

Fotógrafo o, más bien, pensador y hacedor de imágenes, como le gusta decir, Premio Nacional de ensayo 2011 por *La cámara de Pandora* (Gustavo Gili, 2010), Joan Fontcuberta reflexiona en este artículo –versión editada de la conferencia que pronunció en el CBA– sobre las imágenes que sobran y las imágenes que faltan en un mundo rebotante de fotografía, a partir del mastodóntico proyecto con el que Albert Kahn se propuso retratar el mundo a principios del siglo XX.

# imágenes que sobran, imágenes que faltan

## Albert Kahn y la posfotografía

JOAN FONTCUBERTA

### KAHN COMO PRECURSOR DE LA PRODUCCIÓN MASIVA DE IMÁGENES

Conozco a Albert Kahn desde mediados de la década de 1970, cuando compré un libro suyo en París. Me interesó porque había sido todo un personaje: banquero de profesión y filántropo, encomendó a un equipo de fotógrafos la misión mastodóntica de fotografiar el mundo. Estos fotógrafos utilizaban una técnica bastante pintoresca, la placa autocroma, que era un sistema aditivo de fotografía en color. Tras ensayos pioneros, como el de Louis

Ducos du Hauron o del mismo Ramón y Cajal, se comercializó y fue utilizada por los fotógrafos profesionales hasta los años treinta, cuando Kodak y Agfa empezaron a vender película fotosensible en color. La parte interesante de la placa autocroma era el sistema ideado por los hermanos Lumière: utilizaban fécula de patata, el polvo de almidón, que se teñía en fases sucesivas con colorantes de los tres colores primarios, de manera que a la placa de cristal, tras recibir una emulsión de bromuro de plata, se le añadían tres capas de granos de almidón de patata, que actuaban como filtros, después se revelaba y se obtenía una representación cromática no

Joan Fontcuberta, *El beso*, fotomural en la plaza Isidre Nonell, 2014. Fotografía Alberto-g-roví, CC BY 3.0





**Desde que suena el despertador hasta que salimos a la calle, hemos visto más imágenes de las que tal vez vieron nuestros abuelos en casi toda su vida. Esto obliga a repensar las herramientas y las disciplinas con las que hemos encarado el problema de la imagen: la estética, la epistemología, la sociología de la imagen, la psicología, la percepción, etcétera.**

muy fiel, de tonos más bien pasteles y textura muy granulada, que podían recordar el puntillismo o la estructura superficial de los pintores impresionistas. Esta técnica daba continuidad a la estética pictorialista o, dicho de otro modo, a una representación visual que tenía mucho que ver, en cuanto a la apariencia, con el impresionismo.

Sin embargo, el verdadero alcance del proyecto de Kahn no es la estética o la técnica, sino otros aspectos que guardan una estrecha relación con temas contemporáneos y con lo que yo propongo llamar la posfotografía. Esta se caracterizaría por un estadio de la cultura visual en el que las imágenes ya no son bienes escasos y es precisamente su producción masiva lo que nos obliga a establecer una relación con ellas completamente distinta. Encontramos un símil en la historia de la física. Durante mucho tiempo han funcionado las interpretaciones de la física tradicional newtoniana, basada en las atracciones gravitacionales. Pero cuando hemos tenido la capacidad de escrutar el espacio profundo, o de intentar vislumbrar las partículas subatómicas, las leyes newtonianas han necesitado ajustarse a esos cambios de umbral. Entonces, inventamos la física cuántica, la teoría de la relatividad, etcétera. No es que neguemos la física newtoniana, sino que necesitamos adaptarla y ajustarla a unas escalas de observación completamente distintas. Con la imagen ocurre lo mismo: no entablamos la misma relación con las imágenes que únicamente viven en las catedrales o en los palacios y que, por tanto, adquieren una condición de bienes escasos, casi suntuarios, que con aquellas que proliferan de tal manera que acaban alcanzado una extraordinaria banalidad. Hoy, desde que suena la alarma de nuestro despertador hasta que salimos a la calle, hemos visto en el móvil, en el periódico, en la televisión, más imágenes de las que tal vez vieron nuestros abuelos en casi toda su vida. Esa diferencia que da la cantidad obliga a repensar las herramientas y las disciplinas con las que hemos encarado el problema de la imagen: la estética, la epistemología, la sociología de la imagen, la psicología, la percepción, etcétera.

André Malraux entre las imágenes del Museo imaginario, c.1950



### LA FOTOGRAFÍA COMO PUENTE CON EL OTRO

Cuando Albert Kahn emprende el proyecto de enviar a fotógrafos a los lugares más recónditos del planeta para confeccionar ese archivo monumental, quiere proyectar la utopía de una enciclopedia total del mundo a través de la imagen. La finalidad era conocer lugares exóticos, lejanos, pero también conocer al otro. Hay que recordar que Kahn era alsaciano y había vivido el horror de la guerra de 1870, un conflicto que



hará de él un personaje de frontera. Desde esta condición y dentro de una perspectiva humanística, Kahn entiende la imagen como un medio de comunicación y de conocimiento, un vehículo para acceder a unas realidades fuera de nuestro alcance. Para él, la imagen es nuestro ojo a distancia, el ojo que nos permitirá saber cómo son los demás, cuáles son sus costumbres, y que nos ayudará a apreciarlos, a entendernos con ellos, a fomentar la paz. Puede que en el proyecto subyazca toda una serie de cuestiones de índole colonial; la mayor parte de las fotografías documentan la geografía humana, paisajes, monumentos, etcétera, pero siempre desde una visión bastante eurocéntrica, lo que, por otra parte, es inevitable. El resultado es un contingente de documentos gráficos impresionante: más de 70.000 placas autocromas, a las que se suman otro tipo de fotografías estereoscópicas y horas y horas de filmaciones cinematográficas.

### TRES SECUELAS CLÁSICAS DEL ATLAS PLANETARIO DE KAHN

La idea de cantidad nos permite referirnos a otros proyectos que han tenido esa misma voluntad enciclopédica. La primera referencia con la que establecer vínculos es la del famoso *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, una máquina de pensar imágenes que requiere la recopilación casi exhaustiva; una especie de mapa, de atlas de imágenes para entender las relaciones que se establecen entre ellas. Aby Warburg realiza el *Atlas Mnemosyne* entre 1924 y 1929, por lo que podríamos considerar el atlas del planeta de Albert Kahn un precedente. Evidentemente, los objetivos eran distintos, pero existe una serie de concomitancias que no podemos soslayar. La segunda referencia sería el *Museo imaginario* de André Malraux, de 1947. La idea del famoso escritor y ministro de Cultura francés, que dejó una huella indeleble en la gestión cultural de nuestro país vecino, era la de crear un museo sin paredes, de manera que las reproducciones de las obras del arte universal estuvieran al alcance de todos los ciudadanos y que cada uno pudiera confeccionar su propio museo a medida de su sensibilidad, sus intereses y su manera de proyectar el mundo.

En otro orden distinto encontramos *The Family of Man* [La familia del hombre], de Edward Steichen, un fotógrafo de origen luxemburgués afincado en Estados Unidos. En cuanto a directriz humanista, es una iniciativa muy parecida a la de Albert Kahn, aunque surge en un contexto político e histórico radicalmente distinto.

## **El Atlas Mnemosyne de Aby Warburg (1929), el Museo imaginario de André Malraux (1947) y The Family of Man de Edward Steichen (1955) nacieron con la misma voluntad enciclopédica que el atlas del planeta de Albert Kahn.**

países. Quiere demostrar que los humanos constituimos una familia, que todos nacemos, crecemos, recibimos una educación, vivimos, trabajamos, sufrimos... Por tanto, la procedencia, la cultura, todo aquello que aparentemente nos diferencia no son más que elementos sobre los que pasar por alto porque, en el fondo, todos somos iguales. Ese sería el *leit motiv* que permanece en el trasfondo. Evidentemente, la exposición ensalzaba el estilo de fotografía documental y social y, precisamente por su carácter popular, obtuvo un éxito enorme: la visitaron millones de personas entre los distintos lugares por los que itineró y las sucesivas ediciones del catálogo vieron reediciones millonarias. Por lo tanto, *The Family of Man* es otro hito de esos proyectos mastodónticos en los que la cantidad de las imágenes es un elemento que contribuye al impacto que han tenido.

### DIARREA DE IMÁGENES

Estos tres elementos iniciales encuentran hoy eco en obras como la instalación del holandés Erik Kessels, que en 2010 presentó en el Foam Photography Museum de Ámsterdam una instalación titulada *24 hours on Flickr Uploads*. Kessels se bajó de Flickr todas las imágenes que se habían subido durante un día —aproximadamente un millón y medio—, positivó los archivos a tamaño postal (9 x 12 cm) y los lanzó al azar, tapizando el suelo de las salas expositivas, con lo cual los visitantes debían pisar las fotografías, na-

vegar entre ellas. Se habla de «un océano de imágenes», de «un tsunami de imágenes». A mí me gusta más decir «una diarrea de imágenes», porque realmente las imágenes, estrepitosamente lanzadas de esa forma, tienen que ver con una dimensión casi escatológica. Echemos cuentas: si dedicamos un segundo a mirar cada foto del proyecto de Kessels y no dormimos, necesitamos dos semanas para verlas todas, y eso dedicándole solo un segundo a cada una.

Hablamos de Flickr, que es una plataforma especializada, pero ¿qué pasa con otras? Según cifras de principios de 2017, en Snapchat se suben cada día alrededor de 800 millones de fotografías, en Facebook 350 y en Instagram, 80. Si tomamos solo estas tres, haciendo el

Erik Kessels, *24 Hours of Flickr Uploads*, FOAM, Ámsterdam, 2011



***Dedicamos tanto tiempo a hacer fotos que luego no tenemos tiempo para mirarlas. Esa es la gran paradoja con la que nace la posfotografía. Se hacen imágenes que sobran, que son invisibles, que ya no son importantes por lo que muestran ni por haber atrapado una determinada memoria.***

mismo cálculo, una persona necesitaría cincuenta años para ver todas las fotos que se suben a estas plataformas en solo un día. La gran paradoja es que estamos haciendo imágenes que nadie puede ver. Dedicamos tanto tiempo a hacer fotos que luego no tenemos tiempo para mirarlas. Esa es la gran paradoja con la que nace la posfotografía. Se hacen imágenes que sobran, que son invisibles, que, en el fondo, ya no son importantes por lo que muestran, por lo que representan, por haber atrapado una determinada memoria, sino que lo son por otras razones. Por ejemplo, hoy el gesto de fotografiar es más importante muchas veces que el contenido de ese gesto. Lo hacemos para entretenernos, divertirnos, conectarnos con otra persona... Todos los valores que han fundamentado lo que podría ser el andamiaje ideológico de la fotografía —la verdad, la memoria, etcétera— hoy tienen que compartir el pastel de la funcionalidad social con la conectividad, con la comunicación, con toda una serie de elementos que ya no son los que hicieron nacer la fotografía en el siglo XIX. La pregunta que debemos hacernos es: la fotografía es heredera de la Revolución industrial y encarna la sensibilidad tecnocientífica del siglo XIX, pero ¿qué tipo de imágenes son las que responden a las necesidades del siglo XXI, a las necesidades de la globalización, de las economías virtuales, de toda una serie de circunstancias vivenciales distintas? Vivimos dominados por la urgencia, las prisas, la inmediatez y el exceso. Necesitamos imágenes que den eco a toda una nueva manera de ser en comunidad hoy, y esto es lo que yo llamo posfotografía. No se trata tanto de la fotografía después de la fotografía, sino de la fotografía que se agazapa detrás de la fotografía y que puede coexistir con ella pero dando respuestas expresivas, de relación con el entorno, de relación entre nosotros, de relación con los valores de identidad, memoria y archivo, que han sido los fundamentos sobre los que surgió la fotografía.

Supongo que conocen la narración de Borges en la que nos presenta un imperio donde los cartógrafos alcanzan tal grado de excelencia que llegan a confeccionar un mapa que coincide exactamente con la extensión del imperio. Evidentemente, es una paradoja: un mapa que coincida con el territorio no sirve para nada; lo que queremos es una síntesis que nos proporcione las claves para orientarnos dentro de ese territorio. Si el mapa y el territorio coinciden, sería algo absolutamente inútil. Si Borges levantara la cabeza de su tumba, quedaría anonadado porque los mapas de hoy, las imágenes, ya no representan el territorio, sino que lo exceden, dan mucho más detalle que el territorio mismo. Por eso, los mapas ya no son solo representaciones, las imágenes han dejado de ser únicamente mediaciones entre nosotros y el mundo, las imágenes devienen realidad. En tanto que realidad, debemos vérnoslas con esta nueva realidad hecha de imágenes, tenemos que aprender a vivir en las imágenes y, dicho de una manera más dramática, debemos aprender a sobrevivir en esas imágenes.

### **KITS DE PRIMEROS AUXILIOS CONTRA LA AVALANCHA FOTOGRÁFICA**

Me gustaría comentar algunos proyectos que podríamos llamar de supervivencia, kits de primeros auxilios ante ese alud de imágenes abrumadoras, diarreas. Comienzo por el de la artista suiza Corinne Vionnet, que se da cuenta de que si buscamos en internet fotografías de los iconos del turismo global, las imágenes que vamos a encontrar, en su gran mayoría, no son sino reproducciones prácticamente idénticas de una misma toma. Esto viene a decir que cuando visitamos el mundo no queremos descubrirlo, sino confirmar la idea que nos habíamos formado de antemano a partir de los folletos turísticos, las tarjetas postales o los libros ilustrados que nos hablan de las maravillas del mundo. Corinne Vionnet lo demuestra bajándose centenares y centenares de fotografías de

Corinne Vionnet, imagen de la serie *Photo Opportunities* sobre los clichés turísticos, 2005-2014 (corinnevionnet.com)





un mismo monumento, como por ejemplo, la torre Eiffel. Solapa unas imágenes con otras, de manera que observamos que el perfil de la torre queda en el centro, perfectamente nítido, pero a medida que llega a los bordes se difumina; son los pequeños cambios de un punto de vista ligeramente distinto, en función de dónde hemos colocado la cámara. Esto mismo lo hace con toda una serie de lugares reconocibles —la Ciudad Prohibida en Pekín, la Puerta de Brandemburgo en Berlín, la catedral de San Basilio en Moscú o el Golden Gate en San Francisco—, en un intento de crítica testimonial de esa falta de originalidad.

Frente a ella reacciona con mucho ingenio y con un cierto espíritu gamberro el fotógrafo alemán Philipp Schmitt, que nos propone la *Camera restricta*. Se trata de una cámara en apariencia normal, pero que puede conectarse a internet y, gracias a que en Paramio o en Flickr las imágenes están geolocalizadas, puede saber cuántas fotografías se han hecho desde el mismo punto donde se encuentra. Si desde ese mismo lugar ya se ha hecho un cierto número de fotos, el obturador de la *Camera restricta* se bloquea y nos prohíbe fotografiar; es decir, nos censura. Es como si nos dijera: «Búscate un encuadre más original, capullo. Desde aquí ya hay demasiadas fotos hechas». También es un gesto testimonial, una reflexión acerca de cómo combatir la contaminación visual, cómo confrontarnos críticamente delante de esa producción masiva de imágenes que sobran y que, por lo tanto, solo vale la pena seguir haciéndolas cuando de verdad haya una aportación, un enriquecimiento a ese acervo icónico global.

### CARTOGRAFÍAS DE LA POSFOTOGRAFÍA

Volviendo a Kahn, otro aspecto de su proyecto que enlaza con la posfotografía es la cartografía. Además de la idea de enciclopedia, el proyecto de Albert Kahn es un intento de realizar una recopilación completa, exhaustiva, de todo lo que era la vida, la realidad, el paisaje, la geografía, algo que hoy en día nos permite hacer la tecnología. Aparte de que los fotógrafos recorramos el mundo con una cámara en ristre, hay cámaras de vigilancia, satelitales. De hecho, todo el planeta ha sido cartografiado y esas cartografías están a nuestro alcance simplemente con un click. Google Earth, por ejemplo, no ha dejado un palmo cuadrado del planeta sin su correspondiente imagen y varios artistas buscan cómo sacar provecho de esas nuevas cartografías. Es el caso de Mishka Henner, un autor de origen belga que vive en Londres y que ha buscado las anomalías de Google Earth. A través de este programa, podemos sobrevolar toda la superficie de la Tierra, pero, de vez en cuando, encontramos parcelas que nos son vedadas como, por ejemplo, las instalaciones militares. Cuando la censura se produce en Holanda, país de estetas y patria del plasticismo, no hacen una censura normal y corriente pixelizando esas zonas, sino que las cubren con una composición que parece un cuadro neoplasticista en sí mismo. El censor aquí es un artista. Otro proyecto muy distinto es el de Jacques Pugin, artista suizo al que le interesa el paisaje y la documentación social. En *Los caballeros del diablo* ha utilizado las imágenes de las cámaras de Google Earth para mostrar las consecuencias de la guerra civil en Darfur, donde a los reporteros occidentales no se les permite el acceso. Jacques Pugin nos muestra cómo, de un modo inadvertido, las cámaras de Google Earth han captado las poblaciones quemadas por las milicias de los caballeros del diablo. Sobre esas capturas de pantalla Pugin pasa la imagen a blanco y negro y la invierte; es decir, la negativiza. Sus imágenes nos muestran el horror, la destrucción, la muerte, condensadas en una imagen poetizada, simbolizada, contrastada, que parece casi la traslación del cosmos. Y en realidad es una alusión a la muerte, al horror, a la destrucción.



Philipp Schmitt, *Camera restricta*, 2015 (philippschmitt.com)

## ALBERT KAHN Y LA ESCUELA DE GOOGLE STREET VIEW

Desde mi condición no sé si de fotógrafo, de hacedor de imágenes o de pensador de imágenes, quiero contar cómo ha contribuido Albert Kahn a alguno de mis proyectos, tanto de índole curatorial como autoral. Para ello haré referencia a dos exposiciones que he comisariado. La primera se titula *Un mundo paralelo*, y tiene que ver con Google Street View, la interfaz que Google introduce en 2008 y que consiste en que unos vehículos transitan por todas las carreteras y caminos posibles, con nueve cámaras que captan la imagen en todas direcciones y que luego se funden y permiten al usuario una percepción virtual de estos recorridos. De manera que podemos localizar cualquier punto geográfico en nuestra pantalla del ordenador o del móvil, accediendo a esas coordenadas y viendo, como en una mirada de segunda mano o de segundo ojo, lo que esas cámaras han captado para nosotros. Es interesante porque, a partir de la existencia de este dispositivo virtual, nuestro cometido como fotógrafos se duplica: nuestro universo se desdobra, podemos obtener imágenes en el mundo tangible, pero también podemos obtener imágenes que han sido obtenidas

previamente por Google Street View y nosotros captar los enfoques, las capturas, las perspectivas que nos interesen, pero a partir ya de una percepción de la realidad digerida. Existe una escuela de fotógrafos que trabajaban con Google Street View. Uno de los pioneros es Doug Rickard, fotógrafo que busca aquellas imágenes que nos recuerdan fotografías clásicas, de los años sesenta y setenta, de fotógrafos como Joel Meyerowitz o William Eggleston, que renovaron el concepto de fotografía en color en Estados Unidos. Son imágenes que mantienen un parentesco con la estética de fotografía pobre, de la nueva topografía, etcétera, y exigen del espectador una cierta cultura fotográfica y también un cierto conocimiento de la historia del arte para identificar esas conexiones.

Si los coches de Google Street View se pasean por todo el mundo, estadísticamente, de vez en cuando, pasarán por casualidad cosas un tanto imprevistas. Ese es el planteamiento del canadiense Jon Rafman. En su proyecto recoge situaciones accidentales un tanto chocantes. Busca esos paisajes insólitos, excéntricos, esas extravagancias de la realidad que han sido captadas por estos coches desintencionadamente, de una manera más bien mecánica. Por su parte, la artista española Azahara Cerezo utiliza

Google Street View para recuperar aquellos *lieux de mémoire*, que decía el filósofo Marc Augé. Los lugares de memoria de Cerezo son parajes que nos parecen absolutamente triviales, intrascendentes, pero que durante la Guerra Civil fueron escenarios donde acaecieron hechos dramáticos. Hoy no hay ninguna lápida que los conmemore ni nada que nos recuerde los hechos luctuosos que allí sucedieron y marcaron la historia.

La artista francesa Gaëlle Cintré va en busca de verjas, de fronteras, de muros que separan comunidades, que protegen o, al revés, impiden que haya una osmosis humana. Si nosotros vamos con una cámara, probablemente nos detengan y confisquen las imágenes que hemos tomado, en cambio los coches de Google Street View, en la medida en que son inocuos o parecen no constituir ningún peligro, pueden transitar por ellos tranquilamente.

En el caso de Rubén Torras, aficionado al cine, lo que le interesa son los lugares donde se filmaron sus películas de culto — *Blow Up*, *Easy Rider*, *Indiana Jones*. En busca del arca perdida, *Regreso al futuro*, *Braveheart*, *Cinema Paradiso*, *La naranja mecánica*, *París, Texas*—. A través de Google Street View busca algún encuadre que sea parecido al de la película y, mediante un fotomontaje,

Azahara Cerezo, pieza de la serie *Paisajes digitales de una guerra*, 2015. Imagen obtenida de Google Street View





coloca al personaje haciendo revivir esa escena ficticia. Por su parte, el francés Nicolas Baudouin lleva el recorrido virtual de Google Street View hasta donde el coche no puede seguir avanzando y se detiene. A partir de ahí, *terra incognita*, lo cual es un alivio porque, a pesar de todas estas cámaras satelitales fotografiándonos desde todas partes, todavía quedan lugares donde escondernos. La ausencia de la cámara implica la dificultad de acceso y, por tanto, la preservación. Terminó este panorama con dos artistas con mucho humor, que hacen *performance* con Google Street View. El recorrido de los coches de Street View es alto secreto, ya que Google intenta mantener la confidencialidad de las rutas de sus vehículos para que sus registros resulten naturales y no se produzcan distorsiones de la representación. No sé cómo lo hacen, pero Ben Kinsley y Robin Hewlett hackean la información y les organizan bienvenidas, con *majorettes*, confeti, banda de música...

## LOS NUEVOS ENCICLOPEDISTAS

La segunda exposición, que comisarié para el Festival Fotografía Europea Reggio Emilia en 2017, se titula *Los nuevos enciclopedistas*, en homenaje a los enciclopedistas franceses de la Ilustración. Cuando estos inician su proyecto de racionalidad del conocimiento, intentando dejar atrás las creencias, las supersticiones, las interpretaciones dictadas por la Iglesia o por los valores de la monarquía en aquel momento, siembran un embrión revolucionario que traerá consigo una nueva proyección social y política.

Entre los autores propuestos en la muestra se encuentra el artista canadiense Roy Arden. Empezó a buscar en internet imágenes que pudiesen servirle como suministro a sus *collages*, y se dio cuenta de que esas imágenes venían a constituir un acervo de lo que es la cultura, de lo que es humano. De alguna manera, el proyecto de Arden es una especie de eco de Aby Warburg. Esta serie, no por casualidad, se titula *The World as Will and Representation* [El mundo como voluntad y representación], el título del famoso ensayo de Schopenhauer. Contiene 28.200 imágenes, mezcladas de una manera absolutamente arbitraria, pues los archivos se clasifican por su denominación. Por lo tanto, no hay ninguna relación, en principio, aparente entre una imagen y la siguiente. Este flujo caleidoscópico de imágenes sin ton ni son da cuenta de esa tremenda confusión. Al mismo tiempo plantea que, tal vez, internet sea el gran archivo del planeta. Hoy Albert Kahn no tendría que mandar fotógrafos a viajar por el mundo con esas cámaras voluminosas y las placas autocromas; de la misma manera que hace un siglo llegó a nuestras casas el agua corriente, si abrimos hoy el grifo de internet obtenemos las imágenes corrientes, millones y millones de imágenes que nos muestran cómo es el mundo a miles de kilómetros de distancia.

Otro proyecto reseñable es el de Felix Heyes y Benjamin West. Toman el *Oxford English Dictionary* y suplen cada una de las palabras por la primera imagen que nos da Google al hacer una búsqueda; es decir, rehacemos el diccionario, pero colocando imágenes en lugar de palabras. El resultado es una serie absolutamente absurda, porque las búsquedas en Google son también arbitrarias y obedecen a criterios que no controlamos nosotros, sino unos algoritmos regidos por motivaciones corporativas. También Tom Stayte trata la gestión de la abundancia en *Face Book Volumen I*. En 2013, cuando Stayte inicia el proyecto, Facebook tenía 1.200 millones de usuarios. Lo que hace el artista es una especie de directorio telefónico de los usuarios de Facebook, pero solo el primer volumen, en el que hay medio millón de personas. De cada una de ellas escoge la fotografía del perfil y los datos que aparecen. Es una especie de parodia, una enciclopedia absolutamente borgiana, inalcanzable. Este no es más que el primer volumen de una serie que debería ser proseguido por otros 2.300 volúmenes.

**Hoy Albert Kahn no tendría que mandar fotógrafos a viajar por el mundo; de la misma manera que hace un siglo llegó a nuestras casas el agua corriente, si abrimos hoy el grifo de internet obtenemos las imágenes corrientes, millones y millones de fotografías que nos muestran cómo es el mundo a miles de kilómetros de distancia.**

Mishka Henner, *Dutch Landscapes*, 2011



Ben Kinsley, *Street with a View Performance Still*, 2008

Iraida Lombardía nos muestra cómo dentro del mundo del arte hay obras que se convierten en iconos por el hecho de que se reproducen hasta la saciedad. Un ejemplo lo encontramos en el famoso *ready made* de Duchamp de la rueda de bicicleta sobre el taburete. Para demostrarlo recopila las reproducciones de esa y otras imágenes emblemáticas de la historia del arte que han aparecido en las miles de publicaciones.

Otro proyecto en el que la cantidad de imágenes prevalece sobre la cualidad y el contenido es el del canadiense Roberto Pellegrinuzzi, quien se propuso disparar una cámara digital a diestro y siniestro hasta agotar su sensor. Las cámaras digitales están contruidas con una obsolescencia programada, el sensor pierde su capacidad fotosensible cuando se han hecho unos 250.000 disparos. Pellegrinuzzi llegó a hacer 275.000 fotografías, que constituyen su memoria durante el tiempo que transcurrió ese proceso (aproximadamente un año). Las imprimió a un tamaño de tarjeta postal y las colgó de hilos, confeccionando una especie de nube, de jungla, como si esas imágenes fueran memorias visuales que establecen su sinapsis simbólica a través de los hilos. Lo que vemos es una escultura, una forma que ocupa espacio, independientemente de cuál sea el contenido de cada una de las imágenes.

Joachim Schmid nos presenta una serie titulada *Other People Photographs* [Las fotos de los demás]. Consta de un centenar de volúmenes, a modo de nueva enciclopedia, en los que las imágenes se organizan no por criterios canónicos, tal como hacen las instituciones de alta cultura, sino por los usos más triviales. Cada uno de estos volúmenes está dedicado a un criterio peregrino, absolutamente absurdo, pero que se repiten con insistencia: desde fotos de pizzas, *hot dogs*, pies en la playa, etcétera.



Quiero mencionar, por último, a Useful Photography [Fotografía aplicada], un grupo formado por cuatro fotógrafos holandeses (Frank Schamllaijer, Hans Aarsman, Julian Germain y Erik Kessels) que publican cada seis meses un álbum fotográfico que lleva por título el propio nombre del grupo. Cada número está dedicado a esos parajes de la fotografía colateral, a los que nadie presta atención, como en el caso de Joachim Schmid, cuyo lema es: «No hagamos más fotografías hasta que las que existen hayan sido utilizadas». Los criterios suelen tener mucha gracia. En el último número, han indagado en las revistas especializadas para gays, en las que hay una práctica que yo desconocía: mostrar «la talla» del pene en comparación con algún elemento de referencia. Han llegado a encontrar tantas imágenes que le han dado un hilo argumental cronológico, con el que narran los distintos actos cotidianos a lo largo de un día. «Nos levantamos [el pene se compara con el despertador], después, nos lavamos las manos con el jabón, luego nos afeitamos y utilizamos el frasco de espuma, nos ponemos el desodorante, nos peinamos...». Todos estos usos de la imagen se basan en una gestión de la abundancia. Las imágenes son absolutamente intrascendentes, pero en la medida en que las seleccionamos les damos una visibilidad y adquieren un sentido completamente nuevo; es decir, resucitamos unas imágenes aletargadas y las colocamos en un espacio de significación diferente.

Concluyo con un trabajo mío, un encargo que me hizo el Ayuntamiento de Barcelona en 2014, cuando se celebraron toda una serie de actos relacionados con el tricentenario de 1714 que conmemora el fin de la guerra de sucesión en España y la caída de Barcelona frente al régimen borbónico. Me dieron carta blanca y pensé en hacer un mural fotográfico en el casco antiguo de Barcelona, concretamente frente a la catedral. Quería rehuir de cualquier elemento bélico o dramático y dar una imagen que evocase valores positivos proyectados hacia el futuro: el amor, el afecto, la ternura, etcétera. Se me ocurrió la imagen de un beso entre dos chicas, porque hacía muy poco que el Partido Popular había presentado un recurso al Tribunal Constitucional contra el matrimonio entre homosexuales, y me pareció una manera de dar una respuesta a esa intención. Lo que hice para obtener el fondo, el repositorio de imágenes que iba a utilizar para realizar el mosaico, fue hacer un llamamiento a través de *El Periódico*. Todos aquellos que quisieran participar en el mural debían enviar una imagen que, a su juicio, representase un momento de libertad. No discriminaría ni censuraría ninguna de las fotos enviadas, pero la selección la realizaba un programa informático, en función del tono, la textura, etcétera, y las colocaba en su lugar correspondiente. Una vez puesto en marcha el programa, yo no podía seleccionar una imagen u otra porque era automático. Se recibieron 15.400 imágenes. El mural consta de unas 6.000, que fueron positivadas por medio de una técnica decimonónica —la fotocerámica—, la variedad de imagen fotográfica más resistente al frío, a la humedad, al hielo... Confeccionamos 6.000 losetas en piezas de cerámica con el esmalte fotográfico con las que reconstituimos la imagen de *El beso*.

Para mí, esta es una manera de responder a estas necesidades posfotográficas. Por un lado, está la gestión de la abundancia y las formas de canalizar la participación. En este caso, de ciudadanos que decidieron voluntariamente contribuir en la iniciativa enviando una imagen. Por otro lado, el hecho de que podemos trascender esas imágenes que sobran para llegar a las imágenes que faltan, que no existen, porque no han podido ser hechas o han sido censuradas o hemos tenido dificultad para que existan. En la lápida del mural hay una frase que me parece muy apropiada, del médico y escritor norteamericano del siglo XIX Henry Holmes Smith, autor de uno de los primeros tratados de fotografía titulado *Un espejo con memoria*. Dice algo así como: «El ruido de un beso es menos estruendoso que el de un cañonazo, pero su eco dura mucho más».

***Estamos en una fase en la que todos somos homo photographicus, todos escribimos con imágenes y ahora se trata de ver qué escribimos con esas imágenes. El esfuerzo de creación ya no está tanto en la producción, sino en la prescripción de sentido. La asignación de sentido es el reto de un artista o de un intelectual.***

## DE LA ESCRITURA AL LENGUAJE

El tránsito de la fotografía a la posfotografía puede entenderse como una evolución de lo que ha sido una escritura —la escritura de la luz—, sujeta a la competencia de unos *escribas* expertos profesionales, a un lenguaje. Hoy todos utilizamos la fotografía sin haber aprendido una cultura fotográfica; es decir, simplemente utilizamos un sistema de prueba y error hasta quedar satisfechos con un resultado que responde a ciertas necesidades. Para mí, ese tránsito de la escritura-fotografía al lenguaje-posfotografía implica que estamos considerando las imágenes no como obras, sino como partículas de obras, como palabras.

Esa proliferación de imágenes las banaliza y hace que las fotografías que puedan hacerse hoy no tengan un gran valor. El sentido, el valor a las imágenes, hoy lo da la manera en la que las engarzamos en proyectos. Estamos en una fase en la que todos somos *homo photographicus*, todos escribimos con imágenes, y ahora se trata de ver qué escribimos con esas imágenes. El esfuerzo de creación de hoy ya no está tanto en la producción, en la fabricación, sino en la prescripción de sentido. Es un cambio que, en mi opinión, se origina con Duchamp y con las vanguardias. La idea de la artesanía, del buen hacer la imagen o la obra, a efectos de expresión, queda supeditada al valor que podamos darle dentro de un contexto significativo. Para mí, el reto de un artista o de un intelectual no es tanto el hacer sino la asignación de sentido. Porque tanto da si hacemos una imagen o si la



encontramos hecha y la adoptamos, lo que prevalece es de qué manera la usamos, nos la apropiamos y le damos una determinada significación. Y eso entra en colisión con toda una serie de inercias y provoca problemas en el mundo de la creación, por ejemplo con los derechos de autor y la economía de la imagen.

### LA AUTORÍA EN LA ERA POSFOTOGRAFICA

En la era de la posfotografía, la figura del fotógrafo no va a desaparecer sino que coexistirá con otro tipo de formas de concebir la creación fotográfica. Es decir, una vez que un fotógrafo sale a la calle a la espera del momento mágico, ¿qué hará después con la imagen? El problema radica en el proceso de comunicación, en el discurso en el que esa imagen se inserta. Tanto da que salgas a la calle y encuentres la imagen que buscas como que vayas a Flickr y la tomes prestada. Lo que ocurre es que somos muy reticentes a aceptar algo así. Hasta ahora hemos basado la economía de la imagen en el tema de la propiedad. Yo propongo que internet y la posfotografía sean el inicio de un planteamiento en cierta medida utópico, donde los bienes culturales se compartan. Me parece más importante compartir que poseer; es decir, intentar superar la idea de que esta imagen me pertenece porque la he parido yo.

Entiendo que haya que buscar una manera de articular el hecho de que esa voluntad de compartir en comunidad prevalezca sobre los usos más restringidos de la imagen o de las producciones culturales. La misma idea de *autor* es una idea que debemos revisar críticamente y superarla. *Autor*, a mi juicio, está demasiado emparentado con *autoridad*. A mí me gustaría una creación exenta de autoridad. Muchos de mis proyectos lo que hacen es socavar la autoridad del autor. Por ejemplo, el hecho de que me invente artistas y fotógrafos es una manera de demostrar hasta qué punto la autoría o el autor son construcciones del mercado, del mundo académico, del coleccionismo, de las instituciones del arte, etcétera. Hay que ser un poco guerrillero y rebelarse contra esas estructuras de poder.

Los responsables de la producción de imágenes, que somos los artistas, debemos hacer autocrítica y plantearnos qué imágenes sobran y qué imágenes faltan, y dar prioridad precisamente a las que nos faltan. Frente a esta situación caben dos estrategias fundamentales: una es la actitud de contención, cuando el artista dice que no va a contribuir a esa contaminación visual de un capitalismo de imágenes que nos obliga a producir. Iraida Lombardía, por ejemplo, hizo un manifiesto en el que propuso una huelga de fotografías y, durante un año, solo tomó una fotografía al día. La segunda estrategia sería dar prioridad a aquello que no ha podido ser hecho o que no tenemos.

En los siglos XIX y XX, la fotografía era un soporte de memoria. Guardábamos las fotos, reservábamos la fotografía para aquellos momentos solemnes que queríamos preservar de nuestra vida particular, de nuestra familia o de la sociedad. En cambio, hoy haces una foto la envías a alguien, la borra y ya está. Has culminado un proceso de comunicación. La imagen la hemos hecho por el mismo procedimiento que hace décadas, pero, desde una perspectiva antropológica, se sitúa en otro plano completamente distinto. Esto es lo que quiero enfatizar: seguimos haciendo fotos, pero cumplen funciones distintas en nuestra vida.