desde un lugar convenido como el ideal. Por si fuera poco, las postales que se vendían en los quioscos adyacentes reiteraban la misma composición. De vuelta a casa, Vionnet buscó imágenes de la Torre de Pisa en internet y encontró una consistencia notable en la repetición de los trofeos de los turistas. Llegó entonces a la conclusión de que no hacemos sino fotografías de fotografías, facsímiles de las imágenes idealizadas y más populares. A partir de entonces reunió cientos de imágenes de un mismo lugar para sobreimprimirlas en una sola, produciendo un efecto impresionista. Con este procedimiento aparecen más nítidos los elementos centrales, que son sobre los que se concentra la atención, y luego los demás se difuminan en la medida en que se producen ligeros desplazamientos.



Otra forma de documentalismo urbano postfotográfico la aporta Miguel Ángel Tornero. Berlín, Roma y Madrid, las ciudades donde el artista ha vivido, se someten a una mirada que conjuga los rasgos de un *flâneur* baudelairiano con los del turista fotográfico-compulsivo, y todo ello filtrado por una espontaneidad infantil aún no doblegada a los convencionalismos estéticos y culturales. Tornero nos brinda en sus *The Random Series* paisajes urbanos, espacios insólitos y enigmáticos que son fruto de un nuevo tipo de azar tecnológico: utilizando *softwares* concebidos para confeccionar panorámicas a base de encadenar varias tomas (los llamados *photo stitch*), Tornero pervierte la ortodoxia del sistema introduciendo imágenes inconexas que el programa tiene que «componérselas» para integrar con una sutura arbitraria.

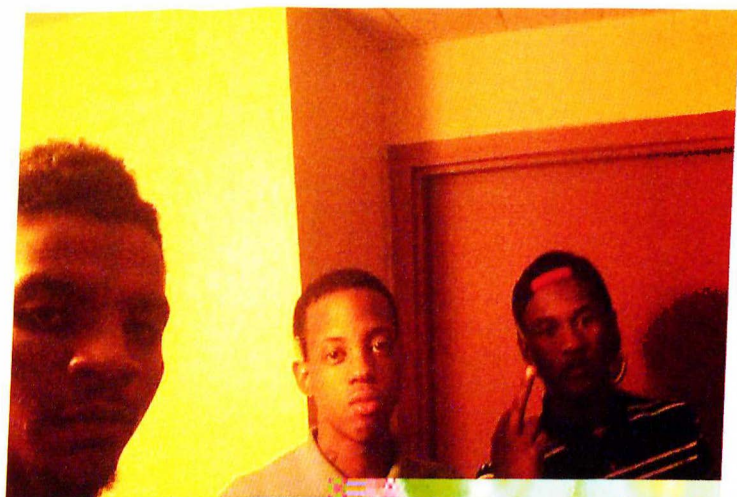
El proceso traslada a la fotografía una suerte de «cadáver exquisito» surrealista, concebido inicialmente como un juego en el que los participantes escribían o dibujaban una composición en secuencia. Cada persona sólo podía ver el final de lo que había escrito el jugador anterior. El nombre deriva de una frase surgida la primera vez que se practicó: *Le cadavre - exquis - boira - le vin - nouveau* («El cadáver exquisito beberá el vino nuevo»). En resumidas cuentas, se combinan ingredientes de una idea agregando elementos que pueden o no pertenecer a ese mismo plano de la realidad o de la lógica. Los teóricos y asiduos al juego (en un principio, Robert Desnos, Paul Éluard, André Bretón y Tristan Tzara) sostenían que la creación debía ser anónima y coral, intuitiva, espontánea, lúdica, automática y accidental: un acertado vademécum *avant-la-lettre* de la postfotografía.



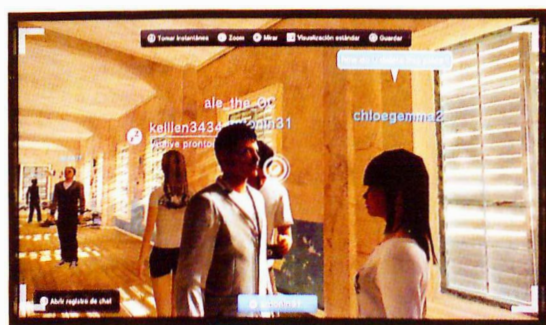
Colóquese una cámara sobre un trípode frente a un sujeto estático. Dispárese. Seguidamente pásese el sistema a modo vídeo y realícese una corta grabación en alta definición. Perceptivamente, los resultados son casi idénticos; ontológicamente, despliegan formas antagónicas de representar la temporalidad. En la fotografía hemos comprimido un lapso de la vida del objeto durante el transcurso de la exposición (el tiempo que el obturador ha estado abierto permitiendo el paso de la luz). En el vídeo, el tiempo asoma como continuo devenir. La foto es una rebanada de tiempo; el vídeo, un despliegue en la duración.

Tal como desde 1990 vaticinaron emblemáticas exposiciones como «*Passages de l'Image*», comisariada por Raymond Bellour, Catherine David y Christine van Assche para el Centro Pompidou, la tecnología digital disuelve las fronteras entre las diferentes categorías de imagen. Owen Kydd pone el dedo en la llaga de esos pasajes con sus *Durational Photographs*: un guiño entre imágenes estáticas y lapsos cinemáticos. Sólo la inclusión de leves movimientos, casi imperceptibles a la mirada distraída, revela el carácter videográfico de las imágenes, que además han sido montadas en un bucle continuo, sin principio ni fin, que evoca la circularidad del tiempo presente en tantas cosmologías.

Durational Photographs supone una sutil hibridación entre el cine minimalista –el grado 0 de la escritura cinematográfica– y la fotografía animada (por ejemplo, el efecto *stop-motion* o el *3-frame Animate GIF*). Y si tanto la temporalidad como la muerte han sido ingredientes esenciales en cualquier intento de establecer una teoría de lo fotográfico, la paradoja aquí es que las naturalezas *muerta* recobran la *vida*.



Uno de los fantasmas de la tecnología digital se refiere a las sospechas sobre la perdurabilidad de los soportes que se utilizan. ¿Qué pasará con la memoria que se acumula en DVD y discos duros? Un negativo analógico tiene una presencia física que posibilita su visualización directa, pero un archivo de formato gráfico requiere ser decodificado para aportar la información que contiene. Podemos hacer copias de seguridad, pero las dudas sobre una imagen de naturaleza inmaterial persisten. Diego Collado parece poner el dedo en la llaga de esa lacerante cuestión y nos dice que no cabe la nostalgia: terminaremos perdiendo esos recuerdos, pero en ese proceso se producirán transformaciones maravillosas. *Data Recovery* (2010-2014) rescata imágenes grabadas en tarjetas de memoria y borradas, para a continuación ser recuperadas parcialmente por un *software* de «primeros auxilios digitales» que rellena las partes de la imagen irrecuperables según su propio criterio. Se generan así patrones, texturas y colores inventados por el *software*, los cuales confieren una continuidad surreal a la porción de la imagen original que sí se logró recuperar. En el fondo el proyecto constituye una metáfora de lo que les ocurre a los mecanismos neurológicos de nuestra memoria, que con el tiempo también se ve aquejada de vacíos y lagunas que hay que completar; es decir, *Data Recovery* pone imagen a una suerte de amnesia digital. También nos habla en clave poética, en un universo icónicamente saturado, de aquellas imágenes que se desvanecen y se pierden.



Con Second Life y plataformas de realidad virtual como PlayStation Home, el mundo se desdobra. En ese mundo *otro* podemos elegir a discreción nuestra personalidad y estilo de vida. Podemos insistir en la pantalla en nuestro tedio cotidiano o embarcarnos en trepidantes aventuras. Podemos decidir a qué tribus urbanas virtuales deseamos adscribirnos. Y lógicamente, en ese mundo desdoblado podemos convertirnos en fotógrafos y tener que elegir entonces entre hacer un reportaje a lo Cartier-Bresson o a lo Robert Frank, o entre tomar retratos como Richard Avedon o como Diane Arbus. A estos dilemas se enfrenta Roc Herms con su proyecto *Postcards from Home*. En su vida virtual, Herms sale cámara en ristre al encuentro de otros instantes decisivos que harán gala de una gran diversidad, tanto en las obsesiones temáticas como en los tratamientos estilísticos.

La colección como necesidad

El orden es el placer de la razón
pero el desorden es la delicia de la imaginación.

PAUL CLAUDEL

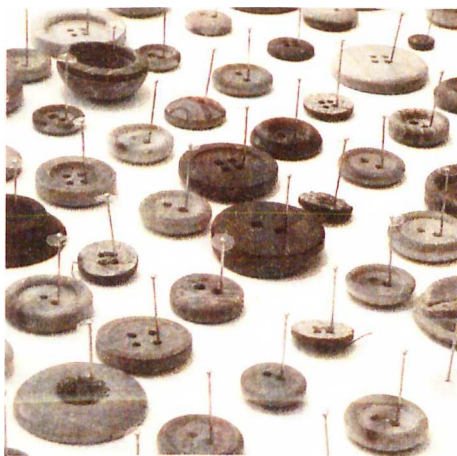
Explicado el concepto de *photo-trouvée* y radiografiada su naturaleza, nos encontramos en condiciones de emprender el siguiente paso: analizar la fascinación por las fotos salvadas de la destrucción o del olvido, que supone un gesto de arqueólogo propio de la Modernidad. En una etapa de saturación de imágenes, el énfasis gira hacia la serie y la colección, desplazando el anterior interés por las cualidades de una imagen específica y la empatía poética que pueda generar por otro interés por las relaciones íntimas entre las imágenes, sus correspondencias y analogías. En la justificación de la muestra «Los agricultores. Recolectar y/o manipular», su comisario Sema d'Acosta escribía: «Es innegable que la agricultura favorece la contemplación y favorece la capacidad de abstracción. Hace diez mil años, en los comienzos del Neolítico, cuando el hombre abandona la vida nómada y se asientan poblados estables capaces de dominar el ciclo de las plantas, empiezan a surgir las primeras ciudades. Después aparecerán la escritura, la política, la filosofía o las ciencias, un desarrollo de pensamiento que va creciendo una vez subsanadas las cuestiones de supervivencia».¹ En el ámbi-

1. Sema d'Acosta, «*Els agricultors. Recol·lectar i/o manipular*», Ajuntament de Barcelona, Sant Andreu Contemporani, 2014.

to fotográfico, sigue diciendo D'Acosta, asistimos a un cambio de periodo parecido: se produce el relevo de los cazadores (de imágenes) por los recolectores. Uno puede volver de la cacería con un solo jabalí, pero un agricultor raramente cultiva un solo nabo. La práctica de la recolección nos lleva a una idea de cosecha que «hace generar trabajos cada vez más conceptuales y menos retinianos». No sólo eso: la idea de seriación permite desarrollos narrativos (lo vimos con *Road Trip*), pero también y sobre todo nos lleva abordar la imagen no como palabra sino como texto. La colección trasciende el léxico para abrirnos a la gramática y la sintaxis. Para que exista colección hay que compilar hasta rebasar una masa crítica que haga representativo el conjunto, y seguidamente ordenar y clasificar, identificar nexos y proponer taxonomías, entender cada imagen como la pieza necesaria de un engranaje. Pero todo empieza siempre gestionando ese ímpetu acumulador que define lo postfotográfico.

En lo que me concierne personalmente, el «agobio» de la acumulación, ese síndrome de Diógenes contemporáneo, arranca en mi propia situación doméstica: resulta que mi esposa, Sylvie Bussi eres, escultora canadiense, pertenece a la categoría de artistas-acaparadores. A menudo trabaja con objetos de desecho y materiales recuperados entre los escombros en un acto de amor que insufla a esos objetos una nueva vida, una regeneración que saca a relucir algunas de sus infravaloradas cualidades. En la intersección de premisas feministas y *arte povera*, un proyecto reciente, titulado precisamente *Colección*, la condujo a interesarse por los botones. Desde entonces, en casa tenemos millones y millones de botones de todo tipo, y durante un tiempo no hubo oferta de botones aparecida en eBay que no terminase en los cajones de nuestros armarios. En su insignificancia, el botón es un adminículo cultural que nos pone en contacto con un mundo humilde y que habitualmente nos pasa desapercibido, pero cuya poética reclama ser explorada. De pequeños todos hemos jugado con botones. De adultos, su uso corriente nos concadena a la vestimenta y a la ornamentación,

a la acción de abrir y cerrar, de vestir o desvestir, de abrigar o desabrigar. Frente a los juguetes modernos, los botones se convierten en objetos nostálgicos de nuestra infancia que, a fuerza de cremalleras y velcros, se ven degradados a simples componentes obsoletos de mercería. De ahí que resulte tan asequible obtener lotes magníficos en eBay: descabalgados de su época, se erigen en piezas de colección.



Sylvie Bussi res, *Collecci *, 2010.

Los botones configuran por su sustancia material (madera, nácar, lat n, hueso, plástico) y por la diversidad de su morfología (tamaño, geometría, color) espléndidos repertorios sobre los que operar. Sylvie aplica, por ejemplo, una metodología de entomólogo para inventar criterios con los que encasillarlos y esbozar reinos, clases, órdenes, familias, géneros y especies. Al hacerlo, no sólo se inscribe en la dinámica de las culturas de archivo, sino que ejemplifica un procedimiento de creación que ha encontrado su particular acomodo en la fotografía contemporánea y que podríamos llamar «obra-colección».

Si nos retrotraemos en el tiempo, cabe preguntarnos qué es lo que impulsa a alguien a amontonar objetos.  Se trata

de una obsesión maníaca, de un acto compulsivo? ¿Cómo y por qué se empieza a amasar lo que para alguien constituyen rarezas y tesoros? ¿Qué deseo secreto anima el espíritu del coleccionista? ¿Qué es lo que incentiva la invención de los museos y bibliotecas, que a la postre habremos de considerar representantes de la organización del saber y la construcción de la cultura?

LA CULTURA DE LA CURIOSIDAD

Estas cuestiones son abordadas por Philipp Blom en su libro *El coleccionista apasionado. Una historia íntima*.¹ El coleccionismo museal surge tras la Revolución francesa: con la Ilustración y el racionalismo las colecciones se especializan, se sistematizan metódicamente y se ordenan según contenidos temáticos y cronológicos. A este modelo correspondería la colección moderna tal como la hemos conocido y que, evidentemente, más allá de su fachada educativa y científica, enmascara propósitos ideológicos y políticos articulados en relatos de poder, de identidad o de cohesión nacional. A esta forma de instrumentalizar la cultura le precedía no obstante otra tradición de conocimiento, que podría denominarse simplemente «cultura de la curiosidad».

Esta cultura de la curiosidad se manifiesta en un culto por lo raro, lo atípico, lo desconocido, lo excepcional... Como exponente de la misma, Blom destaca los gabinetes de curiosidades y, entre otras manifestaciones, los espectáculos de las disecciones anatómicas de cadáveres, los indígenas disecados y exhibidos públicamente, y el fetichismo de las reliquias que inundaban toda Europa antes del Siglo de las Luces. Tal vez estas expresiones populares puedan ser interpretadas como sarpullidos irracionales desde nuestra perspectiva de la Modernidad, pero resultaron inspira-

1. Barcelona, Anagrama, 2013 [*To Have and to Hold*, Londres, Penguin Press, 2002].

doras de una sensibilidad contemporánea marcada por el surrealismo, el *kitsch* y la posmodernidad.

No obstante, las colecciones no se reducían a un depósito de objetos extravagantes. El gabinete representaba un microcosmos, un espejo en el que se reflejaba la variedad del universo para su meditación y contemplación. La *Wunderkammer* era un dispositivo para pensar el mundo. Y lo conseguía mediante su síntesis, concentrándose en lo singular y excepcional, y por lo tanto descartando la obsesión de repertoriar la totalidad de los objetos de la naturaleza, como sí harían luego los enciclopedistas. Los gabinetes preceden a la época en que la ciencia pasará a preocuparse por los sistemas y las series, despojando a la colección del factor accidental.

Los múltiples relatos que nos propone Blom en torno al coleccionismo no se agotan en los gabinetes de maravillas ni en esta cultura de la curiosidad; están implícitos en las variadas ideas que destila su texto: la práctica del coleccionismo como una manera de dar forma al caos del mundo, la idea de la colección como arca de Noé salvadora, la melancolía del coleccionista ante la insatisfacción de la posesión que, como el sexo, exige actualizarse constantemente, la colección como voluntad de perdurar y como contrapartida al triunfo ineluctable de la muerte.

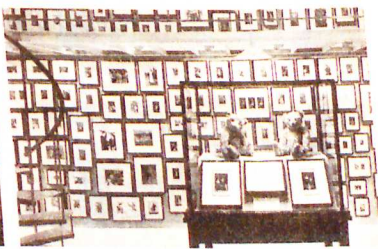
Por las páginas de toda historia del coleccionismo desfilan excéntricos personajes: Rodolfo de Habsburgo (1552-1612), que acumulaba parafernalia de todo tipo (mandrágoras, dragones, objetos de vejación) en *Kunstschränke*, armarios manieristas que pretendían aprehender el mundo cajón a cajón. El holandés Frederick Ruysch (1638-1731), anatomista en salas de disección que terminó convirtiendo su trabajo en afición: creaba *tableaux* a base de esqueletos, niños embalsamados y fetos óseos que tocaban el violín, en una extravagante mezcla de taxidermia y alegoría. Franz Joseph Gall (1758-1828), fundador de la frenología, coleccionaba cráneos; John Tradescant *El Viejo* (1570-1638) empezó con la botánica pero terminó tapizando estancias con

cuernos de unicornio, manos de sirena y «todo lo que fuera extraño»; Joseph Duveen (1869-1939) fue uno de los primeros marchantes de arte tal como los conocemos hoy día (uno de sus clientes era el magnate de la prensa William Randolph Hearst, que inspiró el personaje de *Ciudadano Kane*); Alex Shear, el gran coleccionista de *kitsch* y trastos de los años cincuenta que reunía en su mega «archivo del alma americana»... Para Blom, todos ellos buscaron lo intangible: un orden, un sentido o una respuesta, en la consecución de un catálogo. Y su frenesí acumulador podría no obedecer tanto a la pasión y a la generosidad como a la consecuencia del síndrome de Asperger, el menos severo de los trastornos autistas. El coleccionista aspira, en fin, a autoexplicarse mediante un sistema cohesivo que dé sentido a su existencia: «baluartes contra la mortalidad», mundos pulcros e imperecederos llenos de orden y significado donde todo encaja y todo habla de «belleza y seguridad». Cosmos que nos sobrevivan, corpus que digan: «Yo soy eso». La colección aparece como un legado personal y, por tanto, como una extensión de la identidad más allá de nuestra desaparición. La colección es una obra.

LA OBRA-COLECCIÓN

En la actualidad la idea de la colección como obra no sólo revive sino que se intensifica, como si el fantasma de los gabinetes de curiosidades sobrevolase las escenas del arte contemporáneo. Se percibe no obstante una nueva situación que podríamos expresar como el tránsito de un coleccionismo de creación a la creación como coleccionismo. Es decir, de un coleccionismo con una fuerte impronta personal de los coleccionistas, a artistas cuya obra consiste en confeccionar una colección. Veámoslo con dos ejemplos: en la Bienal de Venecia de 2009, el pabellón finlandés albergaba la instalación *Fire & Rescue Museum* del artista Jussi Kivi. El espacio aparecía atiborrado de piezas relacionadas con el mun-

de los bomberos, que Kivi había coleccionado con obstinación desde que era niño. La exposición consistía en un amontonamiento descomunal de postales, fotos, folletos, carteles, uniformes, juegos, coches en miniatura, máscaras de gas, mangueras y herramientas para apagar incendios... La instalación impresionaba justamente por la desmesura, que bordeaba lo patológico. Otro caso: en 2010, la Gwangju Art Biennale invitó a la coleccionista de arte contemporáneo Ydessa Hendeles, filántropa y patrona de la Art Gallery of Ontario, a presentar su colección más sentimental, compuesta por millones de osos de peluche, fotos de los mismos y toda clase de objetos relacionados. Es evidente que muchas colecciones tienen un sello muy personal, pero en *The Teddy Bear Project* el impulso acaparador y el despliegue brutalmente abarrotado de las piezas desdecía la museografía tradicional, para convertirse por sí misma en una experiencia agobiantemente intensa. En ambos ejemplos la creatividad o la expresión, como motores del arte, no se manifestaban en la fabricación de un objeto-obra sino en la acción de reunir una gran cantidad de objetos según determinados criterios de afinidad.



Jussi Kivi, *Fire & Rescue Museum*, 2009. / Ydessa Hendeles, *The Teddy Bear Project*, 2010.

La pulsión de coleccionar y la estructura de la colección cobran así naturaleza de poética artística. En la época en la que los objetos aún preponderaban sobre las imágenes, artistas como Arman ya habían practicado una estrategia de

recolección y acopio. En un ensayo dedicado a este artista, Umberto Eco adscribía la obra de Arman a una «poética de la enumeración o del catálogo» que se contrapondría a una «poética de la forma acabada».¹ Para Eco, «la poética del catálogo» es una característica de los tiempos de duda respecto a la forma y naturaleza del mundo, en oposición a la «poética de la forma acabada» típica de los momentos de certidumbre sobre nuestra identidad. La crítica que Arman desplegaba contra la sociedad de consumo y la producción de objetos en serie evidenciaba una crisis que la sociedad postindustrial e hipertecnificada ha hecho crecer aún más.

En la actualidad se ha producido una inversión, y la abundancia de imágenes sobrepasa a la de cosas: se trata de uno de los indicadores de que nos hallamos en la era postfotográfica. En el conocido cuento sobre el arte de la cartografía incluido en su libro *Del rigor de la ciencia*, Borges pone en boca de un supuesto Suárez Miranda la crónica de un imperio cuyos cartógrafos lograron tal perfección que «el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos». El objeto de un mapa es abstraer y sintetizar la información para facilitar nuestra orientación sobre el territorio, y para ello debe filtrar el magma de datos y retener sólo los más pertinentes. Un mapa que coincida con el territorio y que superponga a cada uno de los pliegues del terreno su traslación gráfica es un disparate y no sirve para nada, por-

1. Umberto Eco, *Sobre Arman*, en «Arman», Galerie National du Jeu de Paume, París, y Fundació la Caixa, Barcelona, 2001.

que nos perderemos en el exceso indiscriminado de detalles: información infinita equivale a información cero. De ahí la aberración lógica de la tábula. Si cambiamos «mapas» por «imágenes», que suponen otro nivel de cartografía de la realidad, nos percatamos de que las fotografías no se limitan a dar cuenta de cada mínimo fragmento del mundo, sino que lo rebasan. Si Borges levantara la cabeza no saldría de su asombro: las imágenes exceden hoy la realidad misma y componen, nunca mejor dicho, una «realidad aumentada», una realidad superlativa. Por eso hay que insistir en su nueva dimensión ontológica y política. Como consecuencia perversa de su desmesura, más que en mapas, las imágenes se han convertido en laberintos.

Por lo tanto es menester que nos ocupemos de las formas de actuación posibles sobre esa plusvalía de imágenes y que revisemos de modo específico el coleccionismo de fotografías, ámbito en el que ese paso del coleccionismo como creación a la creación como coleccionismo se visualiza de una manera aún más clara. Con la fotografía tradicional, el fotógrafo ya era de hecho una suerte de coleccionista: reunía vistas del mundo y para ello seleccionaba unas tomas entre los muchos fotogramas disponibles en sus hojas de contacto. Cartier-Bresson era, por ejemplo, un coleccionista de instantes decisivos. Bernd y Hilla Becher eran coleccionistas de estructuras industriales. Por su parte, los coleccionistas *ad hoc*, es decir, los coleccionistas privados o los museos, lo único que hacían era efectuar una selección dentro de un repertorio de imágenes previamente seleccionadas por los fotógrafos y superponían al conjunto final un determinado discurso.

Otro de los efectos de la cultura digital actual es que permeabiliza las demarcaciones de los distintos agentes artísticos (creadores, comisarios, críticos, conservadores, coleccionistas, docentes, marchantes). Podemos priorizar una línea de actuación, pero tendemos a diversificarnos transversalmente, de la misma forma que los *softwares* que solemos utilizar nos familiarizan con funcionalidades multita-

rea. De esta permeabilidad destaca la que se produce entre el artista y el coleccionista, lo cual corrobora la famosa tesis benjaminiana ya mencionada en capítulos anteriores acerca del artista moderno como una especie de trapero que recoge desperdicios para darles forma y sentido nuevos. En un mundo caracterizado por la saturación icónica, muchos artistas son proclives a aplicar estas estrategias de recolección y seriación, y proporcionar ejemplos de «obra-colección». Al hacerlo, constatan dos cosas: primero, que mucho de cualquier cosa resulta interesante; y, segundo, que inventar criterios de clasificación a la diversidad representa otra forma eficaz de construir sentido.

La noción del fotógrafo que renuncia a tomar fotos para en cambio actuar como recolector y coleccionista no es una novedad en sí misma. Pero la postfotografía no reivindica originalidad sino intensidad, y por consiguiente no deben dolernos prendas en reconocer al artista conceptual Hans Peter Feldmann y al camarógrafo Sándor Kardos como precursores de la actual legión de artistas-coleccionistas. Feldmann, nacido en 1941, empezó a temprana edad a recoger y clasificar imágenes, y aprovechaba los libros de contabilidad de su padre para realizar álbumes temáticos. Bajo el lema de que «somos lo que acumulamos en la vida», Feldmann produjo entre 1968 y 1976 un total de 37 modestos cuadernos, con una estética cercana a las libretas de deberes escolares; en ellos agrupaba fotos hechas por él, fotos de familia de álbumes encontrados o reproducciones obtenidas de periódicos y revistas ilustradas, que disponía ordenadas por temas o cronologías (por ejemplo, retratos de cien personas nacidas en cien años consecutivos; o noventa y dos fotos extraídas de la prensa de víctimas de acciones terroristas en Alemania, mezclando sin ninguna distinción secuestrados, secuestradores, policías, militares, políticos y guerrilleros). La ausencia de texto o de cualquier otra indicación despojaba las imágenes de anclajes semánticos o contextuales, poniendo en evidencia su inevitable ambigüedad. Todos estos trabajos destacaban por su estructura serial, de repetición

de analogías visuales, siempre con una apariencia deliberadamente pobre y rudimentaria.

Por su parte a Kardos le cabe el honor inaugural de haber reivindicado el encanto de la fotografía vernacular en una época en que nadie le prestaba atención. Nacido en 1944 en Budapest, y dedicado a la realización cinematográfica, Kardos empezó a interesarse por las fotos prosaicas y anónimas desde los años setenta. Su entusiasmo lo llevó a amasar una colección que superaba con creces los dos millones de piezas y que bautizó como Horus Archive. El Ojo de Horus simboliza en la mitología egipcia plenitud y totalidad, y el signo con que se le representa en la escritura jeroglífica proclama la exaltación de la infinitud en el tránsito de lo infinitamente insignificante a lo infinitamente basto. Pero el reconocimiento de la condición de magnitud y exceso no fue la única anticipación de Kardos, que cuenta que al principio de esa búsqueda esperaba encontrar inspiración para sus propias fotos familiares, pero que, al tomar conciencia del tesoro que estaba reuniendo, llegó a la conclusión que coleccionar era un acto de creación en sí mismo:

Considero que coleccionar es un arte independiente, como el mismo acto de tomar fotografías. Los fotógrafos son capaces de descubrir detalles que pasan desapercibidos a quienes viven la escena fotografiada. Ellos captan esos detalles y en ese sentido hacen una selección. Los aficionados toman millones de fotos y un fenómeno parecido puede ocurrir, una obra maestra puede haber nacido y nadie repara en ella, ni quien hace la foto ni quien aparece en ella. En lo que concierne a la naturaleza del acto de elegir, sin embargo, no importa si el reconocimiento del valor de la imagen tiene lugar antes de la toma o después, quizás incluso décadas más tarde.¹

Kardos se basaba sólo en criterios estéticos que traslucían sus propias preferencias y prejuicios. Se nota por ejemplo un

1. Horus Archive, Lodz, Fotofestiwal, 2009.

gusto por lo insólito y por lo fallido: movimientos bruscos o expresiones inesperadas, tomas movidas o sobreimpresiones accidentales, luz inadecuada o procesado defectuoso, etc., que abre camino a esa institucionalización del error fotográfico como opción retórica que ya hemos tratado.

LOS NUEVOS ENCICLOPEDISTAS

Otro aspecto destacable en el Horus Archive es la forma de clasificar sus contenidos. La colección no sigue un sistema de clasificación racional y preestablecido; el material se fue organizando en más de 120 categorías, generadas en función de los hallazgos y a menudo sin ser excluyentes entre sí, dejando por tanto el resultado en manos de factores relativos y subjetivos. La mayoría de las veces las fotos se distribuyen a tenor de unas características comunes cuyo estudio nos ayudaría a trazar una sociología de las fotos privadas y familiares en una determinada época: celebraciones, ocasiones de ocio, personas de las que estamos orgullosas, objetos que deseamos, gente con máscaras, disfraces y ropa especial, muñecas, etcétera.

Feldmann y Kardos vivieron los prolegómenos de una intoxicación icónica que ahora ya alcanza visos de pandemia. La producción incontenente de imágenes nos aboca a un caos desenfrenado; la misión de los artistas consiste entonces en resistir e intentar recuperar el control domando esas imágenes salvajes. Por eso abundan y se radicalizan prácticas en que se hace prisioneras a las imágenes y se las encierra en catálogos. Sigue escribiendo Eco: «Disponemos de suficientes elementos para afirmar que existen catálogos y catálogos, unos nos dicen que el mundo es repetitivo; los otros, que siempre es sorprendentemente distinto».¹ La entropía de las imágenes exige nuevas formas de categorizar el mundo: equivale a idear las etiquetas de las carpetas de un

1. *Op. cit.*

archivador, o sea, a reunir lo diverso en función de una sistematización unificadora, por arbitraria y absurda que pueda parecer. La obra-colección en el fondo trataría de recuperar y deconstruir para la cultura postfotográfica la voluntad enciclopédica de D'Alembert y Diderot, como si irónicamente nos planteásemos el retorno de una nueva Ilustración.

A la sombra del legado de Kardos, la reacción a la avalancha sigue siendo una recogida ingeniosa y crítica de las imágenes recuperables; Martin Parr y Erik Kessels lo ejemplifican soberanamente. Parr, archifamoso por su desenfadado estilo documental, encarna al fotógrafo-coleccionista por excelencia. En las últimas décadas, ha recopilado todo tipo de fotografía vernacular (postales, folletos turísticos, fotos impresas en camisetas, *badges*) y no es difícil establecer paralelismos entre su propia obra y la estética deslavazada de estos usos populares de la fotografía. En la serie *Painted Photos* (2012), Parr reutiliza imágenes de prensa procedentes de mercadillos que tienen los fondos parcialmente pintados para destacar un sujeto o con marcas para indicar un reencuadre, tal como antiguamente se hacía en las redacciones de los periódicos. El resultado supone un parangón irónico a cotizados pintores que utilizan fotografías como soporte para pintarrajearlas. Otra serie memorable es *Boring Postcards*, que hace los honores al «horror delicioso»: postales que describen parajes y situaciones tremendamente anodinas, cuya absoluta falta de atractivo es justamente lo que las hace atractivas.

Diseñador gráfico, publicitario, editor, coleccionista, comisario de exposiciones y artista, Erik Kessels encarna el perfil de creador transversal propio de la era digital. Para sus proyectos, Kessels presta atención a las formas más triviales de fotografía, formas como los álbumes familiares, los reclamos pornográficos o la documentación comercial, que se ven habitualmente descartadas de museos y otras instituciones canonizadoras. Cual ave carroñera siempre al acecho, Kessels organiza y divulga sus botines en sorprendentes publicaciones monográficas, en particular, las colecciones *In Almost Every Picture* y *Useful Photography*, iniciadas am-

bas en 2001. En *In Almost Every Picture* #9 (titulada «Black Dog»), por ejemplo, se compendia un centenar de fotos de un viejo matrimonio cuyo perro negro era la niña de sus ojos. A falta de retoños que immortalizar, la máxima ilusión de la pareja era obtener un retrato aceptable de su mascota. Pero la serie demuestra que su impericia técnica los lleva de frustración en frustración. Una iluminación inadecuada y la negrura del perro hacen que la cabeza quede empastada en una oscuridad espectral una y otra vez, en un descabro progresivo de intentos fallidos cada vez más humillante para los protagonistas pero hilarante para un observador ajeno. Por su parte, *Useful Photography* consiste en una serie de cuadernos consagrados a la fotografía utilitaria, que es la más mirada y la menos mimada. Cada número presenta una selección de fotografías dedicadas a un único tema y aparece desprovisto de cualquier texto: sólo un título en la cubierta. Las fotos son coleccionadas y editadas por Hans Aarsman, Hans van der Meer, Julian Germain y el propio Erik Kessels. Otro ejemplo: el número #008 de *Useful Photography* está dedicado a una parcela colateral de la fotografía pornográfica. El porno, sea en películas, revistas gráficas o páginas web, suele guiarse por patrones monótonos, centrados en el acto sexual y sus variantes. En lo que difieren estos patrones es en la secuencia de apertura, en el inicio de un relato visual donde se supone que debe acomodarse la acción. Tanto las historias como los escenarios son impostados. Este número celebra pues estas escenas iniciales, a menudo rayando el estereotipo, otras veces extrañamente inventivas, pero siempre descarnadamente falsas: la minifaldera rubia haciendo autoestop, la llegada del fornido lampista, la secretaria luciendo escote generoso, el maestro viejo verde con la colegiala, o la enfermera lanzando los tejos al cirujano. Fuera de contexto, es decir, sin acceso a las escenas de acción que las justifican, esas situaciones cuentan una historia distante y absurda. La historia de la actuación de unos actores de escaso talento pero grandes atributos, en situaciones tan incomprensibles como embarazosamente jocosas.



Erik Kessels, portada y doble página interior de *Useful Photography* #008, 2008.

La pléyade de artistas enfrascados en labores recopilatorias y enciclopedistas no se agota ahí. Obcecado por las cámaras analógicas que se han vuelto casi piezas de anticuario, Brendan Corrigan compra a peso montones de cámaras extraviadas por sus antiguos propietarios, robadas o malvendidas en mercadillos de segunda mano. Claro que Corrigan se interesa sólo en aquellas cámaras en cuyo interior sus antiguos usuarios dejaron olvidado un rollo a medio exponer. Entonces revela y positiva esas fortuitas instantáneas, componiendo una colección de vivencias ajenas a las que no podemos vincular más identidad que la de un viejo modelo de cámara caduca. El lote de fotos exhumadas y la misma cámara son finalmente subastados en eBay.

Emilio Chapela Pérez revisita los valores en crisis de la contemporaneidad tales como la democracia, la economía, la violencia o el mismo arte, siempre a partir de batidas cruzadas en Wikipedia y Google, que convergen en propuestas que aúnan crítica e ironía. Por ejemplo, su pieza videográfica *Guns* es un encadenamiento que proyecta las cien primeras imágenes obtenidas en Google al introducir *gun* («arma») como palabra de búsqueda. Internet surte con tal cantidad de nuevas herramientas que es difícil no ceder a la tentación de las estrategias creativas que se aprovechan de

los motores de búsqueda. Veamos otros aprovechamientos de las mismas. Una de las consecuencias de internet ha sido la revolución experimentada en los medios de distribución y venta de productos comerciales, las llamadas tiendas *online*, así como los portales que facilitan un mercado de segunda mano eliminando el papel de los intermediarios. Se han multiplicado los objetos puestos a la venta y éstos se muestran habitualmente con una foto para que el comprador pueda visualizar sus características. Ahí arranca el proyecto *Ref.1048* (2013) de Jordi Bou. A raíz de la búsqueda de un producto difícil de localizar, Bou empleó como criterio el número de referencia dado por el fabricante. La sorpresa surgió con la infinidad de productos que, en páginas muy diversas, compartían el mismo número de referencia. Bou seleccionó entonces 80 de los hallazgos referenciados como *Ref. 1048*, que conforman una «familia» cuyo parentesco es arbitrario: de ahí lo absurdo de las identidades y las clasificaciones. Pero el proyecto insiste en otras ideas: los algoritmos de búsqueda han pasado a detentar la función metafísica de certificar lo real, relevando a la fotografía del que habría sido su mandato histórico. Asimismo, nos muestra que internet es un universo tremendamente visual y la paradoja es que accedemos a sus contenidos a través de palabras: seguimos sujetos a una cultura logocéntrica.

Otro contrapunto de sobriedad conceptual, afán enciclopédica y exuberancia de imágenes a raudales lo proporciona Joachim Schmid con su serie *Other People's Photographs*. Al igual que Kessels, Schmid pertenece a esa raza de artistas que no son meros depredadores visuales sino activistas de una ecología que preconiza no sólo el reciclaje de las imágenes, sino también una revalorización de lo prosaico y lo marginal. Ambos son príncipes de la adopción –que no de la apropiación–, aunque Kessels se decanta por lo vernacular y Schmid, por lo lumpen. En Kessels destacan los destellos de hallazgos epifánicos, de exitoso buscador de tesoros que se basa en su olfato para intuir y reconocer el encanto de las imágenes fuera de su contexto. En cambio Schmid aplica

una metodología más sistemática, con la que a la vez parece rendir homenaje e ironizar sobre el *Atlas Mmemosyne* de Aby Warburg a partir de sus propios inventarios iconográficos salidos de internet, con sus clasificaciones absurdas y sus taxonomías desquiciantes: otra forma de presentar el patrimonio de lo postfotográfico. Por añadidura, tanto uno como otro logran dos objetivos: rebatir los modelos historiográficos de la fotografía y evidenciar el afán de antologización de la cultura digital.



Joachim Schmid, *Other People's Photographs*, 2008-2011. Instalación de la serie en Fundación Foto Colectania de Barcelona en 2013, y página interior del volumen *Big Fish*.

Other People's Photographs es una colección de 96 libros autoeditados, cada uno de cuyos volúmenes reúne una selección de imágenes encontradas en internet, siguiendo un criterio de clasificación un tanto alocado. Schmid advierte que cuando las imágenes pierden el hilo de su origen, nos sumergimos en aguas revueltas y confusas en las que hay que atreverse a pescar. Hay que atreverse a inventar otro orden posible, aunque venga acompañado del guiño malicioso que provoca tanto el desconcierto en un público ingenuo como la complicidad del público *connaisseur*, que saborea una cáustica parodia sobre las metodologías clasificatorias «oficiales» de historiadores y museos. Cada volumen de *Other People's Photographs* reúne lo diverso en función de un factor unificador –por arbitrario y absurdo que pueda parecer–, y por tanto establece posibles formas de

los motores de búsqueda. Veamos otros aprovechamientos de las mismas. Una de las consecuencias de internet ha sido la revolución experimentada en los medios de distribución y venta de productos comerciales, las llamadas tiendas *online*, así como los portales que facilitan un mercado de segunda mano eliminando el papel de los intermediarios. Se han multiplicado los objetos puestos a la venta y éstos se muestran habitualmente con una foto para que el comprador pueda visualizar sus características. Ahí arranca el proyecto *Ref.1048* (2013) de Jordi Bou. A raíz de la búsqueda de un producto difícil de localizar, Bou empleó como criterio el número de referencia dado por el fabricante. La sorpresa surgió con la infinidad de productos que, en páginas muy diversas, compartían el mismo número de referencia. Bou seleccionó entonces 80 de los hallazgos referenciados como *Ref. 1048*, que conforman una «familia» cuyo parentesco es arbitrario: de ahí lo absurdo de las identidades y las clasificaciones. Pero el proyecto insiste en otras ideas: los algoritmos de búsqueda han pasado a detentar la función metafísica de certificar lo real, relevando a la fotografía del que habría sido su mandato histórico. Asimismo, nos muestra que internet es un universo tremendamente visual y la paradoja es que accedemos a sus contenidos a través de palabras: seguimos sujetos a una cultura logocéntrica.

Otro contrapunto de sobriedad conceptual, afán enciclopédista y exuberancia de imágenes a raudales lo proporciona Joachim Schmid con su serie *Other People's Photographs*. Al igual que Kessels, Schmid pertenece a esa raza de artistas que no son meros depredadores visuales sino activistas de una ecología que preconiza no sólo el reciclaje de las imágenes, sino también una revalorización de lo prosaico y lo marginal. Ambos son príncipes de la adopción –que no de la apropiación–, aunque Kessels se decanta por lo vernacular y Schmid, por lo lumpen. En Kessels destacan los destellos de hallazgos epifánicos, de exitoso buscador de tesoros que se basa en su olfato para intuir y reconocer el encanto de las imágenes fuera de su contexto. En cambio Schmid aplica

una metodología más sistemática, con la que a la vez parece rendir homenaje e ironizar sobre el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg a partir de sus propios inventarios iconográficos salidos de internet, con sus clasificaciones absurdas y sus taxonomías desquiciantes: otra forma de presentar el patrimonio de lo postfotográfico. Por añadidura, tanto uno como otro logran dos objetivos: rebatir los modelos historiográficos de la fotografía y evidenciar el afán de antologización de la cultura digital.



Joachim Schmid, *Other People's Photographs*, 2008-2011. Instalación de la serie en Fundación Foto Colectania de Barcelona en 2013, y página interior del volumen *Big Fish*.

Other People's Photographs es una colección de 96 libros autoeditados, cada uno de cuyos volúmenes reúne una selección de imágenes encontradas en internet, siguiendo un criterio de clasificación un tanto alocado. Schmid advierte que cuando las imágenes pierden el hilo de su origen, nos sumergimos en aguas revueltas y confusas en las que hay que atreverse a pescar. Hay que atreverse a inventar otro orden posible, aunque venga acompañado del guiño malicioso que provoca tanto el desconcierto en un público ingenuo como la complicidad del público *connaisseur*, que saborea una cáustica parodia sobre las metodologías clasificatorias «oficiales» de historiadores y museos. Cada volumen de *Other People's Photographs* reúne lo diverso en función de un factor unificador –por arbitrario y absurdo que pueda parecer–, y por tanto establece posibles formas de

categorizar el mundo. También funciona como *ranking* de lo que la gente prefiere fotografiar: sus pies en la playa, manos, perros, tazas de café, menús de avión, pizzas, pirámides, trofeos, puestas de sol, televisiones, accidentes, la *Gioconda*, feliz aniversario...

En el fondo, Schmid actualiza para la cultura postfotográfica aquella manufactura de conocimiento que supuso en el siglo XVIII la descomunal empresa de D'Alembert y Diderot, fertilizada ahora con otra de las pedagógicas paradojas de Borges, aquella que inventa la cita de una supuesta enciclopedia china titulada *Emporio celestial de conocimientos benévolos*: «En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas».¹ Las tipologías de Schmid para entrelazar imágenes según un contenido común sugieren un tesoro irracional e insensato que en otra pirueta de ontología borgesiana da la justa medida de esa vida enloquecida de las imágenes que revolotean alrededor nuestro, y nos sacude, con una contrapartida artística para mantenerlas a raya.

IMÁGENES IMPULSIVAS

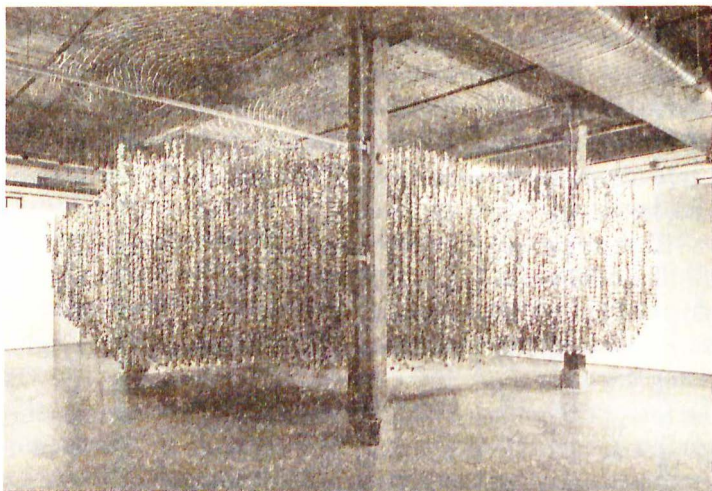
La postfotografía prima la obra-colección sobre otras estrategias artísticas: prioriza el propósito de agrupar una ingente cantidad de imágenes vinculadas por algún tipo de parentesco, creando estructuras significativas que prevalecen sobre los valores de la imagen singular y autónoma. Y esto sucede en dos direcciones posibles: por un lado, pro-

1. Jorge Luis Borges, «El idioma analítico de John Wilkins», en *Otras inquisiciones*, 1952.

cesando la bulimia escópica, la producción compulsiva de fotografías; por el otro, barriendo con batidas de reciclaje salvaje los repositorios icónicos que pueblan el ciberespacio. Los casos que anteceden suponen poner concisamente el acento en las puras acciones recopiladoras y clasificatorias. Estas acciones se resuelven con frecuencia en formato de fotolibro, de intervención en la red o de exposición convencional. Pero en otros casos la obra-colección no constituye un fin en sí misma, sino el preámbulo para instalaciones museales de compleja envergadura. Veamos dos casos de estudio, los dos fechados en 2015.

El primero viene firmado por Roberto Pellegrinuzzi y se titula *Memories*. Equilibrando resolución estética y reflexión conceptual, la producción de Roberto Pellegrinuzzi se ha preocupado por cuestionar el dispositivo y el signo fotográfico hasta tal grado, que ya no sabemos si el artista es un fotógrafo que se sirve de la semiología o si es un semiólogo que se sirve de la cámara. Este proyecto se centra en el conflicto entre economía de la imagen y preservación de las vivencias. Los medios de producción visual pueden analizarse desde una casuística darwinista: su capacidad respecto a la adaptación a un hábitat cultural particular evitará o pospondrá su obsolescencia. Pero Pellegrinuzzi ha descubierto otro tipo de obsolescencia que afecta al metabolismo —no figurado sino físico— de las imágenes. Frente a la pretendida hipérbole de que hoy las imágenes son infinitas, Pellegrinuzzi nos advierte que el capitalismo posfordiano ya se ha preocupado de limitar la producción diseñando los sensores digitales de las cámaras (los CCD) con una obsolescencia programada de aproximadamente un cuarto de millón de disparos. Es decir, después de esa vida productiva, los sensores dejan de funcionar y la cámara se vuelve inservible. En la era Kodak, el comercio de la fotografía se basaba en el revelado de copias sobre papel y las cámaras de carrito podían durar casi eternamente; en la era digital ya no se encargan apenas copias en los establecimientos fotográficos y las fotos se consumen de manera inmaterial en la pantalla. Esto

hace que el modelo de negocio se desplace a la venta de cámaras, con la aparición periódica de nuevas versiones que dejan caducas a las anteriores.



Roberto Pellegrinuzzi, *Memoire*, 2015. Instalación en Parisian Laundry, Montreal.

Como un desafío a esa lógica perversa del beneficio capitalista, Pellegrinuzzi disparará su cámara a diestra y siniestra durante un año, ametrallando sin cesar todo cuanto sucede a su alrededor hasta agotar el potencial productivo del sensor CCD de su cámara. En total habrá conseguido 275.000 instantáneas: una cantidad brutal de imágenes, pero finita. Con esas fotos impresas a pequeño formato y colgadas de hilos, construirá una especie de estructura nebulosa e invitará al público a su inmersión en ella. Esa nube no sólo alude al *cloud-computing*. Simula también la estructura neuronal, con las imágenes mentales entrelazadas sutilmente mediante sus sinapsis. Cada fotograma sugiere un recuerdo que queda ahí, latente, sumergido en ese almacén gigantesco de experiencias. Cada imagen es sólo una pieza ínfima, un accidente descartable; lo

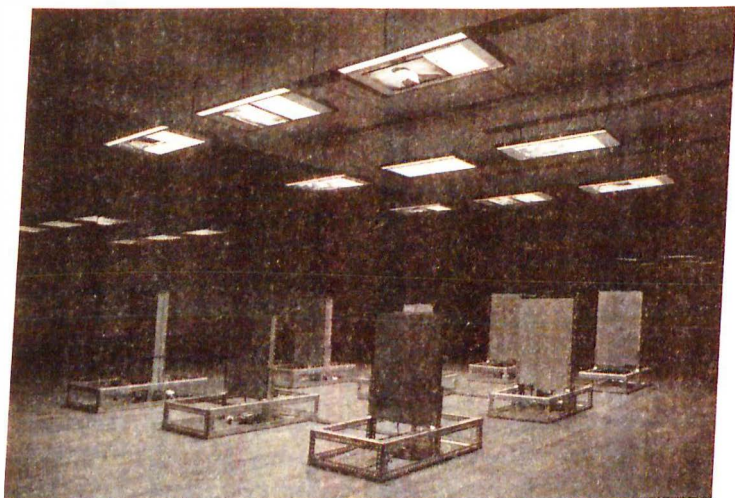
que importa es la estructura global, el palacio de la memoria. Aunque compiladas con tesón, cada imagen es sólo una baldosa de una arquitectura que nos interesa por su totalidad. Como en el océano de *Solaris* de Stanislaw Lem, Pellegrinuzzi sugiere que ese océano de imágenes puede también contener «vida», «conciencia» o «voluntad». Permítaseme una nueva referencia a Borges, cuando en *Nueva refutación del tiempo* (1946) contaba que Zhuang Zi soñó que era una mariposa. Al despertar, ignoraba si era Zi que había soñado que era una mariposa, o si era una mariposa y estaba soñando que era Zi. Esa confusión la experimenta también el visitante que se introduce en la «nube», límite de nuestra percepción y habitación de nuestro conocimiento, que nos desafía para la nueva interacción metafísica entre lo tangible y lo imaginado. Pellegrinuzzi ilustra un universo reversible en que las imágenes se han hecho permeables con lo real. Para Borges el universo es «la suma de todos los hechos, es una colección no menos ideal que la de todos los caballos con que Shakespeare soñó –¿uno, muchos, ninguno?– entre 1592 y 1594». Porque nuestra experiencia, tanto la vida en conciencia como la vida en sueño, se nutre de percepciones, y lo que es válido para la última lo es también para la primera. Ergo, las cronologías, el tiempo, la memoria no son más que una construcción humana, una ilusión en última instancia, y lo único real sería el instante.

En la siguiente obra-colección la memoria sigue siendo hilo conductor, pero aquí los artistas, el grupo After Faceb00k (formado por Charles-Antoine Blais Métivier y Serge-Olivier Rondeau), han partido de imágenes captadas en internet y no producidas por ellos mismos, como hizo Pellegrinuzzi. Como su nombre indica, el objeto de este grupo se centra en expresar el potencial sociológico de la gigantesca red social fundada por Mark Zuckerberg en 2004 y que se ha expandido hasta los mil quinientos millones de usuarios en todo el planeta. En cierta medida, After Faceb00k traslada la práctica de la fotografía etnográfica del siglo XIX a los

contextos del siglo xxi. Antaño esa fotografía la realizaban los antropólogos ansiosos de preservar la imagen de las culturas «tradicionales», que a su parecer se extinguirían al contacto con la modernidad occidental. Pero a diferencia de los investigadores decimonónicos, After Faceb00k documenta una práctica coetánea siendo testigo de las transformaciones desde su propio seno y en tiempo real. Es probable, auguran los artistas, que el rechazo a la rigidez y autoritarismo con que se rige Facebook haga migrar a los usuarios hacia otras plataformas más tolerantes, y ese eventual trasvase reducirá el acceso a las imágenes conversacionales que actualmente se comparten. Anticipándose a ese declive, After Faceb00k aprovecha las fotos disponibles para analizar un valioso conjunto de prácticas y subculturas.

En su instalación *In Loving Memory / À la douce mémoire* los artistas presentan una colección de más de cuatro mil capturas de pantallas de páginas memoriales, para examinar las convenciones sociales sobre la muerte y el duelo en la era postfotográfica. Acumulamos muchas de nuestras vivencias en las redes sociales y cabe preguntarse qué sucede después de nuestra muerte con esa ingente cantidad de datos personales almacenados en potentes servidores. Es un asunto que suscita a la vez consideraciones jurídicas y morales. La persistencia de cuentas de personas fallecidas –Facebook, por ejemplo, no permite dar de baja esas cuentas, sólo convertirlas en «conmemorativas»; hoy existen más de 46 millones de perfiles activos de usuarios que han muerto– hace sobrevivir una identidad más allá de la desaparición del cuerpo. Estas páginas están destinadas al recuerdo póstumo e invitan a la recepción de condolencias y conmemoraciones, o sea, funcionan como salones funerarios virtuales eternamente visitables, en la medida en que siguen preservando toda la personalidad del difunto, las relaciones con los seres queridos, la expresión de sus sentimientos, sus gustos, etcétera, en suma, un «alma virtual» que sugiere la posibilidad de una pervivencia *online*. Antes sólo los multimillonarios podían costearse la criopreservación o vida en suspensión, a

la espera de que la ciencia esté en condiciones de revertir la degradación del cuerpo. Hoy Facebook pone gratuitamente al alcance de todo el mundo la ilusión de otro tipo de inmortalidad: la del perfil identitario volcado en la megamemoria de las redes después de una profusa interacción social, la de la energía mental del individuo sustanciada en avatar. Y podríamos añadir: a la espera de que la ciencia esté en condiciones de trasladar toda esa memoria enlatada a otro contenedor, sea un cuerpo biónico o un robot, argumento inaugurado por Arthur Clarke en una secuela de 2001: *Una odisea del espacio*, titulada 3001: *Odisea final*, y luego reiterado en un buen número de novelas y películas.



After Faceb00k, *In Loving Memory*, 2015. Instalación en el McCord Museum, Montreal.

Escenográficamente, la instalación de *In Loving Memory* / *À la douce memoire* simula la configuración de un «cementerio» digital. Con la sobrecogedora apariencia de una necrópolis, las lápidas funerarias de las tumbas son sustituidas por los supuestos megaservidores que almacenan cada mínimo detalle de nuestra vida. En las pantallas, que cuel-

gan del techo como si compusieran el «cielo», se suceden esas miles de fotos extraídas de las páginas memoriales. Por esas pantallas desfilan todos los patrones posibles encaminados a sobrellevar el duelo: tanto imágenes tomadas en hospitales, ceremonias funerarias, tanatorios y cementerios, como imágenes testimoniales o alegóricas recordatorias del difunto. En cualquier caso, funcionan siempre como residuos simbólicos que permiten «seguir en contacto» con el usuario traspasado a la ultratumba. En eso la ciencia ficción sólo aspira a colmar un sentimiento religioso de inmanencia: desde tiempos inmemoriales el ser humano ha demostrado su fervor por intentar encarnarse en los lugares donde su cuerpo ya no puede estar, o sea, *in effigie*. Hoy esto no sucede con máscaras mortuorias ni con esculturas funerarias, sino colgando fotos en el muro de Facebook. Para Petrarca, *Un bel morir tutta una vita onora*. ¿Qué elegías post-fotográficas paliarían hoy nuestro dolor? Esa obra-colección de After Faceb00k deja la cuestión perfilada.

En fin, la obcecación por botones, plumas de ángel o imágenes memoriales de Facebook muestra en qué forma compartimos pasión y curiosidad. La especificidad de los contenidos concretos y de sus propósitos es contingente. Lo importante es que manifiestan similar naturaleza de obra-colección, gestos encaminados a reunir piezas según afinidades operatorias y a establecer con ellas trayectos de pensamiento: recoger los trozos dispersos del mundo, reconocer su repetición y singularidad, proponer un orden. Es decir, revelar codificaciones, crear sentido o, como decía Heidegger, *desocultar* la verdad entre las cosas: «[...] Lo descubierto es transformado; lo transformado, acumulado; lo acumulado, a su vez, repartido, y lo repartido se renueva cambiado. Descubrir, transformar, acumular, repartir, cambiar, son modos del desocultar».¹

1. «La pregunta por la técnica», conferencia impartida en 1953 e incluida en varias compilaciones de sus textos, como Martin Heidegger, *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, 2014.

La foto-vudú

EXPOSURE

*Please do not tell me there is no voodoo,
For, if so, how then do you
Explain that a photograph of a head
Always tells if the person is living or dead?*

*Always. I have never known it to fail.
There is something misted in the eyes, something pale,
If not in the lips, then in the hair—
It is hard to put your finger on, but there.*

*A kind of third dimension settles in:
A blur, a kiss of otherness, a milky film.
If, while you hold a snapshot of Aunt Flo,
Her real heart stops, you will know.*

JOHN UPDIKE¹

En diferentes pasajes me he ido refiriendo a la desmaterialización de la imagen como una de las características identificativas de la postfotografía. En la fotografía la luz se transforma en materia; en la postfotografía la luz se transforma en códigos. La fotografía convencional tiene com-

1. *Telephone Poles and Other Poems*, Londres, André Deutsch, 1964.

ponentes físicos y químicos; su superficie está formada por una emulsión que contiene moléculas de algún material fotosensible y esta emulsión está depositada sobre algún soporte sólido. En su proceso más tradicional, la fotografía no es más que un depósito de átomos de plata organizados según una determinada configuración. En cambio la fotografía digital es un mosaico de píxeles, el resultado de una codificación numérico-binaria. La postfotografía, por tanto, aporta información visual sin necesidad de soporte: carente de corporeidad, el ser postfotográfico deviene pura alma, puro espíritu.

Los estudios sobre la imagen han abundado en esa dualidad dual. En su ensayo sobre la imaginación, Jean-Paul Sartre hace una apuesta de futuro en la que intenta zanjar la embarullada travesía filosófica que le ha precedido. Allí lanza su famosa sentencia: «La imagen es un cierto tipo de conciencia. La imagen es un acto y no una cosa».¹ Para Sartre, el problema radicaba en hacer gravitar la imagen sobre una idea de síntesis que terminaba sobrevalorando la imagen-cosa en detrimento de la imagen-acto. Aunque la imagen-cosa se refiere en ese texto a la preeminencia del objeto de presentación gráfica, lo que en semiología se llamaría «referente», no puedo resistirme a la tentación de extrapolar esa oposición entre cosa y acto como correlatos de materialidad e inmaterialidad, y por ende de fotografía y postfotografía. La desmaterialización conllevará esa fluidez que apremia la hiperreproductibilidad, la difusión, la circulación y la penetrabilidad, pero también la inestabilidad en el almacenamiento de la información. «La tecnología numérico-binaria –señala José Pablo Concha Lagos– modifica el sistema de almacenaje: ya no hay depósito de carácter material; ya no hay volumen; en cambio, sólo hay lenguaje numérico, hay desmaterialización, se produce una pérdida del carácter físico de la reproducción... [En conse-

1. *L'Imagination*, París, Librairie Félix Alcan, 1936 [*La imaginación*, Barcelona, Edhasa, 2006].

cuencia,] la fotografía, como resguardo mnémico, entrará en crisis. La historia íntima corre el riesgo de perderse, incluso estando bien guardada.»¹

Todo cambio implica pérdidas y ganancias, pero en el capítulo de pérdidas entiendo que se repara poco en un ámbito que a la postre ha sido esencial para el capital simbólico de la fotografía: el papel necesario de la imagen-cosa en la fotografía entendida como práctica vudú, que vendría a ser la invocación de la realidad en su representación objetual. Veámoslo en uno de sus espacios por antonomasia, el álbum familiar o álbum de fotos, donde se dirimen dos crisis que confluyen: el extravío aludido de la conservación de la memoria personal y la desactivación de los ritos de foto-vudú.

AUTOPSIA DEL ÁLBUM DE FOTOS

Con el advenimiento de la postfotografía el álbum fotográfico está siendo merecedor de una inusitada atención, y abundan las revisiones tanto de su historia como de su función. Separadas por un escaso intervalo, por ejemplo, se sucedieron dos exposiciones de enfoques contrastados y con productivas secuelas en la historiografía de la fotografía familiar: una de perfil «académico», en el museo Nicéphore Niepce de Chalon-sur-Saône, y otra de corte «especulativo», en el FOAM, museo de fotografía en Ámsterdam. La primera (junio-septiembre de 2011) se titulaba «*Albums de famille. Les images de l'intime*» y fue comisariada por un equipo encabezado por François Cheval, a partir de los fondos del propio museo. La segunda, «*Album Beauty*» (junio-septiembre de 2012) fue una recreación del polifacético Erik Kessels a partir de su colección personal especializada en las vidas vernaculares de la fotografía.

1. José Pablo Concha Lagos, *La desmaterialización fotográfica*, Santiago de Chile, Metales Pesados, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2011.

Aunque ambos casos compartían una intención divulgativa, en Chalon prevalecía un enfoque arqueológico sobre la representación de las narrativas familiares, y destacaba el papel del álbum en la preservación y transmisión de una memoria grupal. Kessels iba a lo suyo con un homenaje nostálgico a esos objetos de la era analógica, tan generosos en su condición de proveedores de estética de la imperfección: la ingenuidad de los fotógrafos ocasionales ha sido una fuente inagotable de sorprendente «belleza», de la que el álbum de fotos ha constituido un contenedor distinguido.

No es que estos álbumes hayan pasado desapercibidos hasta ahora a la lupa de la historia, la sociología y la antropología visual, ni mucho menos. Las exposiciones referidas tienen precedentes y existe una copiosa bibliografía sobre la materia. Se trata más bien de constatar que los enfoques que comentamos requieren una metodología en la cual el objeto de estudio debe estar muerto para poder proceder a su disección. Se refieren al esto-ha-sido del álbum de fotos y no al esto-es. Es decir, más allá de un análisis de sus características y evolución subyace un certificado latente de defunción, porque sólo el fallecimiento permite la distancia para un escrutinio tan asépticamente científico. ¿Es cierto que el ál-



Instalación de *Album Beauty*, concebida por Erik Kessels, en FOAM de Ámsterdam, junio-septiembre de 2011.

bum familiar ha pasado a mejor vida? ¿Se incluye su desaparición entre los daños colaterales de la transmutación de la fotografía en postfotografía?

Los primeros álbumes aparecieron en los círculos burgueses en la década de 1860 y, como las catedrales, eran proyectos cuya construcción atañía a varias generaciones. Al principio se nutrían de «tarjetas de visita» y otras formas de retratos obtenidos en establecimientos comerciales, y reunían a varias generaciones en un orden vagamente cronológico. El resultado rememoraba las antiguas galerías de antepasados con las que la aristocracia se vanagloriaba de su genealogía. Después, los avances de la técnica y la variedad de formatos facilitaron el desplazamiento de cámaras y utillajes fuera del estudio, con lo que el álbum incorporó muestras de un reportaje social incipiente: ceremonias y celebraciones, viajes y acontecimientos, con su correspondiente registro de nombres, fechas y lugares. Con el cambio de siglo, la popularización de la fotografía y la implantación de cámaras portátiles permitieron generar composiciones menos rígidas, así como expandir la codificación de temáticas admisibles, aunque bodas, nacimientos, ritos religiosos, festividades y efemérides sociales, o sea, los hitos solemnes de la biografía colectiva, seguían acaparando su contenido. Puede que nos sorprenda no encontrar en los álbumes más primitivos retratos de difuntos o escenas funerarias, pues esa práctica quedó desterrada por completo con el horror de las grandes guerras y hoy hasta nos resultaría de mal gusto. De hecho, el álbum devino paulatinamente un repositorio de sonrisas en el que no había cabida para el conflicto ni la tragedia: sólo era admisible retener momentos dichosos a fin y efecto de preservar el mito de un clan armónico y feliz.

Si las fotografías equivalen a retazos de vida privilegiados y se convierten en sus reliquias, el álbum desempeñará en los hogares una función totémica como garante simbólico de la cohesión de un linaje. A su alrededor se articularán las actas notariales de la pertenencia a la comunidad familiar, con sus jerarquías y relatos, al tiempo que contribuirá a

reforzar la identidad colectiva. En ese sentido el álbum adquiere también una función balsámica, ya que funciona como refugio de la memoria al que acudimos para obtener estabilidad y sentimiento de arraigo, para afianzar nuestro pasado y para inscribirnos en un presente donde no nos sentimos huérfanos ni desamparados.

En los años cuarenta y cincuenta los álbumes dejan de ser transgeneracionales para pasar a ser sólo generacionales, y dos décadas después serán simplemente personales, o sea, centrados en y administrados por un único miembro de la familia. Se abren fisuras entre lo doméstico y lo familiar. La fotografía es una práctica cada vez más popular y generalizada, y el álbum se convierte en un aparador que focaliza tanto lo cotidiano como lo privado. La crónica familiar es en parte sustituida por la autobiografía: se pasa de la historia de una estirpe a la historia de un individuo. La biografía en imágenes representa la primera ocasión de concedernos a nosotros mismos la construcción de una ficción personal, más o menos idealizada, una puesta en escena y a la vez una radiografía de la subjetividad, en la que asoma también el patrón de los diarios íntimos. Y a medida que avanzamos en el tiempo, la industria y los laboratorios comerciales impulsarán el modelo de álbumes fotográficos temáticos, dedicados de manera monográfica a sucesos específicos, como la luna de miel, un viaje de fin de curso o unas vacaciones. Antaño cada uno de estos episodios hubiese merecido una sola foto, pero ahora, en aras de la diversificación, se le consagra un álbum entero.

También los soportes se expanden. La imagen ya no es un objeto suntuario y escaso sino banal, que poco a poco va ocupando otros espacios. Pasa entonces a decorar repisas en los salones, muros en los dormitorios, puertas de frigoríficos, salpicaderos de automóviles, cubiertas de cuadernos escolares y, en general, aquellas superficies que componen el paisaje de nuestro hábitat usual. La gente se complace en rodearse de sus recuerdos más placenteros, como si el álbum se rebelase de sus restricciones para ocupar las parcelas de nuestro entorno cada vez más inesperadas. El álbum se des-

pliega así poco a poco sobre las arquitecturas que habitamos, como una forma de marcar el territorio e impregnarlo de nuestra subjetividad.

El declive actual del álbum familiar empieza a explicarse por la propia crisis de la organización familiar en las sociedades postindustriales y la eclosión de sistemas de convivencia que desafían el concepto clásico de parentalidad. ¿Cómo seguir documentando algo que se desvanece? El álbum venía a ratificar el modelo de filiación patriarcal y estructura nuclear, que ancestralmente se había ocupado de garantizar no sólo la procreación y la supervivencia, sino también la transmisión de capitales económicos, simbólicos y sociales. El álbum representaba uno de los andamiajes metafóricos de esa estructura, encargada de procurarle permanencia y visibilidad. Pero el tránsito a fórmulas más dinámicas y flexibles de vida en común ha quebrado los lazos familiares y el modelo tradicional de álbum de fotos apenas tiene tiempo de consolidarse.

Se solapa además otro factor. La administración del acto fotográfico estaba reservada en sus inicios a los adultos, en parte porque eran los únicos con la suficiente competencia técnica, pero sobre todo porque era a ellos a quienes correspondía la autoridad de sancionar los momentos familiares a preservar. Con la simplificación de la técnica, debido principalmente a la automatización generalizada de las cámaras y a su abaratamiento, la edad media de los usuarios empieza a descender hacia un público cada vez más joven. En la década de 1990, que corresponde también a la eclosión de cámaras digitales y teléfonos móviles con dispositivo de captación gráfica, las estadísticas en un país como Estados Unidos demuestran que jóvenes y adolescentes ya toman muchas más fotos que sus padres y, por consiguiente, las temáticas más comunes se reorientan de las exclusivas escenas familiares hacia situaciones de ocio y tiempo libre. La fotografía se recrea en la esfera de lo lúdico.

Si al definir el álbum de fotos priorizásemos las características formales (la agrupación organizada de fotos sobre páginas encuadradas), es obvio que su existencia languidece.

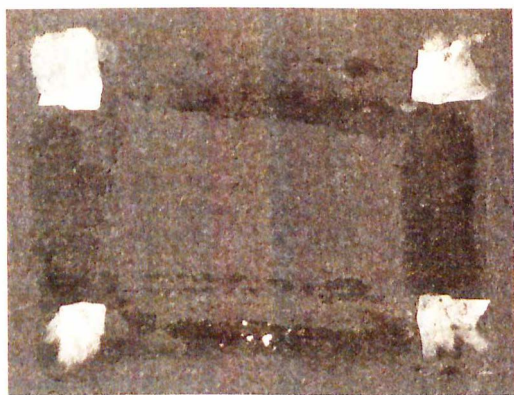
Como también languidece lo que conocemos como libro, que cede terreno a los formatos electrónicos. Pero si lo que nos interesa no es la carcasa sino la ontología, tal vez lo que sucede es que esa pulsión autobiográfica ha migrado hacia otros soportes. Por ejemplo, las fototecas almacenadas en tabletas digitales y *smartphones*: cuántas veces la memoria de un móvil acumula retratos de seres queridos y vivencias memorables. Aunque sobre todo la migración se produce hacia las redes sociales. Sumergidos en la cultura digital, internet vehiculizará nuevas formas de inscripción biográfica. El tránsito del álbum a Facebook sacude muchos de los parámetros de la foto familiar y personal, y trastoca sus motivaciones originales: las fotos ya no sustentan el recuerdo sino que son gestos de comunicación. Expresan voluntad de relación o de negociación. Son monedas con las que establecer vínculos sociales. Lo apasionante es la violenta metamorfosis que la nueva situación conlleva: algo parecido a un diario íntimo y de acceso tremendamente restringido se abre de repente a una audiencia indiscriminada y global. También en ese ámbito, internet nos obliga a redefinir lo público y lo privado. Y tal vez convengamos que, ahogados en la vorágine de los *reality shows*, todo es público; puede que el único resquicio para lo privado esté en el anonimato.

Hoy todo el mundo toma fotos con cámaras digitales de bolsillo o teléfonos móviles, y lo hace con desenfreno porque no se incurre en coste alguno. Estos clics sin cesar abolen el principio de trascendencia (la presencia de la cámara para realzar el acontecimiento) y la indiscriminación trivializa irremediablemente el resultado: las imágenes se secularizan. Por otro lado la fotografía ya no se imprime sobre papel, sino que opera como una etérea configuración de píxeles que es ubicua, como un saltimbanqui de pantalla en pantalla; pierde en consecuencia sus atributos materiales, su fisicidad. Sin su condición de objeto físico, la imagen ya no puede ser depositaria de su carga mágica y deja de actuar como talismán y reliquia. Desprovista de cuerpo, la postfotografía se resiste a su fetichización y pierde así la capacidad de des-

plegar su potencial simbólico. Sin duda es ahí donde subyace la verdadera sentencia al álbum.

MARCOS DE REFERENCIA

La muerte del álbum no sólo allana la autopsia de los investigadores, sino que también abre la veda a los artistas depredadores de la memoria para que nos abalancemos como buitres sobre los despojos. La historia canónica de la fotografía ya da cuenta de figuras cuya obra puede ser leída en clave de álbum de familia trascendido por la creatividad y la estética. De Jacques Henri Lartigue a Nan Goldin, los casos serían prolijos. Lartigue fijó su mirada juguetona sobre su entorno más cercano de parientes y compinches, obteniendo instantáneas poco convencionales que en 1963 merecieron los parabienes del MoMA de Nueva York: de pronto, sus fotos saltaron de las páginas del álbum personal a las paredes del museo. Por su parte, Goldin se enfrascaría en acometer un contra-álbum personal, o sea, en contravenir las normas culturalmente pautadas para un álbum y entronizar la tensión, el dolor y la muerte: disputas de pareja, violencia de género, efectos de la drogadicción, enfermedades... ¡bienvenidos a la vida real!



Manuel Sendón, *A memória do Álbum*, 2004.

Con el cadáver todavía caliente, otros artistas se atreven a utilizar el álbum como material de derribo. Si toda fotografía es la huella de una ausencia, Manuel Sendón ahonda en la ausencia de la ausencia, un esto-ha-sido por duplicado: en la serie *A memória do Álbum* (2004) registra detalles de páginas de álbumes de las que se han arrancado las fotos y sólo quedan sus vestigios. Las cantoneras de sujeción aparecen ahora vacías, restos del papel fotográfico siguen todavía adheridos, las marcas que dejó el contorno de las fotos desaparecidas continúan ahí; todos esos detalles configuran las ruinas desoladas del pasado y nos sumen en la melancolía de la pérdida, mientras que la constatación del objeto físico que se degrada evoca de forma poética la desaparición de aquellos que insuflaron sus almas al álbum y ahora lo han deshabitado. El castillo se ha quedado sin fantasmas.

Otros artistas, como la francesa Isabelle Le Minh o el mexicano Iñaki Bonillas, les dan la vuelta a las fotos familiares para sacar provecho a la información que consta en el dorso. Le Minh confecciona grandes mosaicos murales en los que compone mensajes con las texturas y los tonos que el reverso de las fotos va adquiriendo debido a su envejecimiento: cuanto más amarilleadas y ensombrecidas, más vetustas. Es la ley inexorable del tiempo, que pasa tanto para el sujeto de la representación como para la representación misma.



Isabelle Le Minh, detalles de *Re-Play (after Christian Marclay)*, 2009.

Después de bucear durante años en el archivo de su abuelo Juan Ramón Plaza, Bonillas, cuyo proyecto sobre los espejos ya hemos comentado, expresa el legado familiar sal-

vaguardado y encasillado celosamente en treinta volúmenes. En uno de los proyectos que ese material inspiró, titulado *Reversos* (2005), Bonillas reprodujo las anotaciones al dorso de muchas de las fotos extraídas de las láminas contenedoras, sacando a la luz un sugestivo repertorio de descripciones: «En la oficina», «Listos para la fiesta», «Una tranquila mañana de domingo»... Dice Bonillas que «no es descabellado pensar en la fotografía como una suerte de cementerio donde cada toma es un pequeño monumento funerario, donde se cuenta la historia de aquello que *ha sido*». Si toda foto nos impulsa a desentrañar el misterio de la historia que le dio cobijo, aquí sucede lo contrario: un mero fragmento de esa historia oculta hace estallar un imaginario incommensurable. ¿Hay palabras que valgan mil imágenes?

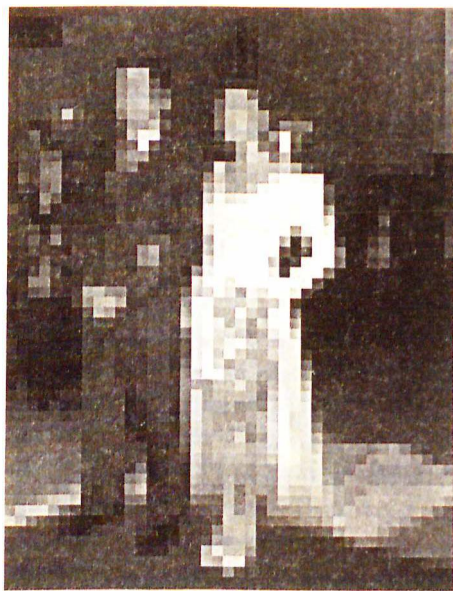


Iñaki Bonillas, *Reversos*, 2005.

Resulta significativa esa fascinación por lo latente, por aquello que permanece escondido e invisible, agazapado a ambas caras de la realidad. Podemos, como Bonillas, despegar las fotos y observar lo que nos quedaba vedado detrás de la imagen; o descubrir como Sendón las maravillosas revelaciones de lo que estaba tapado en las láminas. Mirar detrás, o mirar debajo, espantar los espectros y darles caza: ir a por todas. Puede que ésa sea la consigna que guía el trabajo *Welcome Back* (2011-2012) de la suiza Claudia Breitschmid, que también parte de la recuperación de archivos y colecciones

familiares, insistiendo en la idea, como en los casos precedentes, de que la gestión del archivo pasa a predominar sobre las prácticas fotográficas que justamente nutrieron al archivo. Breitschmid aplica a su cometido el concepto derridiano de fantología (*hauntologie* en francés) u ontología de lo fantasmal. Lo espectral reside entre la vida y la muerte, entre la presencia y la ausencia, entre lo visible y lo invisible. La artista aspira a conjurar el espectro aprisionado en el álbum, pero corre el riesgo de quedar subyugada por su voz. Por eso separa las fotos de sus soportes y las libera de su condena narrativa; cada una por su cuenta, están en condiciones de escapar al tiempo que se recargan estética y semánticamente.

Finalmente, en un guiño a la transición de la plata al silicio, en *Recuerdos de familia* (2012) el argentino Gonzalo Gutiérrez pone a prueba el reconocimiento de aquellas situaciones del todo predecibles en un álbum familiar, incluso a pesar de ciertas «trampas» que dificulten su legibilidad,



Gonzalo Gutiérrez, *Recuerdos de familia*, 2012.

como un pixelado exagerado. Así, por ejemplo, el retrato posado de los novios en la ceremonia nupcial se identifica perfectamente debido a su carácter estereotipado y recurrente. Cambian los rostros, pero la arquitectura de las liturgias se mantiene inalterable en el armazón del álbum familiar, como una secuencia de clichés férreamente codificada.

Entre el guiño irónico y el homenaje póstumo ¿es posible hacer revivir el álbum de sus cenizas? ¿Es posible monumentalizarlo sin avivar su obsolescencia? Tal vez sólo sea posible a través de una catarsis que comience por desenterrar los cadáveres escondidos debajo de la alfombra y rehabilite una memoria enmascarada, una memoria incómoda e impugnadora del poder totémico del álbum fotográfico. Son justamente esas imágenes intrusas que interrumpen el remanso de paz de la fotografía familiar las que mejor explican la foto-vudú: son la confusión que ilumina.

DESRETRATOS

El estalinismo, y por mimetismo otros regímenes totalitarios, nos habituó a otra clase de foto de familia: los retratos colectivos de dirigentes políticos, realizados tanto para documentar su asistencia a los actos sociales como para visualizar simbólicamente las relaciones de poder. Aunque en las ceremonias familiares se sistematiza una cierta puesta en escena reglada (por ejemplo, los novios en una posición central y los parientes de los cónyuges a los lados, dando relevancia a las figuras patriarcales o de más edad), las fotos de grupos políticos se ordenan mediante una geometría aún más rígida en la que la proximidad o el alejamiento respecto del líder expresa una determinada jerarquía. Presencia o ausencia en la imagen se leen en clave de hallarse en estado de gracia o de haber caído en desgracia. Por la misma razón, expulsar a alguien de una fotografía en la que anteriormente aparecía significaba su defenestración política, cuando no su reclusión y ejecución por la vía directa. La acción de las tijeras y

el aerógrafo —¡qué bien les habría ido el Photoshop a aquella sarta de censores!— cebándose en las fotos de archivo materializaba una manipulación en la imagen que debía ser calcada a los hechos. En el fondo, era una forma propagandística que invocaba el poder de la imagen para formatear el modelo de la realidad y prefigurar la versión que pergeñamos de la historia. Todo totalitarismo cuida mucho de los archivos y de los monumentos, que son instrumentos para articular la memoria colectiva: el archivo remite a las fuentes, el monumento, a la simbología. Mutilar físicamente las imágenes, ensañarse con ellas, quemarlas: todas estas formas de violencia aspiran a dobligar la opinión pública y la conciencia histórica a base de trasladar a lo representado el daño infligido a la representación.

El caso opuesto se da en las reacciones contra esos sistemas coercitivos, responsables de la desaparición física de los opositores, cuando los manifestantes levantan pancartas con los retratos de los desaparecidos: de nuevo la imagen expresa ese efecto de remisión a lo real, pero ahora con una dirección inversa, porque la recuperación del retrato, su tratamiento *in effigie* (otra vez, pero en circunstancias muy distintas), debería conjurar la reaparición del cuerpo. La fotografía actúa como reminiscencia espectral de un ente ausente pero con el que se mantiene capacidad para una cierta interacción. ¿No es éste uno de los hechizos más conocidos del vudú? Sólo que cuando esto pasa en Europa lo llamamos teoría de la imagen y, cuando pasa en el Caribe, lo llamamos antropología.

Estas pautas están profundamente arraigadas y se propagan a través de los usos vernaculares de la fotografía y de la cultura popular, de modo que no es extraño que también impregnen la industria del entretenimiento, por ejemplo protagonizando escenas en los exitosos relatos de la saga Harry Potter de J.K. Rowling. En *Harry Potter y las reliquias de la muerte 1*, dirigida por David Heyman en 2010, Harry y sus amigos Hermione y Ron deben huir del acoso de Lord Voldemort y sus Mortífagos. En los primeros compases de la pelí-

cula Hermione borra la memoria de sus padres con un sortilegio, para impedir que Voldemort lea sus mentes y descubra el escondite donde quieren refugiarse. La escena transcurre en el salón de la casa, y las mesillas y la repisa de la chimenea están repletas de fotos de familia con Hermione en diferentes situaciones. Cuando ésta pronuncia la palabra mágica, «●blivate», su figura se desvanece en las fotos. Quedan los fondos y los personajes que la acompañaban, pero ella se ha esfumado: desaparecer en la imagen para desaparecer en la realidad. Sólo que aquí la magia la opera la fotografía, por instigación de una niña maga y no de un viejo tirano, tal vez porque J.K. Rowling ya había leído a Vilém Flusser cuando decía que las imágenes son mediaciones entre el hombre y el mundo que reemplazan mágicamente la realidad.

Las fotografías, pues, se asemejan funcionalmente a esos elementos folclóricos que son los muñecos de vudú, una especie de pequeños fetiches fabricados con diversos materiales y con forma humanoide. Pretenden ser representaciones de personas y la creencia es que están vinculados al espíritu de alguien determinado, con una especie de dependencia de vasos comunicantes: la acción ejecutada sobre el muñeco la experimenta la persona de carne y hueso que representa. Es sabido que estos fetiches se usan en rituales de magia negra oficiados por *bokors*, sacerdotes vudús que usan su poder para el mal. En esos rituales se clavan agujas en algún lugar del cuerpo del muñeco, pero es la persona vinculada la que siente realmente el martirio. Con frecuencia se suele señalar como factor de trascendencia en dichos rituales que la transferencia de la tortura o de la maldición resulta proporcionalmente eficaz según el grado de parecido entre el fetiche y la víctima vinculada. Por tanto lo que garantizaría el resultado de la magia sería un calco fotográfico, o mejor, una impresión en 3D.

Pasemos página con los reajustes en el seno del politburó y con las persecuciones en la literatura gótica para adolescentes, aunque pervivan en ellas parámetros característicos de ciertos tipos de familia. Centrémonos en familias más

cercanas y en su acepción al pie de la letra; hurguemos en las entrañas de sus repositorios fotográficos en pos de esas tensiones encubiertas que han activado los protocolos vudú. Mario Vargas Llosa, que tuvo una relación muy difícil con su padre, violento y maltratador, cuenta en sus memorias que una de las veces que él y su madre huyeron de casa, vivió en su propia piel un significativo episodio de agresión con fotografía interpuesta: «Mientras hacíamos eso [preparar las maletas para huir del domicilio paterno], yo, con el alma en un hilo, siempre temiendo que en cualquier instante se arrepintiera de dejarme partir, advertí, sorprendido, que había recortado muchas de las fotos que mi mamá tenía en el velador, eliminándonos a ella y a mí, y que a otras les había clavado alfileres».¹ Cuando no disponemos de fetiches a mano, las inocentes fotos del álbum familiar bien valen para descargar nuestra ira y proyectar el deseo de lo que queremos que se cumpla en la realidad.



Foto familiar de Paul Auster.

1. *El pez en el agua. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1993.

También Paul Auster refiere un pasaje similar en *La invención de la soledad*, que me reservaba para ilustrar el tema del vudú. Repitamos que esa obra, escrita a partir del fallecimiento del padre, es a la vez un ejercicio de memoria, una investigación de la historia familiar y un ajuste de cuentas, suscitados sobre todo por el hallazgo de unas fotografías. Una de ellas deja atónito al escritor: un retrato de familia en un ambiente campestre, bien ordinario, en el que aparece su padre con apenas un año de edad sentado en el regazo de la abuela, acompañada de sus otros cuatro hijos, es decir, el padre de Paul Auster con su propia madre y hermanos. La foto resulta extraña, como si una sutura atravesara la parte central vacía, pero una mirada descuidada podría achacarlo a un deterioro por el envejecimiento. Y es entonces cuando llega la revelación de un secreto: Auster nos descubre el misterio de un asesinato ocurrido sesenta años atrás, cuando su abuela mató a su abuelo con un enredo de celos de por medio. Las consecuencias de ese hecho serían devastadoras para la familia y habrían estigmatizado a su padre de por vida.

La primera vez que vi la fotografía, me di cuenta de que había sido rasgada por la mitad y luego pegada con torpeza, de modo que uno de los árboles había quedado misteriosamente suspendido en el aire. Supuse que la fotografía se habría roto por accidente y no volví a pensar en ello. Sin embargo, la segunda vez que la vi, examiné el corte con más atención. Debí de estar ciego para no haberlo descubierto antes: vi los dedos de un hombre sujetando el torso de uno de mis tíos y advertí con claridad que otro de mis tíos no tenía apoyado el brazo sobre los hombros de su hermano, como había pensado al principio, sino contra una silla que ya no estaba allí. Entonces me di cuenta de por qué aquella fotografía resultaba tan extraña: alguien había recortado la figura de mi abuelo. La imagen parecía distorsionada porque una parte de ella había sido eliminada. Mi abuelo había estado sentado en una silla junto a su esposa, con uno de los niños de pie entre sus rodillas, pero ya no estaba allí. Solo quedaban sus dedos, como si intentara volver a la fotografía desde algún

remoto agujero en el tiempo, como si hubiera sido desterrado a otra dimensión. Aquella idea me hizo temblar.¹

Auster no lo explicita, pero da a entender que la abuela expulsó al abuelo de la fotografía oficial para rendir justicia a la realidad y a la historia. Aunque el retoque era rudimentario, sólo quedaron los dedos.

La exposición que el Musée Nicéphore Niepce de Chalon-sur-Saône organizó sobre el álbum familiar fue sólo el atisbo de un interés genérico que ese centro extiende a toda clase de objetos fotográficos, sin una limitación o preferencia hacia la fotografía como manifestación artística, como suele ser habitual. Su colección conserva un pequeño lote de fotovudú: un centenar largo de fotos anónimas de una familia francesa (seguramente de Toulouse, a juzgar por el sello del establecimiento fotográfico que consta en el dorso de algunas de ellas, y que en ocasiones también incluye fechas: 1927,



Fotos mutiladas, sin fecha. Colección Musée Nicéphore Niepce de Chalon-sur-Saône.

1. *Op. cit.*

1936, 1947), básicamente instantáneas de viajes y vacaciones. El matrimonio, solo o junto a parientes o amigos, disfruta de escenas de playa, excursiones campestres, pasea por parques, visita monumentos –algunos reconocibles como la Alhambra o la antigua réplica de la carabela *Santa María* en el Puerto de Barcelona–, plasmados siempre según los patrones estereotipados de la fotografía turística. Lo excepcional es que cada una de esas pequeñas fotos ha sido meticulosamente mutilada y convertida en un desretrato. Con igual saña que paciencia, alguien, presuntamente la esposa despedido, se dedicó a hacer unas incisiones con algo parecido a un bisturí y a recortar y deshacerse del rostro del personaje masculino, que aparece metódicamente decapitado, para dejar en su lugar un agujero en el mismo papel fotográfico, un vacío gráfico y material: un grotesco hueco rodeado de sonrisas. En ocasiones aparecen dos parejas y en ese caso también el rostro de la segunda figura femenina ha padecido el grosero recorte, facilitando la comprensión de lo sucedido.

En relación con unas fotos del archivo J.R. Plaza de Ña-ki Bonillas que fueron objeto de una agresión parecida, Guillermo Fadanelli escribe:

Lo que más me asombra de la historia que sugieren las imágenes descritas es que, a pesar de no conocer a ninguno de los involucrados, el drama no nos es ajeno en absoluto. Es más: sin necesidad de narrar una gesta detallada de las pasiones, sabemos de antemano de lo que se trata. El retrato de una persona no es nada más que una representación o la memoria gráfica de un momento sucedido en el tiempo. Tampoco es sólo una metáfora o el camino para construir o poner en marcha una narrativa mítica. Es también un centro de fuerzas simbólicas que, en ciertos casos, puede conjurar un mal o servir como instrumento de tortura.¹

1. Guillermo Fadanelli, «La imagen de la ausencia», en *Arxivo J. R. Plaza*, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, 2012 / *J. R. Plaza Archive*, Zürich, Christopher Keller Editions, JRP/Ringier, 2012.

En efecto, el rostro es una de las geografías que mejor puede conjurar daños o transmitir torturas, y ésa es la esencia del rito vudú con los fetiches: hacer expiar una culpa estando sin estar. Pero subsisten otros elementos que no pertenecen a los ritos del animismo, sino que obedecen más bien a valores judeocristianos superpuestos a la gestión de la culpa y del dolor. Atendamos algunos detalles: un dato importante es que en vez de desembarazarse de las fotos, quien practicó las mutilaciones ha preferido conservar el recuerdo de los buenos momentos y únicamente expurgar a la *persona non grata* de la historia. Fijémonos que desaparece el rostro, como sede del alma, pero no el cuerpo, como tribuna social, tal vez como un gesto para preservar la felicidad vivida pero descontaminándola del desenfance, la felicidad desligada de un interlocutor fallido y cuyo puesto ha quedado vacante, como esos paneles de feria con personajes pintados y con unos huecos por donde los visitantes deben introducir su propia cabeza. El cuerpo sin rostro invita al reemplazo: la esposa desechada no renuncia a la figura en abstracto del esposo y padre, a su fantasía de familia completa, simplemente expulsa al traidor, elimina la disonancia que perturba esa fantasía. Además, cabe suponer que fue la esposa quien controló los tiempos, el momento de la foto y el momento del escarmiento, quien decidió hacer de las fotos un acto de venganza y no de olvido. Pero consumado el vudú ¿por qué conservarlas si eran hirientes? Tal vez en la tradición de los dolientes, esas fotos amputadas sobreviven para hacer compartir la aflicción: ése es mi dolor y quiero que se reconozca. Al principio fueron un acto de furia, de justicia y de castigo, un exorcismo contra el rencor, pero luego perviven como huella de la afrenta, para que no se olviden ni el daño ni el dolor. Y para nosotros, los espectadores ajenos a la historia, quedan como aviso a navegantes: en un santiamén podemos ser desterrados de una imaginación y una memoria.

En el caso descrito, con circunstancias desconocidas y autores anónimos, no podemos más que conjeturar. Pero en

la medida en que los sucesos y los personajes nos tocan más de cerca, dejamos la conjetura y pasamos a la experiencia personal: sería extraño no haberse visto involucrado en situaciones parecidas. En generaciones anteriores, cuando una pareja rompía, era preceptivo por etiqueta de cortesía devolverse recíprocamente los obsequios intercambiados: cartas, joyas, prendas, fotografías... Pero ¿cuál debía ser el destino de las fotos en las que aparecían los dos miembros con igual derecho a reclamarlas? La artista Rosangela Renno refirió un caso divulgado en la prensa brasileña, en el que una campesina requirió los servicios de un abogado para reclamar a su exmarido la mitad de la foto de bodas y la mitad del negativo respectivo donde aparecía su rostro, porque no podía soportar que la guardara su antiguo esposo, que ya convivía con otra mujer. Partir la foto por la mitad y entregar a cada excónyuge su parte era una solución salomónica. Sin llegar a ese extremo, con seguridad todos hemos vivido rupturas, propias o de allegados, en las que ciertas fotografías son objeto de litigio simbólico. Si uno se siente agraciado en un retrato, ¿por qué soportar compañías enojosas?

Exponiendo esta idea de foto-vudú en conferencias y seminarios, rara es la vez que no aparezca alguien entre los asistentes que aporte sus propios ejemplos. Así sucedió con Mercedes Rodrigo Miranda, que me relató la experiencia de foto-vudú vivida en su familia:

Mi tío abuelo, Paco Miranda, se mudó de Cádiz a Madrid con el resto de su familia a principios de los años cuarenta. Él y sus hermanos soñaban con ser toreros y sus hermanas con ser cantantes. Paco frecuentaba locales de moda como el Pasapoga, donde conoció a una mujer llamada Carmen, que actuaba allí. Se enamoró perdidamente de ella e iniciaron una relación. El sueño de Carmencita era triunfar como cantante. Lo que cuenta la familia es que ella nunca le correspondió. Tras unos años de noviazgo se casaron, pero no fueron felices. Un día ella lo abandonó por otro hombre, con el que se fue a Tánger, y no se

volvieron a ver. Mi tío nunca se recuperó del desengaño y empezó a tener problemas con el alcohol. No volvió a casarse (ni llegó a divorciarse de Carmen), y con los años la cirrosis acabó con él. A su muerte, Carmencita, ya mayor y sin recursos, reapareció de la nada y reclamó una pensión de viudedad, que logró cobrar. Cuando Carmencita se marchó, se la recortó de todas las fotos en las que aparecía, incluso de las de su boda. Por suerte para nosotros, quedaron un par de fotos sin recortar. Carmen era una mujer atractiva y dicen que tenía muy buena voz.¹

Lo remarcable en esa explicación es la locución en modo impersonal «se la recortó», que da a entender que la acción fue ejecutada colectivamente, a lo Fuenteovejuna. Porque en



Foto mutilada de la familia Miranda, sin fecha, Madrid.

1. Mensaje recibido por email el 12 de mayo de 2013.

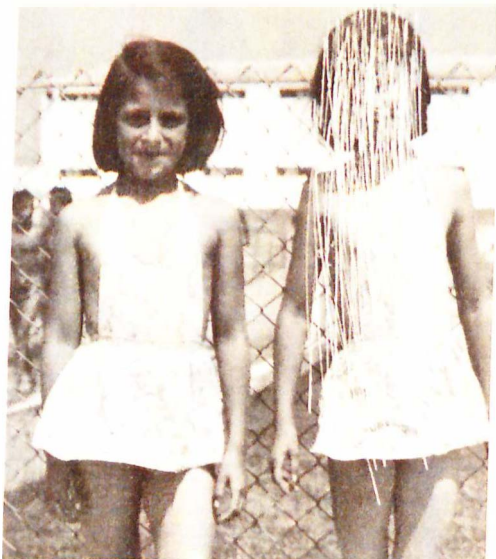


Foto familiar de los Duarte que aparece en la película *Los tachados*.

el ritual vudú intervienen el oficiante y la víctima como principales agentes activos, pero para que el hechizo funcione se requiere una congregación coral como caja de resonancia que propague la consumación a las redes familiares en toda su extensión. El resto de los miembros de la familia conforma el coro de testigos y copartícipes.

Incidir en los entresijos emocionales de esta estructura coral es lo que hace el documental *Los tachados* (2012), del realizador mexicano Roberto Duarte. Aprovechando que su abuela Esperanza cumple noventa años y la efeméride reúne a todos los parientes, Duarte se propone resolver un tabú familiar que lo ha aguijoneado desde que era chico: la abuela ha rascado y tachado las caras de dos de sus hijos, Yolanda y Randy, de todas las fotos que conserva, y sobre este hecho no se ha permitido nunca hablar. Pero en esta ocasión la familia habla frente a la cámara. Rosa María, Estela y Jorge Guerra cuentan cómo eran sus



Retrato decapitado de Antonio Martín Lunas, de la serie *Martín-Lunas*, Archivo R. J. Plaza, 2004-2012, de Iñaki Bonillas.

hermanos Yolanda y Randy, los dos hijos que Esperanza tachó de la memoria familiar. Yolanda era la hermana mayor de los cinco hermanos; Randy, el menor. Conforme las conversaciones avanzan, los motivos de su desaparición se perfilan: tal vez un asomo incestuoso entre ellos, tal vez la homosexualidad de Randy, tal vez la simple irreverencia de escaparse lejos o, tal vez, como averiguamos al final, un doble suicidio sin explicaciones. Como *La invención de la soledad* de Paul Auster, la cinta de Duarte es a la vez una investigación documental de tono melancólico y una penetrante crónica familiar, y en ambas facetas la fotografía es el catalizador de la trama. Como telón de fondo tenemos un *thriller* cuyo enigma se disipa poco a poco. Aunque los años de silencio suponen una pesada losa, los miembros del clan van saldando viejas cuentas. Esperanza rememora la tragedia de sus dos hijos y confiesa que su dolor fue tan profundo que decidió silenciar su existencia con mano de hierro. No se aprecia violencia contra la imagen porque no hay ira, sólo tristeza infinita. Las fotos no fueron maltrata-

das, Esperanza se limitó a cubrir los rostros de tinta para ocultarlos a nuestra mirada como quien tapa la cara de un cadáver, por respeto, por dignidad, por pudor. Y asegura que lo hizo más que nada para preservar la decisión de sus hijos de marcharse, de no estar.

El final nos reserva una sorpresa catártica: la matriarca emborronó las copias fotográficas pero Duarte localiza los negativos originales, olvidados en una vieja caja sin que nadie reparase en su nexo con las fotos proscritas. Y entonces el cineasta se da el lujo de actuar como un *houngun*, el sacerdote vudú que practica el bien, restaurando mediante un truco visual las fotografías rayadas para devolver el rostro a los desretratos de Yolanda y Randy. El cineasta logra así desclavar las agujas del fetiche y romper el hechizo, la remisión de la brujería, la sanación, restituir el sosiego a la memoria, recuperar la conciliación... «Hacer cine –señala Duarre– permite arreglar problemas. En mi caso la relación entre la familia cambió. *Los tachados* es una historia universal porque todas las familias tienen un secreto guardado.»

En fin, con la postfotografía perdemos esas estancias mágicas de la imagen y quién sabe si su capacidad de antídoto. La desmaterialización del soporte queda como un signo de los tiempos, apelando a la exaltación del puro lenguaje y de la pura conceptualización, al puro juego de presentaciones de la experiencia. La foto-vudú pasará pronto a engrosar la lista de anacronismos provocados por la desmaterialización fotográfica.¹ Sin cuerpo, la fotografía se desfetichiza. Sin sustancia sólida, la postfotografía está y no está. ¿Dónde clavar los alfileres en una imagen sin chicha, en una

1. Aunque la pérdida del poder sobrenatural de la imagen-cosa encuentra en las pantallas táctiles un reducto de resistencia. Ese contacto físico sugiere aún la persistencia de un vínculo y de la utilidad ritual de la fotografía. Hizo correr mucha tinta, por ejemplo, la acción de Papa Francisco –un entusiasta de los *selfies*– bendiciendo a un niño mediante la imposición de manos (de las yemas de tres dedos



El papa Francisco bendice la foto de un niño en un *smartphone*.
Foto de Alessandra Tarantino, 2016.

imagen que no sangra y sin carne que se desgarre? ¿Cómo herir una imagen hecha de Matrix, de unos y ceros centelleantes? Deberemos buscar otros entes en los que sublimar el dolor.

para ser exacto) sobre su retrato en el *smartphone* brindado por su madre con ocasión de una audiencia el 16 de enero de 2016. Lo que sucede es que simplemente sacrificamos la materialidad de la imagen en aras de la pura materialidad de la carcasa y de una efímera ilusión de ciberpresencia.

La fotografía con(tra) el museo

El museo como institución parece desorientado, inseguro respecto al lugar que ocupa y decantado hacia una postura cada vez más reactiva y defensiva, como si detectase algún peligro que afectase no sólo al legado o los experimentos que protege y exhibe, sino a la institución museística como tal.

THOMAS KEENAN¹

MUSEAR LO INVISIBLE

Hay muchos otros ámbitos que se resienten de los procesos de desmaterialización. Por ejemplo la biología, una vez que la identidad de lo humano ha quedado sintetizada en el código genético del ADN. Por ejemplo la economía, una vez que los fondos y las transacciones se efectúan con dinero virtual y operaciones telemáticas. Por ejemplo, la guerra y los ejércitos. A principios de 2011, el Departamento de Defensa de Estados Unidos anunció la creación de una nueva rama de sus fuerzas armadas que tendría por objeto prepararse para la guerra en internet. Por lo tanto, a la infantería, la marina, la artillería y la aviación se añadiría el ciberejército. Los conflictos bélicos ya no se desarrollan sólo por tierra,

1. Introducción («Como un museo») en el libro que incluye las actas del simposio *Los límites del museo*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1995.

mar y aire, sino también por el ciberespacio. Internet ha sido reconocido como un terreno de operaciones en el cual se puede recibir o infligir daño real. Los cuatro elementos presocráticos (tierra, agua, fuego y aire) deberían incluir hoy internet como quinto elemento, para explicar la sustancia de nuestro mundo.

El documental *Press, Pause, Play* (2010), de David Dworsky y Victor Köhler, traza una panorámica crítica de las expectativas y los miedos que generan la cultura digital e internet. Se podrían destacar algunas conclusiones que afectan la vertiente de la creación. Se constata, por ejemplo, que las dinámicas de desmaterialización comportan una preeminencia de la abstracción y una liberalización de los lenguajes, que dejan de ser dominio de los especialistas. Hoy todos somos fotógrafos, todos somos cineastas, todos somos músicos, todos somos escritores... La tecnología digital e internet favorecen la creatividad, pero también la vulgarizan. ¿Implica esta nueva cultura democratizada en la red la producción de mejores obras de arte, de mejor cine o de mejor literatura? ¿O por el contrario queda el talento ahogado en el vasto océano de la cultura de masas? ¿Avanzamos hacia una cultura democrática o hacia la mediocridad? El historiador de internet Andrew Keen es pesimista y afirma que «cuando todo está determinado por el número de clics, se erosionan la solidez y la excelencia de cualquier proyecto artístico; la masificación nos lleva a una época oscura de la cultura». Quizás habría que contradecir a Andrew Keen con términos prudentes pero más optimistas: lo que pasa es que internet se rige por cánones diferentes que hay que detectar. Lo que está claro es que ya no podemos aplicar los mismos sistemas de prescripción de calidad. Por ejemplo, la red prioriza la velocidad de circulación de las imágenes sobre su contenido. Pero las ideas más innovadoras, las que nos ayudarán a entender nuestro tiempo y a afrontar los retos del futuro, encuentran un espacio más propicio en internet que en las instituciones de arte contemporáneo, que devienen poco a poco meros receptáculos de mercancías estéticas.

Efectivamente, el arte es otro de los dominios en el que la desmaterialización de la imagen hace mella. Por lo menos, el arte no entendido como laboratorio de ideas sino como sistema institucional de la industria cultural y del mercado. La artistización de la fotografía y su aceptación museal han tenido mucho que ver con su aspiración de obra-objeto. El gran *boom* de la fotografía en el coleccionismo y en el circuito internacional del arte se dio con los *tableaux* de formato gigantesco de Jeff Wall y Andreas Gursky. El arte precisaba de su propia fetichización de la imagen para homologarla según sus leyes y su sistema de valores: la espectacularidad, la desmesura, la singularidad, la cualidad técnica, la inasequibilidad, el paroxismo... El museo asume un papel arbitral y canonizador, pero no es más que un selecto almacén de objetos que cumplen esas cualidades. La postfotografía agudiza hoy la crisis del museo porque lo desprovee de objetos y lo deja sin más imágenes que custodiar que las del pasado, con lo que lo condena a convertirse en un cementerio de cuadros fosilizados. Aunque lo cierto es que la fotografía y el museo han mantenido una relación conflictual desde sus orígenes, debido a desavenencias estructurales y ontológicas. La postfotografía no hace más que echar leña al fuego a un conflicto que viene de lejos. Vale la pena repasarlo.

MUSEO Y FOTOGRAFÍA: UN PULSO

Cuando a mediados de los años noventa un grupo de museos europeos, entre los que se encontraban el Centro Pompidou de París y el MACBA de Barcelona, presentó una retrospectiva del movimiento situacionista, muchos se escandalizaron. Unas propuestas «artísticas» –vivenciales, creativas, revolucionarias– que en su día rechazaban todo atisbo de institucionalización y que por descontado se resistían a su propia museificación, recalaban con el paso del tiempo en ese espacio sacrosanto que tanto habían combatido. Los responsables de la infamia argumentaron que la perspectiva histórica y la

exhibición respetuosa de esos materiales legitimaba que el museo cumpliera su mandato pedagógico: el derecho del público al conocimiento y a la cultura se antojaba la coartada en la que a menudo se escuda el museo para arrogarse a su antojo la interpretación del derecho del creador. Que una obra que nace contra la institución termine recibiendo el aplauso de la institución puede leerse en clave de homenaje, pero lo que realmente implica es su neutralización. ¿Qué sentido tiene entonces hacer revivir una obra cuya principal energía queda desactivada por la asimilación y descontextualización? ¿Por qué hacer espectáculo de quienes se ensañaron justamente con la sociedad del espectáculo? El resultado sólo puede leerse en clave de llamada al orden: victoria de la autoridad institucional que sofoca cualquier chispazo de revuelta.

Esta contradicción no afecta sólo al arte contemporáneo, sino que es común en la mayoría de las disciplinas y experiencias cognitivas que decidieron depositar los testimonios de su saber en esos templos decimonónicos que resultaron ser los museos. Bajo el impulso furioso del positivismo, los conservadores no reparaban en arrebatar a la realidad un pedazo embalsamado de vida, transformada por tanto en no-vida. Dan fe de ello las tan patéticas como entrañables reconstrucciones de la naturaleza a base de dioramas y animales disecados en los museos de historia natural, o esas máscaras sustraídas de ceremoniales mágicos o religiosos, y ahora realizadas en prístinas vitrinas para deleite de los aficionados a la etnografía. Las colecciones de los museos constituyen un botín cultural y, como las reservas de oro de los bancos emisores de moneda, tienen la misión de garantizar la liquidez humanística e intelectual de la sociedad, su solvencia en el ámbito del espíritu y la sensibilidad, el espejo en el que buscar el reflejo de sus propias inquietudes y ambiciones. Arte y ciencia, en el fondo, aparecían destinadas a justificar y perpetuar un sistema de vida, y representaban pantallas en las que se proyectaban valores que, como el capitalismo, el colonialismo, el eurocentrismo o el racismo, rearmaban ideológicamente a Occidente para ejercer su poder sobre el resto del mundo.

En la escena del arte, el debate sobre la museabilidad y la museización lo suscitaron formulaciones artísticas que desde el dadá al *agit-prop* fundieron renovación estética y activismo político, pero también todas aquellas que como el arte conceptual o el *Land-Art* cuestionaron la dimensión de la obra de arte en tanto que objeto, proponiendo como contrapartida un arte de experiencias e intangibles. ¿Debemos por tanto pensar que hay obras de arte que por su intención o por su naturaleza no son museables? La crisis de los museos actuales, su descalabro moral, se origina en la falta de respuesta. No hay respuesta o no hay una lo suficientemente convincente porque la creación más avanzada siempre pondrá al museo contra las cuerdas. Por mucho que éste intente rebrotar de sus ruinas, por mucho que en una pirueta camaleónica pretenda despojarse de sus atavismos autoritarios y se convierta en un espacio de aparente autocrítica, el museo nació para atesorar y conservar. A través de las generaciones el museo ha sido el guardián del canon. Su sentido esencial, en suma, ha reposado sobre la gestión —colectiva y diacrónica— de la mirada y de la memoria, que constituyen sus pilares ontológicos.

La irrupción de la fotografía en 1839 vino a conculcar el monopolio del museo en esos dos dominios. También la cámara se las veía con la estetización de la experiencia visual y con la patrimonialización de la información gráfica, principios que ya fueron señalados por el diputado y científico rosellonés François Arago en su célebre discurso de presentación del daguerrotipo, en la sesión conjunta de la Academia de Ciencias y la de Bellas Artes en París, el 19 de agosto de 1839. Como se ha destacado a menudo, ya en la primera alocución pública sobre el nuevo procedimiento se desveló aquel doble cometido al que la fotografía parecía genéticamente predestinada: colmar el placer de mirar, el impulso escópico, y preservar al mismo tiempo los contenidos de esas apropiaciones escópicas.

El rápido implante social de la fotografía supuso una secularización de la mirada que contravenía el *statu quo* jerárquico y autoritario del museo. La fotografía entrañaba una

amenaza para el orden establecido. Tras el recorrido de casi un siglo, Walter Benjamin fue preclaro al diagnosticar que lo relevante no era el debate de si la fotografía era un arte (una mirada canonizada), sino cómo la presencia de la fotografía trastocaba la misma noción de arte (los procesos de canonización). En consecuencia, cabía decidir si la fotografía era museable, o si incorporarla al museo supondría acostarse con el enemigo, es decir, permitir el acceso a un caballo de Troya. Benjamin podría haber añadido que, por encima de dilucidar la contingencia museal de la fotografía, era importante advertir de qué forma la fotografía contribuía a socavar la función tradicional del museo. La salvaguarda del orden establecido recurrió entonces a desacreditar la fotografía a un doble nivel: relegándola a la categoría de arte popular y tutelando su uso instrumental.

El primer museo que admitió la fotografía en su acervo nos permite ejemplificarlo. En 1852 se fundó en Londres el South Kensington Museum y en 1899 se rebautizó como Victoria and Albert Museum (V&A), nombre con el que se lo conoce todavía. Desde su nacimiento, acaecido poco tiempo después de las invenciones de Daguerre y Fox Talbot, la joven entidad evidenció la imposibilidad de ningunear el nuevo medio. Su primer director, sir Henry Cole, era un aficionado entusiasta que valoraba de la fotografía sus grandes posibilidades educativas y, al mismo tiempo aunque en menor medida, su capacidad de expresión artística. El actual conservador jefe de fotografía del V&A, Martin Barnes, deseoso de rehabilitar la figura de su ilustre predecesor, le atribuye generosamente la anticipación de comprender «la doble naturaleza de la fotografía: registrar y transmitir información, pero también interpretar el mundo poéticamente».¹ Pero lo cierto es que, si bien el V&A fue un

1. Martin Barnes, «This Land of Romance: Robert Napper, Francis Frith & Company y el Victoria & Albert Museum», en *Napper y Frith. Un viaje fotográfico por la Iberia del siglo XIX*, Barcelona, MNAC, 2007.

museo pionero en el mundo al efectuar las primeras adquisiciones de fotografías consideradas como obras artísticas autónomas, el afán de recopilación priorizó siempre las fotografías de carácter informativo, asignables por tanto más a la fototeca (el archivo gráfico) que a la colección. Por ejemplo, en la década de 1860 se adquirieron tirajes de Julia Margaret Cameron, pero subyace la duda de si se debió a su valía artística, a la preeminencia de las personalidades retratadas o a ambos motivos a la vez.

La relación del V&A con la fotografía ha sido objeto de numerosos estudios y recapitulaciones.¹ El museo abrió enseguida un estudio fotográfico permanente, a cuyo frente estuvo Charles Thurston Thompson, que tenía como misión reproducir piezas de la colección para su inventario gráfico, así como para cuestiones administrativas y de seguridad, pero sobre todo para poner a disposición del público reproducciones artísticas con fines comerciales y divulgativos. Al iniciar la colección, empezaron a llegar al museo ejemplares de artes decorativas y bellas artes procedentes de Europa y Asia, tales como detalles arquitectónicos, piezas ornamentales, esculturas, moldes de yeso, hierro forjado, cerámica, vidrio, mobiliario, pinturas y dibujos. Esos objetos eran sistemáticamente fotografiados y las copias se ponían a la venta o se prestaban a escuelas de arte. En paralelo, se desarrolló un programa de adquisición de fotografías arquitectónicas y topográficas que debían enriquecer el archivo del museo y proporcionar información de contexto en la exhibición de determinadas obras en las salas. Por ejemplo, las fotografías de catedrales góticas francesas de Édouard Baldus y Bisson Frères aportaban una información muy valiosa a los estudiantes de arte y diseño que no podían permitirse un viaje

1. Cabe destacar el libro de John Physick, *Photography at the South Kensington Museum*, Londres, V&A Publications, 1975; y el de Mark Haworth-Booth y Anne McCauley, *The Museum & the Photograph*, Williamstown, Massachusetts, The Sterling and Francine Clark Institute, 1998.

amenaza para el orden establecido. Tras el recorrido de casi un siglo, Walter Benjamin fue preclaro al diagnosticar que lo relevante no era el debate de si la fotografía era un arte (una mirada canonizada), sino cómo la presencia de la fotografía trastocaba la misma noción de arte (los procesos de canonización). En consecuencia, cabía decidir si la fotografía era museable, o si incorporarla al museo supondría acostarse con el enemigo, es decir, permitir el acceso a un caballo de Troya. Benjamin podría haber añadido que, por encima de dilucidar la contingencia museal de la fotografía, era importante advertir de qué forma la fotografía contribuía a socavar la función tradicional del museo. La salvaguarda del orden establecido recurrió entonces a desacreditar la fotografía a un doble nivel: relegándola a la categoría de arte popular y tutelando su uso instrumental.

El primer museo que admitió la fotografía en su acervo nos permite ejemplificarlo. En 1852 se fundó en Londres el South Kensington Museum y en 1899 se rebautizó como Victoria and Albert Museum (V&A), nombre con el que se lo conoce todavía. Desde su nacimiento, acaecido poco tiempo después de las invenciones de Daguerre y Fox Talbot, la joven entidad evidenció la imposibilidad de ningunear el nuevo medio. Su primer director, sir Henry Cole, era un aficionado entusiasta que valoraba de la fotografía sus grandes posibilidades educativas y, al mismo tiempo aunque en menor medida, su capacidad de expresión artística. El actual conservador jefe de fotografía del V&A, Martin Barnes, deseoso de rehabilitar la figura de su ilustre predecesor, le atribuye generosamente la anticipación de comprender «la doble naturaleza de la fotografía: registrar y transmitir información, pero también interpretar el mundo poéticamente».¹ Pero lo cierto es que, si bien el V&A fue un

1. Martin Barnes, «This Land of Romance: Robert Napper, Francis Frith & Company y el Victoria & Albert Museum», en *Napper y Frith. Un viaje fotográfico por la Iberia del siglo XIX*, Barcelona, MNAC, 2007.

museo pionero en el mundo al efectuar las primeras adquisiciones de fotografías consideradas como obras artísticas autónomas, el afán de recopilación priorizó siempre las fotografías de carácter informativo, asignables por tanto más a la fototeca (el archivo gráfico) que a la colección. Por ejemplo, en la década de 1860 se adquirieron tirajes de Julia Margaret Cameron, pero subyace la duda de si se debió a su valía artística, a la preeminencia de las personalidades retratadas o a ambos motivos a la vez.

La relación del V&A con la fotografía ha sido objeto de numerosos estudios y recapitulaciones.¹ El museo abrió enseguida un estudio fotográfico permanente, a cuyo frente estuvo Charles Thurston Thompson, que tenía como misión reproducir piezas de la colección para su inventario gráfico, así como para cuestiones administrativas y de seguridad, pero sobre todo para poner a disposición del público reproducciones artísticas con fines comerciales y divulgativos. Al iniciar la colección, empezaron a llegar al museo ejemplares de artes decorativas y bellas artes procedentes de Europa y Asia, tales como detalles arquitectónicos, piezas ornamentales, esculturas, moldes de yeso, hierro forjado, cerámica, vidrio, mobiliario, pinturas y dibujos. Esos objetos eran sistemáticamente fotografiados y las copias se ponían a la venta o se prestaban a escuelas de arte. En paralelo, se desarrolló un programa de adquisición de fotografías arquitectónicas y topográficas que debían enriquecer el archivo del museo y proporcionar información de contexto en la exhibición de determinadas obras en las salas. Por ejemplo, las fotografías de catedrales góticas francesas de Édouard Baldus y Bisson Frères aportaban una información muy valiosa a los estudiantes de arte y diseño que no podían permitirse un viaje

1. Cabe destacar el libro de John Physick, *Photography at the South Kensington Museum*, Londres, V&A Publications, 1975; y el de Mark Haworth-Booth y Anne McCauley, *The Museum & the Photograph*, Williamstown, Massachusetts, The Sterling and Francine Clark Institute, 1998.

para visitarlas. En 1866 el museo envió a Thompson a España para que fotografiase la catedral de Santiago de Compostela; más adelante una selección de las vistas efectuadas se presentó junto a los moldes de yeso del famoso Pórtico de la Gloria. El hecho de recopilar y acumular fotografías en base a este criterio traducía el intento de forjar una colección enciclopédica que instruyese al público e inspirase a diletantes y curiosos.

Una prueba adicional de las dificultades epistemológicas que acompañaban la categorización de la fotografía fue el hecho de que, en 1882, se crease una tercera colección de fotografías como parte de las colecciones científicas del museo. Esta colección estaba presumiblemente concebida para ilustrar una historia empírica del medio, como un ejemplo de los progresos de la propia tecnología. Aunque el criterio de inclusión privilegiase una panorámica de los diferentes logros fotoquímicos, ópticos y mecánicos, muchas de las piezas seleccionadas terminaron redundando en lo que sería la colección «artística».

En cambio el archivo quedaba confinado a un ostracismo ejemplar, al punto que se dictaron medidas específicas para impedir de forma ostentosa todo tipo de osmosis con la colección. De hecho, la organización de los servicios fotográficos empezaba por calcar la estructura clasista de la propia sociedad británica de la época. Al contratar a Thompson como director del estudio fotográfico, Henry Cole no sólo recurrió a alguien con quien lo unían lazos de amistad y que provenía, como él mismo, de los elitistas círculos dirigentes, sino que además ya llegaba aureolado de un reconocimiento en tanto que «artista» (porque originalmente se había dedicado al grabado). Entre sus responsabilidades iniciales, Thompson tuvo que contratar e instruir al personal que debía ocuparse de la creciente demanda de documentación fotográfica. Thompson cumplió este menester reconvirtiendo a un grupo de soldados asignados entonces al museo. Que en éste surgiera una «casta» de fotógrafos que carecían del prestigio de artistas y científicos, y que por ende eran ajenos

a la condición de *gentleman* que sí ostentaba Thompson, facilitó la visualización de la separación orgánica entre el archivo fotográfico institucional y las otras colecciones fotográficas. Incluso la terminología utilizada hasta bien entrado el siglo xx para referirse a los fotógrafos del museo contribuía a negar cualquier posibilidad de que una visión personal, por descontado ya no artística, pudiese impregnar su actividad. Así, los trabajadores de los servicios fotográficos eran identificados como «operarios» (con ello se indicaba que su ocupación implicaba tan sólo el acto mecánico del registro y por tanto no requería pensar, únicamente una cierta destreza técnica), que en cualquier caso permanecían muy alejados de las motivaciones más elevadas de la fotografía presente en las demás colecciones de South Kensington. A la postre, la implantación del pictorialismo en la segunda mitad del siglo xix terminaría consolidando el divorcio entre «arte» y «documento», cuyos destinos *naturales* eran respectivamente la colección y el archivo.

Circunstancias recientes revelarían la insensatez de esa situación. Vid Ingelevics, fotógrafo e historiador canadiense, fue el comisario de la exposición «*Camera Obscured: Photographic Documentation and the Public Museum*», seguramente el examen más ambicioso del modo en que los museos se servían de la fotografía para documentar sus fondos y actividades.¹ En 1994, el autor se encontraba en Londres haciendo la investigación preparatoria de aquella exposición. Abstraído en unas consultas en el archivo gráfico del V & A, descubrió unos álbumes que contenían cientos de copias fotográficas de Roger Fenton, de su etapa como fotógrafo en plantilla del British Museum. Más conocido por su reportaje de la guerra de Crimea, Fenton fue también el primer fotógrafo empleado por un museo, en este caso el British Museum, que lo contrató entre 1853 y 1859. Durante ese

1. La exposición debutó en The Photographers Gallery, Londres, en mayo de 1997, y luego viajó a Suecia y Canadá, concluyendo su itinerancia en 2004 en el Sprengel Museum de Hanover.

periodo Fenton realizó miles de fotografías de las piezas de las diferentes colecciones, con el propósito de confeccionar repertorios de fichas gráficas. Entre las más conocidas se encontraban algunas imágenes de anatomía comparada y otras que reproducían réplicas de esculturas clásicas. A finales de la década de 1850, un plan para centralizar los servicios fotográficos de los museos públicos londinenses transfirió a South Kensington todo el material de Fenton, compuesto básicamente por voluminosos negativos de cristal. Estas placas fueron positivadas para confeccionar los álbumes hallados por Ingelevics. Cuando el proyecto de unificación de archivos fue desestimado tan sólo unos años más tarde, los negativos regresaron al British Museum, que hacia finales del siglo xx los consideró un estorbo inútil y se deshizo fatalmente de ellos malvendiéndolos como materiales de desecho. En cambio los álbumes con los originales de Fenton permanecieron, semio olvidados, en South Kensington. Paradójicamente dos décadas después el British adquiriría también algunas fotografías de Fenton cuyos negativos había tirado.

Impulsado por una corazonada, Ingelevics subió a la quinta planta de museo, donde se encuentra el Departamento de Fotografía, responsable de la colección como arte independiente, y el gabinete para consulta de los estudiosos. Al verificar el catálogo de fichas su sospecha se confirmó: algunas piezas, como la de los esqueletos de un hombre y un simio (número de catálogo #40.849), duplicaban las que ya había visto en el sótano. Solicitó entonces la versión de esa pieza que se encontraba en la colección para observarla. Un ordenanza con las manos enfundadas en guantes blancos de algodón le entregó el tiraje, elegantemente enfundado en un paspartú de cartulina libre de ácido. En el gabinete de fotografía, ese tiraje se había convertido en un objeto de arte de la colección fotográfica del museo, una obra del artista Roger Fenton. Abajo, en el contexto del archivo fotográfico, la misma imagen estaba confinada casi anónimamente a una función documental, encuadrando el museo y su retórica museológica como sujetos históricos. Para quienes tuvieran

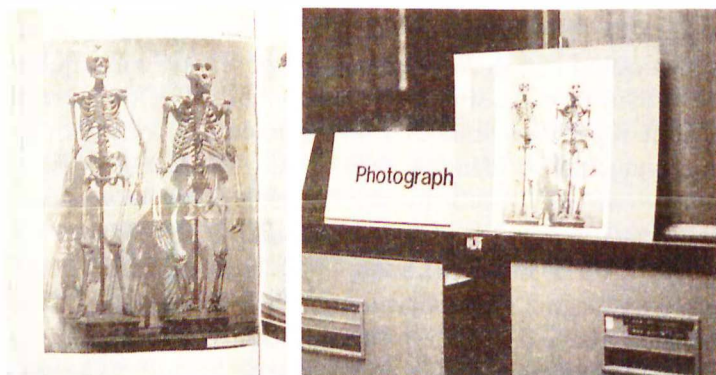
dificultades en visualizar la distancia entre «alta» y «baja» cultura, el V&A les ofrecía un gráfico ejemplo: la distancia era de seis pisos.

VIDAS CLÓNICAS

Para más inri, los Fentons considerados «obras», como cualquier otro objeto de la colección, habían sido reproducidos fotográficamente con fines de estudio y registro. Una misma imagen fotográfica, por tanto, existía con tres estatus diferentes: la versión instrumental original (la reproducción de un artefacto); su versión institucionalizada como obra artística (una pieza de la colección); y la versión que reproducía esta pieza (la reproducción de la reproducción). Y es de suponer que el British Museum seguía conservando el esqueleto humano y el del simio, el referente que mereció esta retahíla de representaciones. La información que contenían las tres imágenes era idéntica, pero su valor y el protocolo de su manejo no tenían nada que ver. En un extremo, interesaba la información pura; en el otro se atendían las cualidades formales de un objeto. Pero, sobre todo, Ingelevics había destapado un juego de paradojas semióticas y ontológicas que ya habrían querido para sí los apropiacionistas posmodernos de los años ochenta que, como Sherrie Levine o Gerhard Teewen, reivindicaban el ocaso de la originalidad reproduciendo «obras maestras» que pasaban a ser presentadas descaradamente como propias.

En este caso no hacía falta ninguna intervención para poner en evidencia la futilidad de los valores en que se asientan instituciones artísticas como el museo y el mercado: como explicación, sólo era necesario extrapolarlo. Ingelevics aprovecharía pues su hallazgo para realizar una instalación titulada *Axis: a tale of two stories* («Coordenadas: un cuento de dos historias»), que formaría parte de la exposición *Invisible Light: Science, Photography and Classification*, comisariada por Russell Roberts para el Museum of Modern Art de

Oxford en 1997. Como en un sistema de coordenadas, Ingelevics dispuso en el eje de abscisas una hilera de fotos tomadas por él de las páginas de los álbumes que contenían los Fenton-documentación, y en el eje de ordenadas, las reproducciones de los Fenton-arte efectuadas por el anónimo fotógrafo del museo. En la intersección de la cruz se encontraba la imagen que reunía, entre tantas otras cosas, la afirmación y la negación de lo museable. La imagen que en gran medida ha marcado el ritmo de la historia de la fotografía, administrando la migración del orden en el archivo al orden en la colección del museo, o lo que es lo mismo, el tránsito de una naturaleza instrumental a otra artística.



Izquierda: álbum del Victoria & Albert Museum con una fotografía de Roger Fenton, *circa* 1856. Derecha: idéntico original fotográfico conservado en la colección del mismo museo.

Se puede pensar que la peripecia de estas fotografías de Fenton constituye una excepción, un accidente en las prácticas museísticas. Pero en todo caso se trata de un accidente elocuente que acciona, como una bomba de relojería, un estallido de transgresión. Tras el descubrimiento de Ingelevics, los responsables del Departamento de Fotografía se apresuraron, imagino que un tanto avergonzados, a *rehabilitar* los álbumes de Fenton. Entre el suceso y el bochorno



Sección de Vid Ingelevics en la muestra *Invisible Light: Science, Photography and Classification*, Museum of Modern Art, Oxford, 1997.

media el tiempo necesario para dismantelar la falsa diferencia entre documento y arte, que era la burda coartada del museo para cerrar el paso a la fotografía. En ese lapso en que la migración del archivo a la colección estuvo pausada aprendimos no sólo que la objetividad no existe, sino también que todas las certezas teóricas son contingentes y mutables. Hemos asistido a piruetas programáticas que abarcan desde el documentalismo como estilo hasta la muerte del autor. Hemos aceptado, en fin, que el gesto más demoledor de la vanguardia podía consistir en fotocopiar un rostro o la fachada de una fábrica, una parodia cínica que nos remite a la represión inicial del medio fotográfico, que ahora ve pasar el cadáver de su enemigo.

Ésa es la lección que se desprende de la propuesta del Ingelevics-artista. Nos recuerda que la cámara vino a instaurar una nueva cultura visual problematizadora de la noción de excelencia y de su capitalización por parte del museo. Socialización versus elitismo, flexibilidad versus rigidez, in-

solencia versus solemnidad: la fotografía vino a amenazar con la diversidad, con la transversalidad, con la transitoriedad, con la ubicuidad, con la indiferencia, con la banalidad, con la indisciplina, con el mestizaje... Frente a ese programa, el museo aparecía como una carcasa disfuncional cuya desaparición (o cuya reformulación radical, que equivaldría a lo mismo) estaba sentenciada. Si el museo protegía la aristocracia de las imágenes, la fotografía vino a decirnos que las reglas debían cambiar. Aunque para ello debieran rodar muchas cabezas porque, en definitiva, todo tiene un final para que otras cosas nazcan. Como decía Joan Brossa, «transformación es vida».

La furia de las imágenes

Cuando deje de indignarme,
habrá comenzado mi vejez.

ANDRÉ GIDE

FOTOS INDIGNADAS

En la primavera de 2011, el corazón de Barcelona fue escenario de un impresionante despliegue de protestas populares contra el sistema político. Al igual que en muchas otras ciudades europeas, miles de manifestantes tomaron las calles para demostrar su indignación contra la pantomima de la democracia parlamentaria y contra la usura de los mercados financieros que precarizaba sus vidas. La plaza de Catalunya, el punto más céntrico de la ciudad, vivió una concentración y acampada de ciudadanos «indignados» que durante semanas de pacífica convivencia se constituyeron en asamblea popular, debatieron la situación y aventuraron propuestas alternativas.

Para el domingo 22 de mayo estaban convocadas elecciones municipales en todo el país. Hasta el momento de la cita con las urnas, los portavoces políticos declararon respetar el derecho de asociación y manifestación del colectivo de «indignados», e incluso empatizar con sus quejas. Como era de esperar, el discurso cambió una vez depositados los votos. Donde antes había solidaridad con las demandas legítimas de los manifestantes, las declaraciones de los políticos,

así como los artículos en medios de comunicación ideológicamente afines, se convirtieron en censuras a la *enojosa* ocupación del espacio público. Las posiciones de los «indignados» empezaron a ser tildadas de nihilistas, estériles o utópicas. Por otra parte, por las mismas fechas el equipo de fútbol local, el FC Barcelona, debía disputar la final de la Champions League y en previsión de una victoria, como terminó ocurriendo, una masa enfervorizada de hinchas podría dirigirse al centro de la ciudad para festejarlo tal como es tradicional; las autoridades temían que el encontronazo incontrolado con los participantes en la acampada comportara consecuencias de riesgo.

En la mañana del 27 de mayo, el día anterior al partido, las autoridades ordenaron desalojar por la fuerza la plaza de Catalunya alegando razones de limpieza y salubridad. Un contingente de 450 agentes de policía participó en la operación. La acción fue registrada por reporteros y cámaras de televisión, y se evidenciaron una violencia y un ensañamiento difíciles de justificar contra personas que no ofrecían resistencia. El saldo fue de más de ciento veinte heridos con contusiones de consideración. Las imágenes de las fuerzas de seguridad golpeando con porras y arrastrando a manifestantes dieron la vuelta al mundo; para muchos, recuperaban a modo de *flashback* recuerdos de la represión franquista.

Fueron esas imágenes las que obligaron a Felip Puig, consejero de Interior del gobierno catalán y responsable último de la cadena de mando, a dar explicaciones. Siguiendo un guion predecible, en una primera declaración acusó de falta de imparcialidad a los medios informativos, que habrían querido ofrecer una versión sesgada de lo que en realidad ocurrió. El hecho de mostrar las reacciones contundentes de los agentes pero omitir las provocaciones de las que, a su juicio, éstos habrían sido objeto representaba una manipulación flagrante de los hechos: los policías, según a él le constaba, se habían limitado a defenderse de agresiones previas. Pero los periodistas no cejaron en su empeño y entregaron al consejero los registros videográficos con el metraje

completo de la operación de desalojo, el cual podría contextualizar sin apelaciones las secuencias emitidas en los noticiarios, con la inclusión de lo sucedido antes y después. Se requirió al consejero que una vez hubiese visionado ese material, opinase de nuevo, reconsiderando sus acusaciones a los medios y valorando la actuación policial.

En la siguiente comparecencia del consejero la polémica volvió a centrar el intercambio de preguntas y respuestas. ¿Cuál era su versión después de analizar las imágenes? El consejero salió hábilmente por la tangente: «Soy una persona muy ocupada. ¿Cómo pueden esperar que disponga de tiempo para ver más de dos horas de filmaciones que puedo anticipar lo que contienen?». Y acto seguido pasó al ataque: «Pero esta situación me ha dado una idea que evitará en el futuro cualquier suspicacia sobre el proceder de nuestras fuerzas de seguridad. A partir de ahora, los agentes llevarán incorporada una cámara en el casco que registrará la totalidad de sus actuaciones y acreditará el acierto de sus conductas y el cumplimiento de los protocolos establecidos».

Embriagado por su propio entusiasmo, el consejero no advirtió que de haberse aplicado esta disposición en el desalojo de la plaza de Catalunya, en aquel momento tendría encima de su mesa cintas con más de mil horas de visionado. Si en su departamento nadie había dispuesto de dos miserables horas para permanecer frente a la pantalla inspeccionando un vídeo, ¿era realista la ocurrencia del consejero? Una ocurrencia que generaba además su contra-ocurrencia: que los manifestantes también llevasen una cámara en la cabeza y captasen el contraplano de las agresiones. Así, en perfectos encuadres de cámara subjetiva, tendríamos las mismas acciones desde el punto de vista de los agresores y desde el de los agredidos. El artista y activista canadiense Steve Mann ha acuñado el término *sousveillance* para designar la perspectiva vigilatoria desde «abajo» (*sous* en francés), en oposición a la *surveillance* (vigilancia en francés, que contiene el prefijo *sur*, «sobre»), según los postulados de la «vigilancia revertida»: vigilar al vigilante. *Surveillance*



Steve-Mann con su *Eye Tap*: ¿un precedente de las gafas Google?
 Dibujo de la hija de Steve Mann, Stephanie, a la edad de seis años,
 ilustrando la idea de *surveillance* versus *sousveillance*.

y *sousveillance* implicarían instancias jerárquicas opuestas, la mirada del poder versus la contraria de los ciudadanos, Gran Hermano versus Pequeño Hermano. Un ejemplo clásico de *sousveillance* artística fue acometido por Hasan Elahi, un profesor de la Universidad de Maryland, al ser confundido e incluido por error en la lista de terroristas buscados por el FBI. Sabedor del seguimiento al que lo sometían, Elahi decidió monitorizarse a sí mismo a partir de ese momento, autodocumentándose con el móvil sin pausa y enviando la totalidad de fotos y vídeos al FBI. En 2015 su dossier en la agencia de inteligencia contenía ya más de setenta mil imágenes, y Elahi se regocija con el delirio de unos funcionarios que consumían sus jornadas revisando disciplinadamente cada una de las piezas recibidas, intentando detectar algún movimiento sospechoso. El caso de Ai Weiwei también es elocuente. El artista y disidente chino instaló cámaras de vigilancia en el interior de su propio domicilio, en el que debía permanecer arrestado, y distribuía en *streaming* las imágenes captadas, ridiculizando así la vigilancia coercitiva a que se lo sometía desde el exterior.

EL ROBOCOP-FOTÓGRAFO

El escandaloso episodio de Felip Puig con los «indignados» se saldó con un banquete de consecuencias. En primer lugar, ayudó a este personaje a construir su caricatura: a partir de entonces, los programas de sátira política empezaron a representarlo manejando un amenazador bate de béisbol, como los matones de los bajos fondos en las películas. Pero también reverdeció la paradoja del ojo vigilante, que rebasó la especulación de la ficción orwelliana para implantarse en la realidad. Ya no bastan las miles de *webcams* instaladas en los espacios públicos que nos escrutan «para nuestra seguridad»: el consejero llevaba el éxtasis escópico de Dziga Vertov al terreno foucaultiano de vigilar y castigar. En realidad, el copyright de la idea ni tan siquiera le pertenecía, sino que entroncaba con una fantasía recurrente de las ideologías totalitarias: su paranoia con la vigilancia, que todo el trabajo de Steve Mann se propone dismantelar. A este ingeniero licenciado en el MIT la fotografía computacional le debe muchas aportaciones, entre las más asequibles de las cuales destaca el modo HDR de las cámaras, que mejora el rango dinámico a base de combinar múltiples exposiciones. Pero es sobre todo en áreas como la sostenibilidad y ética de los *cyborgs* donde sus ideas han dejado una huella más profunda. Su repertorio de prototipos de interfaces implantables, que reúnen tecnología *cyborg* con cámara de móviles y otros sistemas de captación gráfica, habría hecho las delicias tanto de los fans de *Robocop* como de los justicieros de Felip Puig: una ortopedia visual, antesala de los drones, al servicio de la protección de la buena gente (más allá de los daños colaterales).

En fin, cabe calificar la iniciativa del consejero Felip Puig de visionaria ya que, por lo menos, tuvo el mérito de insinuar que pondría en práctica precedentes que sólo habían existido en la esfera del cine de ciencia ficción y del arte tecnológico. El proyecto de agente de policía convertido en



Steve Mann con diferentes prototipos de interfaces implantables.

hombre-cámara, que durante un tiempo animó los debates periodísticos, fue quedando poco a poco en vía muerta. Los técnicos se dieron cuenta de que las imágenes captadas por las *webcams* policiales podían tener un efecto disuasorio, pero resultarían escasamente aprovechables. Además, los servicios jurídicos gubernamentales advirtieron que se podía incurrir en faltas contra la privacidad y el derecho a la propia imagen. Pero para los estudiosos de la cultura visual, el asunto destapó dos características de la era digital extrapolables a muchos ámbitos de la cotidianeidad hipermoderna. Una: invertimos mucho más tiempo y energía en tomar fotos que en mirarlas. Hacemos tantas fotos que luego no encontramos el momento de verlas y lo vamos postergando ante una acumulación que no cesa. Nuestros discos duros cada vez están más llenos de imágenes en lista de espera, de imágenes no vistas, de imágenes en definitiva «invisibles». Dos: existe todavía un desajuste entre los métodos digitales de producción de imágenes y los métodos analógicos de lectura de esas imágenes. Los supuestos vídeos tomados por los agentes en el transcurso de sus operaciones resultan inservibles porque requerirían a un ejército de visionadores que retuviera aquellas acciones puntuales de interés. Ése sería muy probablemente el sistema de inspección analógico que utilizaría la policía de Barcelona, como, supongo, el FBI en el caso de Hasan Elahi. Pero qué duda cabe que es muy factible diseñar un dispositivo de análisis y procesamiento de imágenes en el que se fije una pauta determinada: la presen-

cia de un gesto violento, el uso de un arma, una expresión de dolor... Es muy pensable que esos elementos sean indexables y rastreables. Es sólo cuestión de tiempo.¹ Por el momento, se están desarrollando a toda prisa motores de búsqueda inversa de imágenes (RIS o *Reverse Image Search*), que sirven para encontrar contenidos gráficos a partir de imágenes similares y no de palabras, es decir, comparando archivos en cuya estructura de píxeles reverbera un «original» o «modelo», en lugar de efectuar la búsqueda mediante *tags* asociados. Con estos recursos, muy útiles para la esteganografía informática, es posible también buscar la integridad de una imagen y determinar si se han producido alteraciones.

Los latidos del *robocop*-fotógrafo palpitan en el ámbito del arte *performativo*, en las obras del artista iraquí Wafaa Bilal. Profesor de fotografía en la NYU, Bilal se ha hecho insertar quirúrgicamente una microcámara entre la zona parietal y occipital del cráneo, con una conexión USB para fotografiar a diestro y siniestro lo que queda a su espalda (<http://wafaabilal.com/>). El proyecto fue comisionado por instituciones gubernamentales de Qatar para su *première* estelar en la exposición «*Told/Untold/Retold*», en el nuevo museo Mathaf de Doha (Museo Árabe de Arte Moderno). La propuesta consistía en que la encefalocámara de Bilal se

1. Como indicio de esa posibilidad de codificación, un dato ilustrativo: compré una cámara sencilla para hacer fotos submarinas durante el verano, una pequeña Olympus Tough. Para mi sorpresa, entre sus modos operacionales había uno que permitía el reconocimiento de perros y otro el de gatos (que me resultaron muy poco útiles tomando fotos bajo el agua; yo hubiese deseado que la cámara viniese dotada con un modo de reconocimiento de peces, que es lo que esperaba encontrar buceando). Hoy ya son frecuentes en muchos modelos los *firmwares* con reconocimiento de rostros y de sonrisas, pero resulta chocante esto de los perros y los gatos, y me congratulo de las habilidades de los programadores al tiempo que, en mi ignorancia, me pregunto con qué clase de coordenadas o algoritmos identificamos una configuración gráfica de «perro» o «gato». En breve podremos hasta precisar las razas.

disparase a intervalos de un minuto y las imágenes pudieran visionarse en tiempo real por *streaming* desde los monitores del museo. El trabajo de Bilal se basa en las interacciones de la tecnología con los conceptos de *storytelling* y viaje. Por un lado, colocar la cámara en la espalda implica enfocar nuestro ángulo muerto, lo contrario de lo que vemos directamente frente a nosotros con nuestros ojos; en el caso de un policía habría supuesto un sistema para proteger su retaguardia, pero para Bilal simboliza lo que se deja atrás: viajar implica dejar atrás las experiencias vividas. Entonces ¿cómo explicarlas? ¿De qué forma unos cortes deslavazados y elegidos al azar pueden recomponer un relato inteligible? Nietzsche sostenía que no existen hechos, tan sólo interpretaciones, y Bilal traslada al espectador la responsabilidad demiúrgica de ese impulso interpretativo requerido. En sus propias palabras:

El implante de una *webcam* convierte parte de mi cuerpo en un dispositivo tecnológico que distribuye los contenidos grabados por medio de internet. Las imágenes capturadas arbitrariamente retendrán registros inconexos y facilitarán una narrativa que debe ser completada por el espectador como su espacio corporal, a su vez también comprometido por la presentación. En *Iluminaciones*, Benjamín ha descrito al narrador como alguien «que podría dejar que la mecha de su vida se consuma por completo por el fuego lento de su historia». De esta manera, me encuentro atado a la historia como su narrador y traslado el modo interpretativo a una audiencia que carece del contexto necesario y, por tanto, transforma la historia según sus interacciones subjetivas y expresiones subsiguientes. Sirviéndome de este triángulo narrativo, la obra formula comentarios sobre las formas en que las imágenes se utilizan para contar y recontar historias, tanto si nos pertenecen a nosotros como si las hacemos nuestras.¹

1. <http://wafaabilal.com/thirdi/>



Wafaa Bilal, *3rdi*, 2010-2011.

Aunque con un propósito conceptual muy distinto, la naturaleza *cyborg* del hombre-cámara tiene una larga tradición en las películas anticipatorias, uno de cuyos títulos más ejemplares sería *La muerte en directo* (1979) de Bernard Tavernier. Concebida como un homenaje a *El fotógrafo del pánico* (1960) de Michael Powell, Tavernier se inspiró en la trama de una novela de David G. Compton, *The Unsleeping Eye* (1973), publicada en Gran Bretaña con otro título: *The Continous Katherine Mortenhoe*. Se trata de una amarga parábola moral sobre la muerte como espectáculo y sobre la manipulación del individuo por parte de los medios de comunicación. Roddy (Harvey Keitel), un joven reportero de una cadena de televisión sensacionalista, acepta implantarse una microcámara en el cerebro para poder filmar a través de los ojos la muerte por enfermedad de la escritora Katherine Mortenhoe (Rommy Schneider). La película está ambientada en un futuro en el que las dolencias naturales han sido erradicadas casi por completo y, por tanto, la muerte por enfermedad se ha vuelto extremadamente inusual. Cuando a Katherine se le diagnostica una enfermedad incurable, se convierte en una celebridad y es asediada por los medios. Una cadena de televisión le ofrece una enorme suma de dinero si consiente en ser filmada durante su agonía. Katherine finge estar de acuerdo, pero se da a la fuga con la ayuda de Roddy. Ella ignora que Roddy es en realidad un

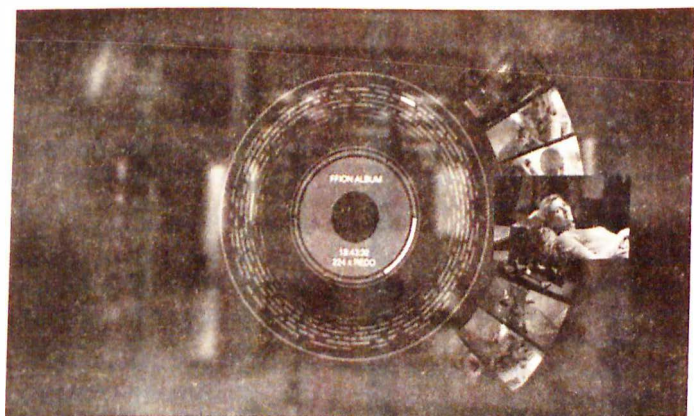
camarógrafo que retransmite todo lo que ve, y que la integridad de su percepción constituye la base de un *reality show* televisivo que ella misma protagoniza sin saberlo. Un efecto secundario del procedimiento quirúrgico es que Roddy puede quedarse ciego si se expone a un periodo de oscuridad; por ese motivo toma drogas para mantenerse constantemente despierto, ha aprendido a dormir durante breves periodos con los ojos abiertos y lleva una linterna con la que ilumina sus ojos durante la noche.

El carácter fantástico del film queda de manifiesto en los detalles que da Tavernier de un mundo ultratecnológico (con ordenadores que escriben solos sus historias y profesores televisados para cada alumno) así como por una ambigua realidad social en la que la policía sigue cargando con dureza contra los manifestantes. Hay tradiciones que no se pierden: el futuro parece perpetuar tanto la existencia de la indignación como el gesto troglodita de atizar a los que protestan, y del que los sucesos de la plaza de Catalunya no fueron sino una clara confirmación. De hecho, la realidad suele superar las prospecciones generadas por la febril imaginación de los guionistas: recordemos los *reality shows* que han llegado a emitir ejecuciones en directo, las más recientes y repugnantes de las cuales son las ofrecidas por esa maquinaria propagandística del terror que es Estado Islámico. La verdadera pornografía no tiene límites. Y para lo bueno y para lo malo, «lo posible –tal como advirtió Bachelard– es una tentación que la realidad termina siempre por aceptar».¹

Haciendo un salto de más de tres décadas, una producción contemporánea ha vuelto a insistir en el tema del hombre-cámara. Me he referido con anterioridad a la serie *Black Mirror*, cuyos capítulos independientes son elocuentes instantáneas de los estragos de la hipermodernidad. El último episodio de la primera temporada, «The Entire History of You» (2011), fue escrito por Brian Welsh. Se trata de una

1. Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, París, Éditions de la République des Lettres, 2013.

historia de amor, desconfianza y celos; los avances tecnológicos son una mera excusa para mostrarnos la típica trama de una pareja con problemas cuya relación termina mal debido a la obsesión y al despecho. Pero eso sucede en una sociedad futura que dispone de una tecnología que permite revisar nuestra existencia una y otra vez: un chip injertado detrás de la oreja registra toda la experiencia visual y auditiva del individuo. Así, con cada palabra y cada gesto almacenados en una partición de memoria del cerebro, nuestra vida puede ser rebobinada a voluntad y proyectada sobre una pantalla.¹ Devenimos entonces discos duros andantes capaces de recrearnos, torturarnos u obsesionarnos revisando mil veces lo que ya hemos vivido. No podemos cambiar el pasado, pero sí revivirlo en bucle. Y podemos hacerlo a cámara lenta o a cámara rápida. ¿Es todo esto sano en una relación? Para Walter Benjamin cualquier hecho de progreso es simultáneamente un documento de barbarie, y en esta historia infortunada la barbarie prevalece.



Black Mirror, fotograma del episodio «The Entire History of You», 2011.

1. En los parámetros de este argumento, si un segundo de vídeo está compuesto de 25 frames, un sencillo cálculo establece que cada individuo produciría 1.440.000 imágenes al día (se descuentan como periodo no activo ocho horas de sueño).

La intriga nos presenta la tambaleante relación entre Liam Foxwell, un joven abogado, y su esposa Ffion, que viven acomodados en una felicidad burguesa. Pero Liam empieza a tener indicios que le llevan a sospechar que Ffion ha tenido una relación con otro hombre, Jonas. Borracho y lleno de ira, Liam acude a casa de Jonas, lo reduce y le obliga a proyectar un archivo de recuerdos en el que Jonas y Ffion aparecen retozando en su propio lecho matrimonial; acto seguido borra el archivo para no dejar rastros de esas dolorosas vivencias, pero de regreso a su casa obliga a su esposa a visionar sus propios recuerdos correspondientes a esas mismas escenas. La situación se agrava cuando descubre que tuvieron lugar durante una ausencia suya y que corresponden al periodo en que el bebé de la pareja fue concebido. Ffion alega haberse desprendido ya de esa parcela de su memoria, pero como al borrar un archivo se crea un hueco en el hilo temporal de recuerdos que puede ser detectado, Liam se da cuenta de que su mujer sigue mintiéndole. En las escenas finales, la casa aparece vacía: su familia le ha abandonado. Liam evoca recuerdos felices de su esposa e hija pero, atormentado por esos vídeos, en una reacción desesperada se extirpa el chip con una navaja. Los estertores de la memoria desencadenan, como en el destello que precede a la muerte, el desfile trepidante de las vivencias fundamentales. La mutilación faculta el ajuste de cuentas con el pasado, la paz de espíritu exige cancelar el acceso a esa ilimitada disponibilidad de imágenes. En su conclusión, pues, *The Entire History of You*, trasciende la anécdota de un conflicto de sentimientos para referirse al binomio total acceso / total exceso de las imágenes. Asistimos a una ruptura –de la pareja, en ese relato en concreto, y de la cultura visual en abstracto– propiciada por la existencia de un caudal extraordinario de imágenes que se encuentran disponibles para todo el mundo.

A medio camino entre la instalación *In Loving Memory*, de After Faceb00k, y *The Entire History of You*, otra película había despuntado ofreciendo la recuperación del flujo de recuerdos-imagen mediante un artificio. Me refiero a *The*

Final Cut (*La memoria de los muertos* en español), de 2004, con guion y dirección de Omar Naïm. Su trama argumental intersecta con detalles que a estas alturas nos resultarán familiares: la compañía EYE Tech se está haciendo de oro gracias al Chip Zoë que, sistemáticamente implantado en el cerebro desde del nacimiento, graba la vida entera de las personas. Es un chip indetectable y la mayoría de la población ignora su existencia. Al fallecer, el material que contiene es editado en lo que se denomina una «rememoria», una película que se proyecta durante el funeral del difunto. Alan Hackman (Robin Williams) es el mejor «montador» de rememorias; su habilidad para garantizar la absolución de sus a menudo corruptos clientes lo ha convertido en el más solicitado entre sus colegas. Al borrar los pecados de los demás Alan encuentra la forma de perdonarse a sí mismo. Pero un día, preparando la rememoria de un alto ejecutivo de EYE Tech, descubre entre su maraña de recuerdos una imagen de su propia infancia que le ha atormentado toda la vida. Este hallazgo conduce a Alan a una intensa búsqueda en pos de la verdad y de la redención.

FOTOGRAFÍAS: DEL REBAÑO A LA JAURÍA

El denominador común de estos ejemplos sería la noción de avalancha o frenesí, que pertenece al acervo más esencial de lo postfotográfico y que constituye otra metáfora del devenir hipermoderno. En esos parámetros, las imágenes se nos aparecen como un flujo continuo, un desfile infinito, una energía fluyente. «La red parece construirse en cascadas de imágenes, según una expresión prestada de Bruno Latour, lo que implica que las imágenes se enhebran, desfilan y huyen, sin pausa (“sin detención en la imagen”, Latour *dixit*), al tiempo que cada una se inscribe en la prolongación de las otras, permite existir a las otras, les permite persistir, da acceso a las otras... Lo cual ilustra la elaboración continua del ciber mundo, un movimiento perpetuo donde nada, y menos

aún las imágenes, se pierde, donde todo se suma.»¹ Es como si Heráclito volviese a sobrevolar nuestro panorama. Pocos artistas quedan al margen de ese oleaje y emprenden su camino navegando sobre la nueva «cuenca hidrográfica», en otra expresión de Latour.² El fenómeno de los memes obedecería a esa misma lógica de cascada, procurando marcos activos de participación colectiva como un canto a la ocurrencia, a la creatividad, al absurdo, a lo irónico y a lo lúdico (entre las series de memes más populares se encuentran aquellas en las que los participantes deben introducir la cabeza en el frigorífico, hacer *planking* o deben captar paisajes sublimes con la silueta de los testículos colgando en primer término, modalidad bautizada como *nutscaoping*).³

Rechazando el trenzado de las fotos para seguir el hilo cronológico de las vidas, tal como sucede en *The Entire History of You* y *La memoria de los muertos*, la idea de caudal vertiginoso de imágenes viene pedagógicamente ilustrado en las obras *The World as Will and Representation* de Roy Arden y en *I am Google* de Dina Kelberman. El título de la primera retoma el del famoso ensayo que Arthur Schopenhauer publicó en 1818, considerado el balance más elaborado del pesimismo filosófico. Para Schopenhauer, el conocimiento de lo que es y significa el mundo debe originarse en la experiencia estética. El hombre es esclavo de su deseo, de la voluntad ciega de vivir: «La vida es un anhelo opaco y un tormento». Pero para superarlo nos queda el arte: la contemplación estética aparta al hombre de la cadena infinita de las necesidades y los deseos. En 2004, Roy Arden se inspiró en esa infinitud para a su vez trasladarla a un ensayo

1. Suzanne Paquet, «Trafics numériques. Le web en cascades d'images (photographiques)», en Joan Fontcuberta (ed.), *La condition post-photographique*, Mois de la Photo à Montréal / Göttingen, Kerber, 2015.

2. Bruno Latour, *Iconoclash*, París, La Découverte, 2009.

3. Googlea el número 241543903 y pulsa el modo «Imágenes». <https://es.wikipedia.org/wiki/Planking> y <http://nutscaopes.tumblr.com/>

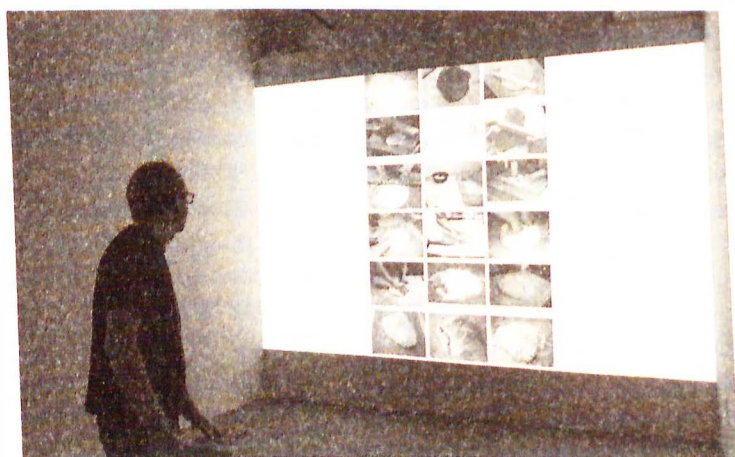
visual, que cabe considerar precursor del flujo icónico como fundamento postfotográfico. La pieza consiste en un sobrio diaporama, con la sucesión vertiginosa de 28.144 imágenes capturadas en internet y cuya chocante arbitrariedad nos hipnotiza frente a la pantalla durante 1 hora, 36 minutos y 50 segundos. El objeto de tal compilación de imágenes era inicialmente suministrar materiales de trabajo con los que confeccionar *collages*, ya que desde 1985 Arden había decidido reorientar su práctica documental y empezar a trabajar exclusivamente con imágenes de archivo con las que producir una nueva forma de «pintura de historia». El flujo calidoscópico de *The World as Will and Representation* pasa revista a las más variadas manifestaciones de la vida y compone un exhaustivo repertorio a base de inclusiones aleatorias que nos dejan sumidos en la sorpresa y la confusión. Puede parecer una celebración del saber enciclopédico y el triunfo de la cultura de archivo, pero más bien revela la subordinación de cualquier voluntad de clasificación y conocimiento al apremio poético del azar.

De hecho, Arden hace gala de una fascinación precoz por esa cueva de Alí Babá en que se ha convertido internet para los buscadores de imágenes-tesoro. La pieza viene a ser también un canto a la extraordinaria diversidad de las manifestaciones humanas y a la dificultad de su síntesis. Cuando en 1977 la NASA envió al espacio la sonda *Voyager*, incluyó un disco de oro que, además de registros sonoros, contenía una colección de 116 fotografías para explicar a posibles inteligencias extraterrestres las formas de vida en la Tierra y la sociedad humana. Seguro que hoy los extraterrestres agradecerían más la selección de Arden, tal vez porque internet es lo que mejor descifra la arbitrariedad y el caos de los humanos.

También en *I am Google* se privilegia la misma idea de flujo incesante, pero en este caso un flujo que cumple una condición: las imágenes se engarzan por afinidades morfológicas, como en esos juegos infantiles en que una frase debe empezar con la palabra con que termina la precedente. Entrega a entrega, de una foto a la siguiente, también aquí pa-

rece que se pasa revista a todas las cosas del mundo con un eterno *scroll* de pantallas. Sólo que en este caso el avance sigue un encadenamiento de contenidos que no se ordenan por familias ideológicas, sino por la similitud de su geometría, color, textura o cualquier otro valor formal. Podríamos pensar que Dina Kelberman ha inventado un tipo particular de reacción en cadena que rebasa la acepción de ese concepto en química: *I'm Google* es una reacción en cadena de imágenes *online*, imágenes que tiran de otras imágenes, según vínculos de parentesco morfológico o semántico. Otra forma de describirlo sería decir que en *I'm Google* las imágenes se arrastran unas a otras según la mecánica de una máquina de Rube Goldberg, tal como se ha hecho en ciertas producciones videográficas experimentales (entre las que la aclamada *Der Lauf Der Dinge* (1985) de Peter Fischli & David Weiss constituiría un clásico).

El hilo de continuidad de las imágenes dialécticas –es decir, en conversación unas con otras– parece funcionar en *I'm Google* mediante un programa automatizado, un *bot* que actúa libremente con Google Image Search y redirecciona los resultados a Tumblr; cuando en realidad el proceso se



Dina Kelberman, *I'm Google*, 2011.

basa en un registro selectivo manual fruto de incontables horas cribando fotos. Pero para el usuario aparece como un test de Turing a la inversa, que intenta dilucidar si se trata del paciente trabajo de un artista o del de un automatismo informático, enmarcada la duda en la confrontación entre lo humano y lo tecnológico, y poniendo a prueba una vez más, como en el debate acerca del *selfie* del macaco, los límites de nuestra propia condición.

La maleabilidad de la identidad proyectada en la duración da pie a otra interesante cascada de imágenes. El 11 de enero de 2000, el artista neoyorkino Noah Kalina, que entonces contaba diecinueve años, comenzó a tomarse un autorretrato cada día, repitiendo siempre el mismo encuadre con su rostro de frente a la cámara y centrado en el fotograma, aunque el fondo pudiera variar. Montado en una especie de *time-lapse* a base de seis fotogramas por segundo (por tanto, los 365 días de un año condensados en un minuto), el vídeo, titulado *Everyday*,¹ presenta un recorrido sinopado del proceso de envejecimiento y de las diferentes alteraciones (vestimenta, arreglos cosméticos, leves trastornos faciales) que afectan a nuestra apariencia. La fuerza de esta pieza, cuyos ingredientes se cocinan con las recetas de los *selfies* que ya hemos estudiado, radica no en la ocasionalidad de éstos, sino en la constancia abrumadora que desplaza el cometido hacia una reflexión sobre el tiempo y el devenir: un homenaje postfotográfico a Cronos (cuyo contrapunto fotográfico sería la conocida serie de Pere Formiguera).² *Everyday* constituye una obra en progreso, probablemente una obra de por vida, y por tanto las versiones del vídeo van ampliándose a medida que transcurren los años. Colgada en Vimeo y Youtube, la pieza ha recibido más de cincuenta millones de visitas, alcanzando la categoría de los fenómenos virales inusitados. De hecho se trataba de una idea que a buen seguro mucha gente ha tenido pero a la que

1. <https://www.youtube.com/watch?v=iPPzXIMdi7o>

2. Pere Formiguera, *Cronos*, Barcelona, Actar, 2000.

muy pocos le han dedicado la paciencia y perseverancia para llevarla adelante. Mencionemos por lo menos otros dos artistas, Johnathan Keller, iniciando su *Living my life faster* el 1 de octubre de 1998, y la californiana Ahree Lee, que produjo un vídeo idéntico al de Kalina por las mismas fechas, titulado *Me*,¹ que pudo influir en éste y hacer que se decantase por realizar un *time-lapse* y no por la mera exposición de fotos inicialmente prevista. Lo cierto es que la fórmula se multiplicó en infinidad de prácticas similares realizadas por otros internautas, a veces especializadas en aspectos de una evolución más concreta, como podrían ser los cambios del cuerpo debidos al embarazo o a una mastectomía, y a veces refinando el procedimiento mediante la técnica de *morphing*. En cualquier caso *Everyday* alcanzó tal popularidad que su receta se trasladó incluso a anuncios publicitarios y a un capítulo de la serie *Los Simpson*, en el que el patriarca Homer Simpson realiza el *Everyday* de su propia vida en un evidente guiño a Kalina.

Y de los saltos temporales, de las fotografías día a día, planteamos por contraste los saltos espaciales, los cortes de plano a plano, como en un escaneo lineal del mundo. Mediante videoinstalaciones, proyecciones y cortometrajes habitualmente basados en el método de *found footage*, Jean-Gabriel Périot propone narrativas que cuestionan la memoria oficial y el poder del archivo. Su premiado vídeo *Dies Irae* está compuesto de miles de paisajes obtenidos en Flickr, todos los cuales muestran una carretera, autopista o vía ferroviaria en una perspectiva frontal a cámara, de modo que la línea de la mirada del espectador marca la dirección del camino. La sucesión de esas imágenes a un ritmo vertiginoso y mediante un hábil montaje que simula un *raccord* de avance en el espacio deja sumido al espectador en el estupor de un dramático viaje a través de la imagen, pero también a través del horror del pasado reciente de la humanidad: en el camino transitamos por paisajes salvajes y por zonas urba-

1. <https://www.youtube.com/watch?v=55YYaJJrmzo>

nas, atravesamos la naturaleza y la civilización, pero todo el trayecto sirve sólo para terminar en los hornos de Auschwitz, en una especie de peregrinación al horror anunciada por el título, esos «días de la ira» en los que el himno latino sitúa el Juicio Final.

EPÍLOGO

Todos estos proyectos cumplen los requisitos de la obra-colección, pero es obvio que en el seno de esta categoría hay que establecer distinciones. En las obras enciclopedistas que hemos visto, las imágenes ocupan posiciones pasivas, como las de un ejército en formación, cada soldado en una posición fija según un esquema relacional; en cambio, en la vertiente de la cascada de imágenes, el movimiento y la naturaleza dinámica de las piezas son los que le dan una razón de ser, de modo que se correspondería con los soldados inmersos en el fragor del combate. En el primer caso podríamos apelar al símil de la situación de las moléculas en un cuerpo sólido, mientras que el segundo dará cuenta justamente de la movilidad que tiene lugar en un medio gaseoso. Etimológicamente, la palabra «gas» procede del latín *chaos*. En el estado de agregación de la materia gaseosa, las moléculas no forman enlaces rígidos debido a su alta energía cinética, igual que las imágenes en el estado de agregación de la materia visual postfotográfica.

En cualquier caso, exceso y acceso siguen marcando la agenda de esa materia visual postfotográfica y nos encaminan a nuevas reformulaciones de las leyes que rigen la naturaleza de la imagen en sus diferentes perspectivas: la estética, la epistemología, la ontología, la antropología... La física newtoniana explicaba de forma plausible el comportamiento de la naturaleza; pero cuando dispusimos de instrumentos para aventurarnos en el espacio profundo o para jugar con las partículas subatómicas, cuando cambiamos los umbrales de percepción a lo incommensurablemente grande

o a lo incommensurablemente pequeño, descubrimos que había fenómenos que se resistían a ser gobernados por esas leyes. Entonces inventamos la física cuántica y Einstein formuló la teoría de la relatividad. La masificación de las imágenes ha trastocado las reglas de nuestra relación con ellas. Nos resulta urgente por tanto disponer de nuestra propia teoría cuántica de la imagen, si no queremos que sus efectos escapen a nuestro control.

En un momento en que la imagen constituye el espacio social de lo humano, no podemos permitirnos su descontrol, no podemos permitir que las imágenes se pongan furiosas y arremetan contra nosotros. Si antes eran apacibles pantallas que regulaban la ordenada circulación de nuestras vidas, ahora corremos el riesgo de que estallen y su metralla fragmentada salga disparada en todas direcciones: la imagen es hoy ante todo un proyectil. Hemos fabulado el fin de nuestra especie en un combate incierto contra una tecnología desobediente, contra la inteligencia artificial vengativa o contra enemigos alienígenas. Pero tal vez la madre de todas las batallas será contra las imágenes. ¿Hay una conciencia *de* y *en* las imágenes que las predisponga a abrumarnos? ¿De dónde procede su furia? ¿En qué afrenta se origina su hostilidad? ¿Se vengan de la iconoclastia con la que las hemos maltratado?

Lo que está claro es que hemos perdido la soberanía sobre las imágenes, y queremos recuperarla.

o a lo inconmensurablemente pequeño, descubrimos que había fenómenos que se resistían a ser gobernados por esas leyes. Entonces inventamos la física cuántica y Einstein formuló la teoría de la relatividad. La masificación de las imágenes ha trastocado las reglas de nuestra relación con ellas. Nos resulta urgente por tanto disponer de nuestra propia teoría cuántica de la imagen, si no queremos que sus efectos escapen a nuestro control.

En un momento en que la imagen constituye el espacio social de lo humano, no podemos permitirnos su descontrol, no podemos permitir que las imágenes se pongan furiosas y arremetan contra nosotros. Si antes eran apacibles pantallas que regulaban la ordenada circulación de nuestras vidas, ahora corremos el riesgo de que estallen y su metralla fragmentada salga disparada en todas direcciones: la imagen es hoy ante todo un proyectil. Hemos fabulado el fin de nuestra especie en un combate incierto contra una tecnología desobediente, contra la inteligencia artificial vengativa o contra enemigos alienígenas. Pero tal vez la madre de todas las batallas será contra las imágenes. ¿Hay una conciencia *de y en* las imágenes que las predisponga a abrumarnos? ¿De dónde procede su furia? ¿En qué afrenta se origina su hostilidad? ¿Se vengan de la iconoclastia con la que las hemos maltratado?

Lo que está claro es que hemos perdido la soberanía sobre las imágenes, y queremos recuperarla.

Índice

Justificación	7
Prolegómenos postfotográficos	17
Tiempo de vacas gordas	21
La condición postfotográfica	27
<i>Bye bye</i> fotografía	27
Postfotograficidad	29
Un estallido de imágenes	31
Por un manifiesto postfotográfico	35
El síndrome Hong Kong	35
Periferias de la imagen	37
Decálogo postfotográfico	39
Atlas y serendipias	43
Identidades a la carta	48
La obra de arte en la era de la adopción digital	53
El artista como prescriptor	53
Imágenes adoptadas	55
La postfotografía explicada a los monos	61
El ojo del animal	61
Imágenes que bostezan (imágenesZZZZZZZ)	68
El humanismo como antídoto	72
Vidas de la imagen	75
La danza <i>sélfica</i>	83
<i>Selfío</i> , luego estoy	83
Del espejo desmemoriado al espejo memoriación ...	89

<i>Scientia catoptrica</i>	92
Animales de los espejos	94
Bienvenidos a la noosfera	97
Reflectogramas	98
<i>Mise-en-scène</i> del yo	103
La imagen para el que la trabaja	112
Fotos compartidas, fotos conversacionales	117
Por una fotografía sin calidad: el error como herramienta cognitiva	120
Reformular la conciencia autoral	125
Un ojo, una cámara, un espejo	131
Nota fenomenológica sobre la <i>photo-trouvée</i>	141
<i>Foto lumpen</i> versus <i>photo-trouvée</i>	148
Imágenes de segunda mano (y de segundo ojo)	153
De la contención al reciclaje	153
Bailando bajo las cámaras	163
Instantes indecisivos	169
La colección como necesidad	177
La cultura de la curiosidad	180
La obra-colección	182
Los nuevos enciclopedistas	188
Imágenes impulsivas	194
La foto-vudú	201
Autopsia del álbum de fotos	203
Marcos de referencia	209
Desretratos	213
La fotografía con(tra) el museo	227
Musear lo invisible	227
Museo y fotografía: un pulso	229
Vidas clónicas	237

La furia de las imágenes	241
Fotos indignadas	241
El <i>robocop</i> -fotógrafo	245
Fotografías: del rebaño a la jauría	253
Epílogo	259

Últimos títulos publicados

Serie Ensayo

Ash Amin

Tierra de extraños

Javier Argüello

La música del mundo. De las verdades verdaderas a las razones razonables

Eduardo Arroyo

Minuta de un testamento

Bambalinas

Dore Ashton

Miquel Barceló. A mitad de camino de la vida

Alaa Al Aswany

Egipto: Las claves de una revolución inevitable

José Álvarez Junco

Dioses útiles. Naciones y nacionalismos

Michael Bar-Zohar, Nissim Mishal

Las grandes operaciones del Mossad

Saul Bellow

Todo cuenta. Del pasado remoto al futuro incierto

Julien Benda

La traición de los intelectuales

Isaiah Berlin

La mentalidad soviética. La cultura rusa bajo el comunismo

Tom Burns Marañón

Hispanomanía con un Prólogo para franceses

De la fruta madura a la manzana podrida. El laberinto de la

Transición española

William Bynum

Una pequeña historia de la ciencia

Mercedes Cabrera

Jesús de Polanco (1929-2007). Capitán de empresas

Francisco Calvo Serraller

La invención del arte español. De El Greco a Picasso

- Elias Canetti
Apuntes (1942-1988)
Apuntes (1973-1984)
Libro de los muertos
- Ana R. Cañil y Joaquín Estefanía
Los Tyrakis. Una saga familiar para entender la crisis de Grecia
- Santiago Carrillo
Mi testamento político
- Benet Casablancas
El humor en la música. Broma, parodia e ironía. Un ensayo
- Miguel Casado
La experiencia de lo extranjero. Ensayos sobre poesía
- Francisco Casavella
Elevación, elegancia y entusiasmo. Artículos y ensayos (1984-2008)
- Pietro Citati
El mal absoluto. En el corazón de la novela del siglo XIX
Ulises y la Odisea. El pensamiento iridiscente
- Christopher Clark
Sonámbulos. Cómo Europa fue a la guerra en 1914
- Ángel Crespo
El poeta y su invención
- Julio Crespo
Imperios. Auge y declive de Europa en el mundo, 1492-2012
- Jean Daniel
Camus. A contracorriente
Los míos
- Norman Davies
Reinos desaparecidos. La historia olvidada de Europa
- Iván de la Nuez
El comunista manifiesto
- Marcel Duchamp
Escritos
- Agencia EFE
Libro del estilo urgente
- Kurt Eichenwald
El confidente. Una historia real
- Joaquín Estefanía
La economía del miedo
Estos años bárbaros
- Felipe Fernández-Armesto
Nuestra América. Una historia hispana de Estados Unidos
- Francisco Ferrer Lerín
Bestiario
- Joachim Fest
El bundimiento

François Flahault

El crepúsculo de Prometeo. Contribución a una historia de la desmesura humana

Domènec Font

Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo

Joan Fontcuberta

La furia de las imágenes

Juan Pablo Fusi Aizpurúa

Breve historia del mundo contemporáneo. Desde 1776 hasta hoy

Breve historia del mundo. De la Edad Media hasta hoy

Francisco Calvo Serraller y Juan Pablo Fusi Aizpurúa

Historia del mundo y el arte en occidente (siglos XII a XXI)

Marina Garcés

Filosofía macabada

Ricardo García Cárcel

La herencia del pasado

Fernando García Sanz

España en la Gran Guerra. Espías, diplomáticos y traficantes

Atul Gawande

Ser mortal. La medicina y lo que importa al final

Susan George, Sami Nair, Ignacio Ramonet, Tzvetan Todorov

Frente a la razón del más fuerte

Javier Gomá Lanzón

Ingenuidad aprendida

Razón: portería

Todo a mil. 33 microensayos de filosofía mundana

Javier Gomá Lanzón (Dir.), Francisco Calvo Serraller,

Juan José Carreras, Antonio Gallego, José-Carlos Mainer, Joan Oleza, Alejandro Vergara Sharp

Ganarse la vida en el arte, la literatura y la música

Pedro González-Trevijano

Dragones de la política

Magnicidios de la historia

Luis Gonzalo Díez

La barbarie de la virtud

Los convencionalismos del sentimiento

José Agustín Goytisolo

Más cerca. Artículos periodísticos

Juan Goytisolo

Belleza sin ley

Contra las sagradas formas

Genet en el Raval

Pájaro que ensucia su propio nido

Lynda Gratton

Prepárate: el futuro del trabajo ya está aquí

Mauro F. Guillén, Emilio Ontiveros

Una nueva época. Los grandes retos del siglo XXI

Paolo Flores d'Arcais

¡Democracia! Libertad privada y libertad rebelde

Thomas Harding

Hanns y Rudolf. El judío alemán y la caza del Kommandant de Auschwitz

Miguel Herrero de Miñón

Cádiz a contrapelo. 1812-1978: dos constituciones en entredicho

Ayaan Hirsi Ali

Mi vida, mi libertad

Nómada

Reformemos el Islam

Yo acuso. Defensa de la emancipación de las mujeres musulmanas

Eri Hotta

Japón 1941. El camino a la infamia: Pearl Harbor

Nancy Huston

Reflejos en el ojo de un hombre

Carmen Iglesias

El pensamiento de Montesquieu. Ciencia y filosofía en el siglo XVIII

No siempre lo peor es cierto. Estudios sobre Historia de España. Razón, sentimiento y utopía

Daniel Innerarity

La política en tiempos de indignación

Ramin Jahanbegloo

La hora de Gandhi

José Jiménez

Crítica en acto. Textos e intervenciones sobre arte y artistas españoles contemporáneos

El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo moderno

Samuel Johnson

Ensayos literarios. Shakespeare, vidas de poetas y The Rambler

Santos Juliá

Camarada Javier Pradera

Nosotros, los abajo firmantes. Una historia de España a través de manifiestos y protestas (1896-2013)

Frederick Kempe

Berlin 1961. Kennedy, Jrushchov y el lugar más peligroso del mundo

Wolf Lepenies

¿Qué es un intelectual europeo? Los intelectuales y la política del espíritu en la historia europea

Jordi Llovet

Adiós a la Universidad. El eclipse de las humanidades

Keith Lowe

Continente salvaje. Europa después de la Segunda Guerra Mundial

Giles MacDonogh

Después del Reich. Crimen y castigo en la posguerra alemana

Chantal Maillard

La mujer de pie

Vito Mancuso

Yo y Dios

Norman Manea

La quinta imposibilidad. Judaísmo y escritura

José María Maravall

Las promesas políticas

Javier Marías

Aquella mitad de mi tiempo. Al mirar atrás

Donde todo ha sucedido. Al salir del cine

Lección pasada de moda. Letras de lengua

J. M. Martí i Font

Después del muro. Alemania y Europa 25 años más tarde

Czesław Miłosz

La mente cautiva

Pankaj Mishra

De las ruinas de los imperios. La rebelión contra Occidente y la metamorfosis de Asia

Vicente Molina Foix

Tintoretto y los escritores

Enemigos de lo real (Escritos sobre escritores)

Mercedes Monmany

Por las fronteras de Europa. Un viaje por la narrativa de los siglos XX y XXI

Michel de Montaigne

Ensayos

Miguel Morey

Hotel Finisterre

Brian Moynahan

Leningrado. Asedio y sinfonía

Dambisa F. Moyo

El ganador se queda con todo. La fiebre china por el control de los recursos naturales y lo que supone para el mundo

Antonio Muñoz Molina
El atrevimiento de mirar

Sami Naïr
La Europa mestiza. Inmigración, ciudadanía, codesarrollo
La lección tunecina

Sami Naïr (ed.)
Democracia y responsabilidad. Las caricaturas de Mahoma
y la libertad de expresión
El Mediterráneo y la democracia

Antxon Olabe Egaña
Crisis climática-ambiental. La hora de la responsabilidad

Andrés Ortega, Ángel Pascual-Ramsay
¿Qué nos ha pasado? El fallo de un país

Juan Antonio Ortega Díaz-Ambrona
Memorial de transiciones (1939-1978). La generación de 1978

Félix Ovejero
El compromiso del creador. Ética de la estética

José Luis Pardo
Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura
de masas

La regla del juego. Sobre la dificultad de aprender filosofía
Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos

Tomás Pérez Vejo
España imaginada. Historia de la invención de una nación

Eduarne Portela
El eco de los disparos. Cultura y memoria de la violencia

Charles Powell
El amigo americano. España y Estados Unidos: de la dictadura
a la democracia

Javier Pradera
Corrupción y política. Los costes de la democracia

Valentí Puig
Fatiga o descuido de España

Fernando Reinares
¡Matadlos! Quién estuvo detrás del 11-M y por qué se atentó en
España

Jorge M. Reverte
Guerreros y traidores. De la guerra de España a la Guerra Fría

José María Ridao
Azaña y Ortega y Gasset. Dos visiones de España (ed.)
Contra la historia
El pasajero de Montauban
Elogio de la imperfección
Filosofía accidental. Ensayos sobre el hombre y el Absoluto
Por la gracia de Dios. Catolicismo y libertades en España (ed.)

- Radicales libres*
Weimar entre nosotros
Alan Riding
Y siguió la fiesta. La vida cultural en el París ocupado por los nazis
Julián Ríos
Quijote e hijos
Manuel Ruiz Amezcua
Lenguaje tachado
Jesús Ruiz Mantilla
Contar la música
Jeffrey D. Sachs
El precio de la civilización
Robert Saladrigas
Rostros escritos. Monólogos con creadores españoles de los setenta
Andrés Sánchez Robayna
Deseo, imagen, lugar de la palabra
Variaciones sobre el vaso de agua
Carlos Sebastián
Subdesarrollo y esperanza en África
España estancada. Por qué somos poco eficientes
Timothy Snyder
El Príncipe Rojo. Las vidas secretas de un archiduque Habsburgo
Tierras de sangre. Europa entre Hitler y Stalin
Tierra negra. El Holocausto como historia y advertencia
Jonathan Sperber
Karl Marx. Una vida decimonónica
Mark Stevenson
Un viaje optimista por el futuro
Tzvetan Todorov
El espíritu de la Ilustración
El miedo a los bárbaros
Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento
Elogio de lo cotidiano. Ensayo sobre la pintura holandesa del siglo XVII
Goya. A la sombra de las luces
Insimisos
La experiencia totalitaria
La literatura en peligro
Los aventureros del absoluto
Los enemigos íntimos de la democracia
Vivir solos juntos

Ivan Tolstoi

La novela blanqueada

Eugenio Trías

De cine. Aventuras y extravíos

El canto de las sirenas. Argumentos musicales

El hilo de la verdad

La imaginación sonora. Argumentos musicales

Pensar la religión

José-Miguel Ullán

Los nombres y las manchas. Escritos sobre arte

José Ángel Valente

Diario anónimo (1959-2000)

Paul Valéry

Cuadernos (1894-1945)

Luuk van Middelaar

El paso hacia Europa. Historia de un comienzo

José Varela Ortega

*Los señores del poder y la democracia en España: entre la
exclusión y la integración*

Fernando Vallespín

La mentira os hará libres

Enrique Vila-Matas

Fuera de aquí

VV.AA.

Historia de la nación y del nacionalismo español

VV.AA.

Motivos visuales del cine

VV.AA.

¿Por qué España?. Memorias del hispanismo estadounidense

VV.AA.

Transiciones democráticas: Enseñanzas de líderes políticos

Nigel Warburton

Una pequeña historia de la filosofía

Jonathan Weiner

Aferrados a la vida. La extraña ciencia de la inmortalidad

Juan Eduardo Zúñiga

Desde los bosques nevados. Memoria de escritores rusos

La segunda revolución digital –caracterizada por la preeminencia de internet, las redes sociales y la telefonía móvil– y la sociedad hipermoderna –caracterizada por el exceso y por la asfixia del consumo– han consolidado al unísono una era postfotográfica. En ella habitamos la imagen y la imagen nos habita. La postfotografía nos confronta al reto de la gestión social y política de una nueva realidad hecha de imágenes.

Pero hoy no sólo estamos sumidos en su producción masiva y apabullante. Como si fuesen impelidas por la tremenda potencia de un acelerador de partículas, las fotografías circulan por la red a una velocidad de vértigo; han dejado de tener un rol pasivo y esa extraordinaria energía cinética las hace salir de su sitio, de su quicio. Entonces, sin sitio, sin lugar al que replegarse, quedan *des-quiciadas* y se vuelven furiosas.

Aunque puede que esa furia provoque una gran incerteza, también nos brinda la oportunidad de actualizar una reflexión sobre cuestiones que afectan a la cultura, al arte, a la comunicación, y en definitiva, a la misma condición humana. La postfotografía deviene así un contexto de pensamiento visual que rubrica la desmaterialización de la imagen y de su autoría, y que disuelve las nociones de originalidad y de propiedad, de verdad y de memoria.

En *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, con su lucidez e irreverencia habituales, Joan Fontcuberta nos advierte que hemos perdido la soberanía sobre las imágenes y nos alienta a recuperarla.

Galaxia Gutenberg

ISBN 978-84-16495-47-4

