

Estudios iconofágicos

Producción y consumo de imágenes
en la era contemporánea

Raúl Herrera Moreno

Universidad de Barcelona

Facultad de Bellas Artes

Grado en Bellas Artes

Estudios iconofágicos

Producción y consumo de imágenes en la era contemporánea

Raúl Herrera Moreno

Niub: 16305306

Trabajo Final de Grado

Àngels Viladomiu Canela

Barcelona, 13 de junio de 2016

En aquellos tiempos, el mundo de los espejos y el mundo de los hombres no estaban aislados entre sí. Eran, además, muy diferentes: ni los seres, ni las formas, ni los colores coincidían. Los dos reinos, el de los espejos y el humano, vivían en paz. Se entraba y se salía de los espejos.

Una noche, la gente de los espejos invadió la tierra. Su fuerza era grande, pero después de sangrantes batallas, las artes mágicas del Emperador Amarillo prevalecieron. Rechazó a los invasores, los aprisionó en los espejos y les impuso la tarea de repetir, como en una especie de sueño, todas las acciones de los hombres. Les privó de su fuerza y de su figura y los redujo a simples reflejos serviles. Un día, sin embargo, se liberarán de este letargo mágico... Las formas comenzarán a despertarse. Diferirán poco a poco de nosotros, nos imitarán cada vez menos. Romperán las barreras de cristal y de metal y esta vez no serán vencidas.

Un día, sin embargo, sacudirán ese letargo mágico. El primero que despertará será el pez.

Borges, La fauna de los espejos (El libro los seres imaginarios)

Abstract

Estudios iconofágicos es un proceso de investigación y exploración alrededor de la producción y consumo de imágenes en la sociedad contemporánea. Vivimos una era saturada de representaciones, los medios de comunicación, la publicidad, las redes sociales, grupos terroristas... lanzan sus contenidos a un público ávido de imágenes. La realidad acontece tras la pantalla, en diferido, directo o *streaming* pero siempre diseccionada, producida, codificada y mediada.

La barrera entre realidad y ficción se confunden fácilmente y lo más intrigante: inconscientemente. ¿Vivimos la realidad como ficción o la ficción como realidad? ¿Se puede llegar a habitar un mundo icónico? ¿Cual es nuestro papel como ciudadanos, operarios y comensales?

Por medio de mecanismos ópticos, dispositivos subversivos o experiencias gustativas se pretende forzar al espectador a tomar parte activa de las propuestas. Cuestionando así el poder de las imágenes y la relación que establecemos con ellas.

Palabras clave:

Iconofagia, imagen, consumo, realidad, ficción, copia, original.

Estudios iconofágicos is a process of research and exploration around the production and consumption of images in the contemporary society. We live in an age saturated of representations, media, advertising, social networks, terrorist groups ... release their contents to an avid public image. The reality occurs behind the screen, delayed, direct or streaming but always dissected, produced, coded and mediated.

The barrier between reality and fiction is easily confused and the most intriguing: unconsciously. Are we living reality as fiction or fiction as reality? Is it possible come to live in an iconic world? What is our character as citizens, workers and guests?

Through optical mechanisms, subversive devices or gustatory experiences the aim is to force the viewer to take an active role in the proposals. Thus questioning the power of images and the relationship we have with them.

Keywords

Iconophagy, image, consumption, reality, fiction, copy, original.

Índice

• Introducción	11
• Objetivos	15
• Marco teórico	17
• Imagen y representación	17
• El ritual de la imagen suplantadora	19
• Proyección e interpretación del mundo imagético	22
• El mundo-espectáculo	24
• Hegemonía icónica	25
• Iconofagia y canibalismo icónico	34
• Cuerpo del trabajo	35
• Un año atrás...	35
• Mirando un poco más atrás ...	39
• Durante estos últimos meses...	43
• Estudio iconofágico 1	45
• Estudio iconofágico 2	47
• Estudio iconofágico 3	51
• Estudio iconofágico 4	53
• Estudio iconofágico 4	57
• Ritual de canibalismo iconofágico	59
	61
• Bibliografía	65
• Anexos	73
• Conclusiones	



IMAGO

Introducción

Existe la extraña sensación de vagar errante por un laberinto de espejos. Las imágenes parecen desdoblarse hasta perder su forma y sentido, impidiendo reflejarse en ellos o sometiéndonos a una copia multiplicada infinitesimalmente. Esas experiencias de vértigo e incertidumbre, a la vez que fascinantes, reproduce un mundo espectral, siendo imposible reconocer si aquello que percibimos es original o copia, realidad o ficción. Estas son cuestiones que me obsesionan desde hace años y me mueven y motivan.

La sociedad actual nos hemos convertido en una sociedad de la imagen, el precepto cartesiano ha dejado de ser un “cogito ergo sum”, para transformarse en un “mirari et comunico, ergo sum”. Este estudio sobre la representación contemporánea, es fruto de la influencia que supone el vivir en una era <escopofílica>, obsesionada con mirar y ser vistos.

En mi caso en particular, el visionado de un documento hizo que todas estas cuestiones tomaran más fuerza y volumen. Hace aproximadamente un año, durante la asignatura de *Visiones contemporáneas* que impartía Carles Mauricio, el profesor decidió (previa advertencia) reproducir el que en ese momento era el último video distribuido por Estado Islámico (EI). La grabación había tenido mucho revuelo mediático, ya que en este, los terroristas ejecutaban a veintiún rehenes egipcios simultáneamente. Siempre había rechazado el ver este tipo de documentos, no obstante tenía claro el género de imágenes que producían, basándome en las fotografías o extractos de videos difundidos por los medios de comunicación oficiales. Estas eran imágenes en condiciones y con recursos muy precarios, con la clara intención de lanzar un mensaje y documentar un evento tan bárbaro como el de una ejecución, pero sin que esto conllevara ninguna preocupación estética o narrativa.

El video que el profesor Mauricio nos proyectó, marcó un punto de inflexión para mí y me generó tantas preguntas, que no pude obviarlas. Producido por Alhayat Media Center, *A message Signed with blood to the nation of the cross*, no es un simple documento que certifica el poder de EI o una simple herramienta para difundir el terror. Tanto la forma como el fondo, no son accidentales o fruto de la necesidad de registrar un acto para ser utilizado como mensaje coaccionador.

La localización, los monos naranjas que visten las víctimas (posiblemente inspirados en las cárceles de Abu Ghraib, Guantanamo o en *OITNB: Orange is the New Black*, la serie carcelaria producida por Netflix). Imagen de alta definición, fundidos a negro, voces en off, travellings, uso de grúas o drones...en conclusión: una producción altamente estudiada. En este caso, no dejaron nada al azar, todo estaba absolutamente guionizado y premeditado. La escena final, después de que el líder de los verdugos dirija su discurso de advertencia a occidente, es un plano grabado a cámara lenta donde se ven las olas rompiendo en la orilla. No nos muestra los cuerpos de las víctimas, ya lo han hecho antes, aquí se contentan con lanzar una oración del *Corán* que se entremezcla con el sonido del mar. El agua de color carmesí, avanza lenta pero inexorablemente hacia el espectador. El rugir del líquido y la letanía de la oración se funden en una reberveración acústica conminatoria. Pura poética del terror.

Las imágenes son impactantes por su atrocidad, pero me resultaron casi tan desconcertantes por el uso de los medios, lenguaje y recursos estéticos que EI estaba utilizando. Ya no documentaban una ejecución, estaban creando todo un rito, una ceremonia donde la realidad y los símbolos cohabitaban. ¿Por qué usar un lenguaje estético simbólico para comunicar un acto como aquel? ¿Quién podía producir algo así? ¿Qué diferencias había con el resto de grabaciones de EI?

Meses más tarde, durante una de las jornadas de investigación, tropecé con la pintura *La ejecución de Lady Jane Grey* de Paul Delaroche (1833), y surgieron más preguntas: ¿En un futuro se podrían llegar a ver los videos de Estado Islámico bajo el paraguas del Sistema del Arte? ¿Estamos hoy viendo o/y comunicando realmente algo? ¿Cómo representamos hoy día el mundo y aquello que contiene, incluido nosotros mismos? ¿Qué relación mantenemos con dichas imágenes?

De estas inquietudes parte este trabajo, que básicamente gira en torno a una pregunta casi ontológica: ¿Qué es real? Ese <qué> acosador, no solo hace referencia a aquello que nos rodea como individuos, sino a todo lo que nos conforma como tales. Atravesar ese umbral es adentrarse en un mundo de fantasmas, inmaterial, saturado de iconos pero desprovisto de referentes y boyas que nos indiquen el camino a seguir en unas tierras líquidas en constante movimiento. Un desafío que podemos encontrar ya en las teorías de Platón, en el mítico film *The Matrix* (1999) de los hermanos Wachoswky o en los últimos trabajos de la artista contemporánea, Hito Steyerl.

Estas últimas ideas surgieron en un momento personal, de rectificación conceptual. Las imágenes habían dejado de contenerse en la superficie plana de proyección o impresión. Su capacidad imagética se expandía de forma polidimensional, trascendiendo cualquier estado, forma o materia. Llegando a preocuparme, más el poder que residía oculto en ellas que la imagen visible que nos muestran.

Dichas causalidades conforman este trabajo, que pretende exponer la reflexión de cómo el ser humano, ya sea de forma individual o colectiva, ha abandonado una relación directa con el Mundo (escenario de sucesos genéticos, originales). La experiencia, la imaginación y la razón han dejado de ser las herramientas indispensables para gestar, entender e interactuar desde y hacia la realidad que nos rodea. En la gran mayoría de las

civilizaciones donde la tecnología móvil ha colonizado nuestras vidas de forma perenne, la concepción y relación con el Mundo se ha transformado en una sucesión de elaboración, consumo y reproducción de imágenes de un lugar que alguna vez fue real.

Con el presente proyecto se pretende generar un espacio que cuestione la veracidad de las representaciones, su producción y consumo en nuestra sociedad. Este soporta dos marcos, uno teórico desde el que se genera un proceso de documentación e investigación basado en estudios del campo de la estética, noticias de actualidad, ensayos científicos, la asistencia a seminarios... Llegando a darle tanta importancia como para considerar el propio marco teórico presentado en esta memoria, como una propuesta creativa más. Por otro lado, en el campo de la experimentación práctica, materializando todas las cuestiones, ideas y emociones que iban apareciendo a lo largo de la investigación conceptual.

Un aspecto de suma relevancia del proyecto es el diálogo y espacio de encuentro que se crea entre la obra y el usuario (ya sea en su vertiente creativa, administrativa, consumista o analítica). Existe una necesidad de reconsiderar la figura del espectador, como agente dinámico. El requisito de compartir, de contacto y comunicación entre los diferentes agentes, configura de alguna manera el fondo y la forma de la obra, así como su exposición o presentación pública.

Por otro lado, la ambición de este trabajo no se encuentra en hipotéticas soluciones, sino en el proceso de investigación y hallazgo de nuevas incógnitas. La motivación es el poder arrojar esas no respuestas a los espectadores/comensales. Potenciar una experiencia de observación activa en ellos y que estos lleguen a plantearse dichas incógnitas. Convirtiéndose en coautores del trabajo y quienes finalmente den sentido a la obra.



A message Signed with blood to the nation of the cross (2015)
Estado Islámico



La ejecución de Lady Jane Grey (1833)
Paul Delaroche

Objetivos

El primero de los objetivos que se plantean ha sido el estudio e investigación de los temas vinculados en este trabajo. Se considera que cualquier ejercicio de esta índole precisa de un tiempo de formación intelectual. De experiencia teórica por así decirlo. El conocimiento hace que apreciemos y nos intereseamos cada vez más en los temas de estudio. Nos dota de herramientas para poder valorarlo y desarrollar un proceso ideológico y conceptual del trabajo. Es por ello que debía investigar en el campo de la representación, la óptica y la comunicación. Así como en las diferentes propuestas plásticas contemporáneas que abordan estos temas. Esta exploración no debía limitarse al marco estético, sino debido a intereses personales, invadir otros campos como el de la filosofía, sociología o gastronomía.

El mayor número de horas destinadas para este trabajo final y el tener a un tutor colaborando en el proyecto, eran factores que se debían explotar. Existía la preocupación de que la idea o el concepto se diluyeran en el formato de la obra. Era imprescindible el evitar caer en juegos estéticos, pero tampoco olvidarse de ellos. A fin de cuentas el nuestro es un lenguaje estético.

¿Cómo realizar una pieza atractiva visualmente, interesante formalmente pero capaz de transmitir ideas y generar reflexiones? Esa era la intención principal, el comunicar unas inquietudes y cuestiones en las que se trabajara de una forma clara pero armónica.

Después de abordar el cómo se comunica, nos ocuparemos del qué. Me interesa hablar sobre la idea de un mundo <imagético> y cómo habitamos este. Cuestionar la legitimidad de la imagen, y de los conceptos original y copia o realidad y ficción. También abordar la figura del espectador y plantear otras formas de la mirada y la interrelación. Generar reflexión y el desarrollo de un pensamiento crítico sobre el sistema de representación actual, de como administramos y consumimos las imágenes en el contexto concreto que nos acontece tanto social como temporal. Y con todo ello ofrecer alternativas al acto <iconofágico>.

Este trabajo de investigación pretenden evidenciar el trampantojo en el que habitamos. Plantear cuestiones como las desarrolladas en el marco teórico contextual, que giran en torno a los peligros (Flusser, 2009) de vivir en un mundo icónico y en la sociedad del espectáculo sin ser conscientes de ello. Denunciar el control que ejercen las imágenes que creamos y como estas nos poseen en tanto que son poseídas.

El modo en como la obra se comparte con los demás también es un punto importante. Se entiende a los posibles receptores de la obra como agentes vivos, despiertos, con capacidad crítica y activa. Tal y como pensaba el premio Nobel de física Neils H. D. Borh, “nunca somos sólo espectadores, sino siempre también actores en la comedia de la vida” (Heisenberg, 1957 : 17). Esa capacidad interpretativa a la que Borh hacía referencia es a la que apelo cuando pienso en como me gustaría que se recibiera o consumiera este trabajo, jamás de forma inconsciente. La pretensión es la de generar un espacio de reflexión y diálogo. No se aspira a manipular ni educar, tan solo a compartir.

Anteriormente ya he hecho hincapié en lo crucial que es para mi del observador o si más no: comensal de la obra. Ese sujeto dispuesto a cuestionarse <qué> le están ofreciendo y decidir <cómo> va a consumirlo. Mi objetivo encontrar el modo de cómo activarlo, cómo crear una experiencia que invite a las personas a formar parte de ella. Como sucede con los trabajos de Alfredo Jaar (que describiré más adelante). Que las obras no representen un mero entretenimiento, que doten al usuario de un espacio donde habitar sentido y emoción. Me gusta pensar en la exhibición y recepción de este trabajo como si de ritos gastronómicos se tratara. Si nos alimentamos de imágenes como mínimo que sea de forma autónoma y consciente. Considero que el arte debe despertar el apetito crítico, invitar a la reflexión y mover a la acción. Es por eso que la relación entre público (comensales), espacio y obra (banquete) debe ser dinámica y viva.

Imagen y representación

Como punto de partida veo necesario el aclarar a que tipología de imágenes se van a hacer referencia en este escrito y el espacio que ocupan estas en el imaginario y producción general.

Las imágenes a las que me refiero abarcan un amplio espectro que se podría dividir en: extrínsecas e intrínsecas. Las primeras precisan de un medio ajeno al observador para llegar a existir. Contienen desde el *imago* primigenio, aquellas máscaras mortuorias de miembros distinguidos de antiguas civilizaciones fallecidos, a los que se les reproducía la efigie del cadáver con cera o escayola. Pasando por la silueta de una mano estampada hace miles de años sobre las paredes de una cueva. Hasta las captadas por el último modelo de cámara fotográfica digital que la industria haya acabado de lanzar al mercado. El segundo subgrupo, no necesita artificio, mecanismo o medio alguno, son producidas por el propio sujeto. De estas me centraré únicamente en las imágenes potenciales, aquellas que la persona o colectivo generan mentalmente, fruto de la interrelación de dichos agentes, el espacio que habiten y los objetos o experiencias que allí degusten; y finalmente las metaimágenes, imágenes que hablan sobre imágenes.

Del primer bloque, que acabo de describir en el párrafo anterior, se podría decir que estas son fruto de procesos físicos, casi carnales, que se limitan a plagiar todo el detalle que el original presente. Todos estos ejemplos contienen la misma esencia: el resultado es una copia, realizada por contacto directo entre el sujeto, objeto o escena a representar, y el soporte o medio que la contiene y genera.

En el caso de la fotografía este contacto admite cierta distancia espacial, la cual es recorrida por los fotones que impactan de forma directa en el material

fotosensible proyectados desde el cuerpo a reproducir. Estas imágenes carecen de la pericia o el don de un genio hacedor, son simples plagios de una realidad externa. Imágenes directas o como Henry Fox Talbot escribió sobre la fotografía: *El lápiz de la naturaleza*. Esta frase que daba título a su obra, puede sonar un tanto inocente y excesivamente romántica, pero transmite claramente la objetividad y neutralidad del mecanismo óptico. Talbot hacía referencia a la imagen natural, efecto de unas características físicas ajenas a la destreza humana. La interpretación y la subjetividad tan solo aparecen, cuando el operador combina las diferentes funciones programáticas y capacidades de la cámara, decidiendo qué parte de la realidad está dispuesto a abstraer, por donde la disecciona y, cómo y dónde la mostrará. Esta relación entre ser humano y mecanismo, entre funcionario y aparato, como Flusser los definió (2009 : 23), no es equitativa o inocente, ni tan siquiera es el operador quien decide qué producir, sino que este está absolutamente condicionado y programado por el propio artefacto que él mismo ha desarrollado.

Retornando a la capacidad de mimetismo espontáneo de la fotografía (y al hacerlo extendiendo estos razonamientos en gran parte al cine, que no deja de ser una sucesión de fotografías con una carencia y ritmo de lectura constante), al igual que la escultura realizada por moldes o los trabajos de grabado donde el objeto deja su impronta inmediata con aquello retratado, dota a la obra resultante de cierta condición aureática. Todos estos comparten algo en común, que es el contacto directo entre el original y el material copia, ya bien sea para realizar una matriz o horma (negativo) con el que reproducir una o más réplicas (positivo). Aquello que se produzca por medio de este tipo de técnica lo hace en condición de copia, de duplicado de un patrón físico, ya existente. Esas imitaciones, como ya apuntaba Walter Benjamin, nos transmiten una esencia prístina desde la lejanía. Son testigos de algo que fue, que en algún momento existió y dejó cuenta de ello por medio de su huella. (Benjamin, 2008 : 40).

En este contexto, también se pueden sumar todos los duplicados llevados a cabo por técnicas de fotoreproducción de alta tecnología como los escáneres laser 3D. En estos casos, todavía continua existiendo un contacto entre materia primigenia y réplica.

No obstante, no quiero cerrar mi marco discursivo, únicamente a procesos de duplicación en los que un material o energía < copia >, posibilita la reproducción de simulacros prácticamente iguales a un original. Es por eso que la idea de réplica, que se desarrolla en la era de la postindustrialización, con la capacidad de reproductibilidad de objetos inanimados (desde ese instante la reproducción dejó de ser una facultad exclusiva de los seres vivos), abarca también aquellos objetos que son creados con una intención de falsificar, suplantar o sustituir el original por un sucedáneo.

Las réplicas tergiversan el tiempo, pasado, presente y futuro se comprimen hasta confundirse. Perduran, superan a la ausencia o incluso a la muerte. “Podemos decir que el hombre logra vencer la propia muerte, dejando sus señales, las señales producidas por su cuerpo.” (Baitello, 2008 : 38) Las copias, hacen de las imágenes resultantes: obituarios del tiempo. Según Plinio, la historia de la primera imagen contendría esa pulsión de conservación. Un joven debe marchar al frente, pero antes de su partida, su pareja decide reseguir la silueta de su amado, con un carboncillo en la pared. Para la joven, aquellas líneas dejaran de ser meros rastros minerales y se convertirán, por obra y gracia del imaginario simbólico, en su pareja. Para ella acariciar la pared o susurrar al tabique, cobrarán una nueva dimensión cargada de sentido y realidad. Un espacio de encuentro anacrónico. A pesar de la frialdad y el enmudecimiento de la nueva versión de su amado, para ella es < como si > le tocara y hablara realmente.

Be right back, primer episodio de la segunda temporada de la teleserie británica *Black Mirror* emitido el 11 de febrero de 2013, es una adaptación contemporánea de esta historia clásica. En este capítulo la protagonista, Martha, decide, tras varias escenas de primera confusión, contratar la resurrección virtual de su pareja (víctima de un trágico accidente). La empresa de servicios postfunerarios, genera copias virtuales de personas fallecidas, sirviéndose de los archivos que el difunto hubiese compartido en sus redes sociales a lo largo de su vida (fotos, videos, comentarios, *likes*, mensajes de voz...). Esta compañía recrea a un Ash digital con el que Martha puede interactuar. Algo más tarde, la protagonista, recibirá una oferta promocional referente a una posible actualización y mejora en la réplica de su compañero. El departamento de marketing le ofrecerá un producto nuevo, la posibilidad de tener una copia exacta del que fuese su pareja en formato corpóreo industrial. A pesar de las dudas, Martha decidirá, adquirir esta extensión del servicio. A los pocos días, ella recibirá en su hogar una caja con todas las piezas e instrucciones para reconstruir al doble sintético de Ash.

Al ver este episodio, ubicado en un plausible futuro y tratado con extrema delicadeza, se despierta en el espectador la empatía suficiente como para entender y justificar la necesidad de Martha por conservar el recuerdo de su pareja lo más vívido posible. Y a fin de cuentas ¿No es lo que ha estado haciendo el ser humano a lo largo de la historia? ¿No es la necesidad de trascender la vida y la muerte aquello que llevó a las primeras civilizaciones a imprimir su huella palmar en la superficie de su hogar? ¿Acaso no es lo mismo que hacemos cada vez que tomamos fotos de nuestros seres queridos o momentos de felicidad? Intentamos conservar un rastro perdurable de su existencia, una prueba irrefutable de aquello que en algún momento llegó a ser.

Las RRSS (redes sociales) han llegado a convertirse en la máscara mortuoria del siglo XIX. Actualmente se estiman unos sesenta millones de perfiles activos en Facebook de usuarios fallecidos. Incluso algunos estudios pronostican que en ocho décadas, el número de usuarios vivos será inferior al de aquellos fenecidos. Todas estas personas han trascendido su existencia de forma física, habitando indefinidamente en el <espacio imagético>. Esta transmutación de la carne orgánica al pixel virtual (a la unidad de información, ya sea analógica o digital), no tiene porqué suceder una vez el individuo haya muerto. Hegel escribió hace más de doscientos años unas palabras que bien se podrían aplicar a la sociedad actual: “la conciencia de si existe en sí y para sí, y por el hecho de que existe para otra conciencia de sí; es decir que ella no existe sino como ser reconocido” (Hegel, 1985). Ese “ser reconocido”, ha tomado una magnitud que el filósofo alemán jamás habría podido sospechar en su época.

Los aparatos de autorrepresentación más populares en nuestra era, son sin lugar a dudas las RRSS. Desde ellos nos proyectamos a los demás, construimos nuestro perfil, reproducimos una copia de nosotros mismos. Y en tanto que nos (re)presentamos a la comunidad cibernética, representamos, actuamos, confeccionamos un personaje y no a nuestra persona. Nuestras copias, aspiran a ser un yo, construido a base de retales, generados y seleccionados arbitrariamente. La interpretación de uno mismo por uno mismo. En un espacio de partículas elementales virtuales, un simulacro binario, toma vida real derogando a su original. Ya no nos pertenecemos a nosotros sino a aquello que nos representa (Debord, 1995).

El ritual de la imagen suplantadora

El 29 de marzo de este mismo año, el escocés Ben Innes, se encontraba volando dirección el Cairo, cuando uno de los pasajeros, Seif Eldin Mustafa, secuestró el avión bajo la amenaza de hacer estallar el cinturón de explosivos que portaba. Finalmente el incidente acabó con el arresto del captor. Tanto los pasajeros como los tripulantes salieron felizmente ilesos y las autoridades pudieron comprobar finalmente que los explosivos eran falsos. Todo era una patraña para recuperar a su exesposa. No obstante lo curioso de aquel suceso fue la decisión que Ben tomó en pleno cautiverio: hacerse un selfie junto al supuesto terrorista. Según declaró el propio Ben al diario The Sun, “esa imagen sería el mejor selfie que se haya hecho jamás”. Tras pedirle a una de las azafatas que le trasladara su deseo a Mustafa, y que este aceptara, Ben (sorprendentemente, auditor de seguridad e higiene de profesión), consiguió su ansiada imagen.

Lo importante es trascender, perdurar. La salvación es el recuerdo. Dejar constancia de una situación vivida prevalece sobre la propia vida. El deseo de vivir si no es en imagen, carece de valor. La realidad será compartida (en las redes sociales) o no será.

La actitud de Ben se podría tachar de exhibicionismo y estupidez supremos, no obstante desde el 16 de enero de 2011, cuando Jennie Lee, cuelga en instagram la primera imagen con el hashtag, *#selfie*, muchos usuarios han priorizado la experiencia icónica a la real. Según un artículo publicado en la web *priceonomics.com*, desde 2014 a mayo de 2016, ya son cuarenta y nueve, el número de muertes directas por la práctica del selfie. Al habitar un mundo especular, “estamos obligados a tornarnos imágenes, antes de considerar la necesidad de tornarnos personas.”(Baitello, 2008 : 114) ¿Tanto peso llegan a tener las imágenes en la comunidad contemporánea como para poner en riesgo nuestra vida por ellas?



Ben Innes y Seif Eldin Mustafa luciendo sonrisa y el supuesto cinturón de explosivos.

“los rituales nos acompañan desde la más tierna infancia, preparándonos para las complejas vivencias políticas y sociales de la edad adulta[...]Las imágenes son, por naturaleza, fóbicas. Evocan y actualizan el miedo primordial de la muerte. El miedo a la muerte es el que nos conduce simbólicamente a entregar la vida y la larga vida a los símbolos, pues en su larga vida prorrogamos y prolongamos nuestra propia vida” (Baitello, 2008 : 21)

Las imágenes son objetos en dos o tres dimensiones que atestiguan el paso del tiempo, y nos recuerdan la fragilidad y la perdurabilidad caduca del ser humano. Quizá sean estas las razones del porque las personas, desde que la tecnología y su economía lo han permitido, nos hemos afanado en capturar y atesorar aquellas huellas susceptibles de ser borradas por el tiempo. Estamos cansados de las promesas de vida eterna, que anuncian la revocación de una existencia finita donde la fe otorga el tiempo absoluto, el no tiempo, la no muerte. El comulgante contemporáneo parece olvidar sus convicciones teológicas, y se genuflexiona en acto de idolatría icónica. Daniel Rubinstein en su conferencia *La contracción de la percepción en los exploradores árticos* comenta: “La fe en la representación, reemplaza para el hombre moderno, la fe en la inmortalidad del alma y la luz reemplaza a Dios”. (Rubinstein, 2013) Las imágenes, como entes dotados de omnipresencia, libres del peso del tiempo, presentan ante nuestros ojos un milagro: mantienen en vida fantasmas del pasado. Y nos sentimos profetas de la <Imagen> capaces de exclamar: ¡Eastman, levántate y anda!*

Hemos dotado a las imágenes de cierto poder mágico. En nuestra sociedad estas tienen la capacidad de suplantar aquello no presente. Cuando nos muestran un álbum de familia, se nos dice: “Mira, este es tu abuelo”; en lugar de: “Mira, esta es la imagen que tenía tu abuelo”. Al mirar la fotografía no vemos una simple hoja de fibra prensada con la representación de una figura en una de sus caras. Vemos la fotografía como si fuera nuestro abuelo, o si más no, como si contuviera algo extraordinario y único de ese *Spectrum* (término con el que Roland Barthes define a la persona u objeto retratado) (Barthes, 1998) . Es por eso que sentimos impotencia o aflicción ante la destrucción de imágenes en las que se representan seres queridos, o por el contrario, se da rienda suelta a la

*George Eastman, fundador de la Eastman Kodak Company.

ira y los rencores por medio de la mutilación o destrucción de ellas. Porque es como si los actos que goza o padece la representación, los estuviera sufriendo el propio *Spectrum*.

Me gustaría poner dos ejemplos al respecto. Ambos son videos que se pueden hallar con cierta facilidad en internet y que registran la destrucción de representaciones simbólicas. Una involuntaria y la otra con premeditación y alevosía.

El primero, refleja el sentimiento iconofílico de un grupo de feligreses al ver como una de las imágenes votivas de su iglesia cae accidentalmente y se hace añicos al impactar contra el suelo de la iglesia. El pánico y la conmoción que se desatan entre los asistentes es una prueba del poder místico de las imágenes para conceder sentido y sentimiento a un conjunto de materiales dispuestos y tratados de una forma concreta.



Frames del instante en el que la imagen votiva se desploma.

El segundo video propuesto, recoge el derribo de una estatua de Saddam Hussein. Aquella función que se llevó a cabo en la plaza Paraíso de Bagdad, el 9 de abril de 2003, prefiguró la ejecución del dictador. Para aquel entonces Hussein se hallaba en paradero desconocido. Los iconoclastas, compuestos por marines norteamericanos y un reducido grupo de civiles autóctonos, no se contentaron con desmontar el monumento. Estos se recrearon en el acto. Le ataron una cadena al cuello (prefacio de la soga que le pondrían tres años más tarde), le lanzaron piedras, le golpearon con zapatos y mazas, le escupieron y vejaron. Finalmente le derrocaron y la multitud se abalanzó sobre él para lincharlo. Saltaban y danzaban, se hacían fotos, se abrazaban entre ellos, alguno se quitó su camiseta y la enarbolaba en el aire como si estuviera festejando la victoria de su equipo de fútbol. Para ese grupo de personas era como si acabaran de ejecutar al dictador de verdad, no a una inerte estatua.



Imágenes del derrocamiento de la estatua del dictador.

Releyendo lo que acabo de escribir, me doy cuenta de que sin pensarlo, he usado el pronombre personal “le” para referirme a la imagen en bronce del dictador. ¿A quién “le...”? He personificado el monumento inconscientemente. Así es como actúa el poder mágico de las imágenes. De forma sutil e inconsciente. Estaba escribiendo como si todas esas humillaciones y escarmientos los padeciera el propio Hussein y no su replica escultórica, de no ser así habría utilizado el artículo neutro <lo> en alguno de los casos. Y puede que de forma accidental y fortuita esta sea la mejor manera de exponer lo que pretendo explicar. El cómo usamos las imágenes. Como si se tratara, no de réplicas o reflejos de una realidad ajena al soporte de visualización, sino como si fueran la propia realidad cosificada o encarnada en un formato o materialidad distinto al original pero cargado con la idiosincrasia del primigenio. Sin darnos cuenta, aceptamos la ficción como realidad. La copia como el original. *Personae* como persona.

Frente al poder de suplantación de las imágenes, es importante el tener presente la incapacidad de las imágenes por captar la realidad y el peligro que esto conlleva (Flusser, 2009). Frente a esta característica, el consumidor de imágenes, debe siempre tomar la responsabilidad y cautela de conocer, quién ha generado y distribuido esas imágenes, por qué se ha decidido a mostrar estas y no otras, cual es la posible intención del emisor y lo más importante, qué nos oculta la imagen, qué es lo que no nos muestran y qué se ha dejado fuera de campo.

A partir de estas cuestiones, se podría hablar de una política de la dominación por la imagen. Y como prueba de ello, este razonamiento de Susan Sontag: “(...) los poderes de la fotografía han desplatonizado nuestra comprensión de la realidad, haciendo que cada vez sea menos factible reflexionar sobre nuestra experiencia siguiendo la distinción entre imágenes y cosas, entre copias y originales” (2007).

Proyección e interpretación del mundo imagético

Hoy en día la realidad parece dirigirse inevitablemente hacia el horizonte virtual. La cosmovisión (Weltanschauung) que diagnosticó el filósofo Wilhelm Dilthey a principios del siglo pasado, ha cambiado mucho desde entonces. A pesar de ello, la concepción de un mundo concebido por imágenes o copias de un original, no es una reflexión nueva. Ya en la antigua Grecia, para Platón era fundamental identificar la imagen con la mera apariencia, generando una escisión entre la realidad y el simulacro, o el original y su copia. “Verdadera en cuanto se asemeja a algo real, falsa pues no es más que una semejanza” (Sontag, 2007 : 217). Otro ejemplo es el del filósofo alemán del siglo XIX Ludwig Feuerbach, que decía en su ensayo *La esencia del cristianismo*: “(...)prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser.” (Debord, 1995 : 39) Ya en nuestra época, Jean Baudrillard (1978) sostuvo que las imágenes, eran en sí realidades simuladas, siendo estas las que configuran todo lo que existe en la actualidad.

Si bien es cierto que la idea de un mundo icónico es otro factor globalizador, esta no afecta a la entera población del planeta. Pero este plan de mercadotecnia social, si se está extendiendo y globalizando debido al interés del Sistema por controlar y hacer de la población, un bien activo que produzca en todo momento. Gracias a la tecnología portátil y los avances en el campo de las telecomunicaciones, un gran número de personas por todo el mundo somos hoy, operarios de una industria en potencia, tanto al generar como al consumir dichas representaciones. Fabricamos imágenes que se venden o hacen vender.

“No sería erróneo el hablar de una compulsión a fotografiar: a transformar la experiencia misma en una manera de ver... Mallarmé, afirmó que en el mundo todo existe para culminar en un libro. Hoy todo existe para culminar en una fotografía.” (Sontag, 2007). Tanto Mallarmé como Sontag parecen hablar de una

época lejana y casi obsoleta, los formatos a los que ellos aluden, están condenados al exterminio en la era digital. No obstante si hacemos el esfuerzo de aplicar sus razonamientos en nuestra sociedad actual, no nos será muy difícil encontrar los ecos de dichos comportamientos. Se podría decir que hoy todo existe para culminar registrado, compartido y consumido en las redes sociales. Tan solo como ejemplo podemos tomar una noticia del diario Expansión del pasado 4 de abril de este mismo año, donde Marne Levine, directora de operaciones de Instagram, afirmaba que en el 2016 se realizarán más fotos que durante toda la era de la fotografía analógica. Las nuevas tecnologías y la explosión de las RRSS han modificado la sociedad contemporánea, incluyendo la praxis fotográfica y la forma cómo las personas se comunican a través de estas. En la comunidad virtual de Instagram, se comparten ochenta millones de imágenes al día. Esta bacanal de gastronomía icónica, suprime el sentido y la capacidad aureática de las imágenes a meros *likes*. Transforman al observador en simple espectador y consumidor de una realidad pixelada, cristalizada en código binario. Una realidad inofensiva pero a la vez segura, o de lo contrario no sería una realidad cotizable.

El tiempo de exposición al entorno (mundo) que experimenta un sujeto en una jornada, no ha variado mucho a lo largo de la historia. Si comparamos esa exposición entre un vecino de la Acrópolis Ateniense con un habitante de cualquiera de las ciudades desarrolladas del planeta de nuestra contemporaneidad, podríamos decir que las diferencias más notables no aparecen en la duración de la exposición sino en el cómo se le presenta esta. Son los medios de comunicación e interacción entre sujeto y entorno los que sí han variado. Gran parte de la sociedad actual vive en un presente virtual, en una forma de anacronismo perpetuo. Cada vez más el contacto con el mundo es en diferido. Hemos relegado los medios de comunicación primarios (el cara a cara) y secundarios

(aquellos que precisan de un objeto o soporte para transmitir la información) a un plano remoto, y cada vez más, los medios terciarios (aquellos que dependen de una máquina para la codificación, envío, recepción y decodificación del mensaje) han ido colonizando nuestra cotidianeidad.

Como menciona Flusser: “ El vector del significado se ha invertido, y la realidad se ha disfrazado con el símbolo, ha entrado en el universo mágico del universo de las imágenes.” (2009) En este paradigma postindustrial, el valor reside en el tiempo y en la información. Los discursos y mensajes involucionan textualmente. El diario El País, por citar un ejemplo, acaba de actualizar su plataforma digital este pasado mes de abril. El nuevo entorno de la editorial, presenta las noticias en formato tweet, derrochando en imágenes todo aquello que escatima en caracteres. Los sistemas operativos han evolucionado de forma abismal. Hoy en día, ya no es necesario teclear líneas de código y comandos que para realizar cualquier sencilla operación, como sucedía en ordenadores con entorno MS2. Actualmente todo ese texto, se reduce a clicar sobre un símbolo, o icono del escritorio. Se diseñan teclados exclusivamente de imágenes. A veces es sorprendente la capacidad que tienen los usuarios para comunicar no tan solo algún concepto en concreto sino, sentencias completas o breves narraciones, utilizando únicamente iconos. ¿Estamos volviendo al lenguaje simbolista de los jeroglíficos? Lo que sí está claro, es que caminamos hacia un futuro en el que las imágenes tienen cada vez más presencia. Se convierten en actores principales de nuestra vida. En un mundo construido en base a imágenes, el mito se transforma en realidad y al generar imágenes, generamos relatos de verdad. “En el mundo realmente invertido, lo verdadero es un momento de lo falso”. (Debord, 1995). Se nos expone el duplicado deseado y se nos esconde el original obsoleto.

Experimentamos la realidad por medio de las representaciones, ajenos a lo que sucede, nos conformamos con mirar desde el otro lado de la pantalla. Según el diccionario de la RAE, algunas de las posibles afecciones para el término pantalla son: “Superficie que sirve de protección, separación, barrera o abrigo. Persona o cosa que distrae la atención para encubrir u ocultar algo o alguien. Lámina, barrera u obstáculo que cubre o protege de un agente indeseado.” Parece muy inquietante que una palabra que tenga estas posibles connotaciones sea la misma que utilizamos para designar al espacio de proyección de las imágenes, ya sea en cine, televisión o nuestro teléfono móvil. La pantalla nos protege, nos separa, nos da cobijo, nos distrae, nos oculta... de la experiencia en directo y en primera persona y del natural primitivo. Nos anula nuestro juicio y nuestra capacidad de observación activa.

Hace aproximadamente un año se impartió una conferencia de la filósofa y poeta Chantal Maillard en el CCCB. Esta sesión tenía por título *¿Qué es real?*, y formaba parte del ciclo *Las ideas y el mundo*, organizado a cuatro manos entre la Fundación Catalunya-La Pedrera y el CCCB. Durante su exposición, Maillard lanzó la siguiente sentencia: “NO HAY MUNDO SIN REPRESENTACIÓN.” Solo podemos entender el mundo por medio de la mente. Puede que esta sea la razón por la que nos obsesiona el concepto de realidad, por la que intentamos ilustrar aquello que percibimos y no somos capaces de comprenderlo directamente. Necesitamos dar significado a aquello que escapa a nuestra razón, reconstruyéndolo imagéticamente. Supongo que la adaptación de un mundo prototípico, a un mundo lógico y asequible al intelecto y la psique humana, ha ido transformándose a lo largo de la historia. Actualmente vivimos en una sociedad especular, aquella que precisa de un registro visual para examinar y reconocer la realidad.

<Especular> es un término arto interesante para definir la actualidad. Esta palabra proviene de la raíz latina *specio* que básicamente significa mirar, y de la cual se derivan otros como *speculum* (espejo) o el mismo *Spectrum*, “ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto”

(Barthes, 1998). Y si bien es cierto que podríamos decir que nuestra sociedad tiende a la reflexión (y en este caso me refiero principalmente al efecto óptico), también podríamos aplicar la capacidad especulativa (terminología económica) de nuestra era. Vivimos entre la compulsión de la mirada y la comercialización de la misma.

No obstante, para seguir con el hilo argumental que había presentado hasta el momento, me gustaría centrarme en el concepto de espectáculo y lo que este comporta.

El mundo-espectáculo

“Lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible.” (Debord, 1995)

En verano de 2007 tuve la oportunidad de viajar a Benarés. Solía despertarme temprano, y ver como la ciudad que nunca dormía, continuaba viva y en movimiento. Una de las mañanas me entretuve contemplando como dos niños y un joven adulto se bañaban en el río. Jugaban con una garrafa de plástico que les hacía los usos de pelota de playa para los infantes y flotador para el mayor, que no se sentía tan cómodo y seguro en el agua como los pequeños. Aquella visión lúdica y vital se transformó a los pocos minutos en uno de los momentos más turbadores y complejos que haya experimentado. El Ganges es uno de los ríos más contaminados del planeta y no es inusual el encontrar objetos de toda índole a la deriva de sus aguas pardas, por eso no sospeche nada al ver un bulto flotando en la superficie terrosa que se dirigía tranquilamente hacia el grupo de bañistas. Desde mi posición, a unos cinco metros de altura desde el nivel del río, no me costó adivinar qué era aquel paquete flotante. Al poco de divisarlo pude distinguir sus extremidades, y por su tamaño, estaba claro: era el cadáver de un bebé.

Los hindús creen que morir en Benarés es garantía de alcanzar el nirvana, o si más no, de tener muchas más posibilidades de que los Dioses te acojan en

su morada, finalizando así con el ciclo de reencarnaciones. Tradicionalmente los fallecidos son incinerados y sus cenizas arrojadas al cauce del Ganges con la intención de obtener el beneplácito divino, pero hay individuos, como es el caso de los brahmanes o los infantes, que no deben purificarse en la hoguera. Su alma no contiene pecado y no es preciso pasar su cuerpo por el fuego para depositar sus restos en las sagradas corrientes.

El grupo de bañista no reparó en la presencia del cadáver hasta que este quedó varado en uno de los cabos que ancoraban un bote cercano. No hubo sorpresa, ni terror en sus actitudes. Indiferencia y tan solo un rictus de cierta repulsión, cuando el mayor de ellos decidió acercarse al cadáver para agitar las aguas, liberando el cuerpo a la deriva y alejándolo de su zona de recreo.

Esa mañana un grupo de turistas españoles que se hospedaban en el mismo lugar que yo, también se cruzaron con aquel cadáver unos metros más abajo, durante un paseo en barca por los gahgs. Aquella noche coincidimos para cenar, e inevitablemente surgió el tema. José, un empleado de la administración pública malagueña, de unos cincuenta años de edad, me dijo algo que me ha hecho pensar tanto como la visión del cadáver del bebé flotando en el curso del Ganges. “Yo, veo todo esto como si estuviera delante de la tele. O no podría soportarlo.” Sus palabras no eran crueles, ni desprendían frialdad, todo lo contrario. José se refería a que para él, algunas situaciones reales que había vivido a lo largo de su viaje le eran tan impactantes que viéndose incapaz de asimilarlas y gestionarlas sin perecer en el intento, se protegía interponiendo la pantalla aséptica del espectador. Esos metros emocionales que separaban a José de la realidad, eran la misma distancia que le separaban del sofá de su salón a la pantalla de su televisor. Esa distancia mínima de seguridad era la cuarta pared, ese muro virtual que se alza entre la función y la audiencia. Necesitaba verlo así, adoptar una posición de espectador, crear una ficción entre lo que estaban viviendo y lo que estaba viendo, imponer las cualidades de un espectro a la vida real. Convertir el mundo en una emisión en diferido, en una escena apantallada.

A qué responde esta separación? ¿Es un acto reflejo de defensa ante una agresión o una reacción involuntaria del propio instinto de supervivencia? ¿Es algo innato en el ser humano o existe algún interés enmascarado que nos instruye esta maniobra de evasión emocional? Tomar la actitud del espectador (inconscientemente) conlleva vivir indirectamente, aislados en una representación (Debord, 1995). En tanto que sí se es espectador (no consciente), no se es agente actor. Desde esta posición las imágenes simplemente se consumen, se acepta como ficción toda proyección, y no hay crítica o sublevación ante ellas, ya que supuestamente, todo lo que el espectador ve, desde el otro lado de sus múltiples pantallas: NO ES REAL. Nos acotamos a la función del rol que se nos propone y tomamos lo real como si fuese ficción y la ficción como si fuese real.

“la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sostén de la sociedad existente.” (Debord, 1995)

Hegemonía icónica

El Sistema define las imágenes como objetos de placer y ocio, o en datos e información con las que controlar y dominar a la población. Podemos hablar de un neocolonialismo iconográfico o de una tecnología de control imagética. Sontag menciona al respecto que “Las sociedades industriales transforman a sus ciudadanos en yonquis de las imágenes: es la forma más irresistible de contaminación mental.” (2007). Las imágenes se han convertido en dispositivos de manipulación, coacción y perversión del imaginario colectivo e individual. Los medios de comunicación nos muestran aquello que les interesa y ocultan el resto. Estos dispositivos son altamente sutiles y complejos de desarticular. Su virtualidad les facilita adaptarse de forma rápida y económica frente posibles entornos de sublevación.

Las imágenes se convierten en herramientas de poder intangible, que adormecen conciencias. Anestesian el sentido, a la vez que otorgan una sensación de supuesta seguridad y satisfacción al espectador. En tanto que somos utilizados para sus fines, somos sujetos consumidores al mismo tiempo que objetos consumibles. Asentando así los roles de la era de la iconofagia (Baitello, 2008).

Una de las cuestiones más populares de Adorno es la de si el arte podría contribuir a una transformación de la sociedad en algo más real y satisfactorio. Hoy nos seguimos planteando esta misma pregunta. Artistas como Jenny Holzer y Barbara Kruger proponen hacer un uso subversivo de las técnicas y lenguaje simbólico empleado en publicidad. Estos trabajos suelen generar disrupciones en el espectador, que detecta una incongruencia entre el mensaje que le llega y la forma o medio como o por donde se recibe. Hacen un uso invasivo de los espacios y los procedimientos que el propio Sistema ha diseñado y programado para manipular el imaginario social. Con ello, las artistas consiguen generar eslóganes de sentido, en medio del bombardeo mediático.

Joan Fontcuberta, por otro lado, se sirve del lenguaje fotográfico para dismantlar la supuesta autenticidad que otorgan las propias fotografías. *Herbarium, Fauna* (trabajo realizado conjuntamente con Jaume Formiguera), *Sputnik* o *Sirenas*, son obras que emplean formatos y estructuras pseudocientíficas. Construyen un discurso absolutamente plausible gracias a las imágenes que, en tanto irreales, otorgan credibilidad y verosimilitud a las farsas. El engaño de sus fotos es aquello que las valida. Textos como *El beso de Judas* (1997), destapan la manipulación que encierra toda representación. Y como la sociedad, hemos aceptado estas ficciones como si se tratara de elementos de la realidad, contentamos con dicha traición.



I shop therefore I am
Barbara Kruger



Sputnik (1997)
Joan Fontcuberta



Aún y con el riesgo de caer en el absurdo y el sinsentido, llegados a este punto se podría decir que las representaciones anulan las interpretaciones. Tal y como sucedía en el poema *Del rigor de la ciencia* de Borges, en el que la obsesión de los cartógrafos por captar fielmente su entorno, llegó a tal nivel que reprodujeron su Imperio en un mapa a escala 1:1. El espacio real se vió inundado por su copia. La obsesión por la hiperrepresentación, por el detalle extremo, por el duplicado mimético. ¿Dónde está la generación que entienda la inutilidad de las copias imposibles de habitar? El mundo ha sido suplantado por sus múltiples reflejos, en un espacio simulado, las imágenes abandonan su estadio de ficción para apoderarse de la realidad.

El Sistema ha desarrollado una sociedad escopofílica, adicta a las imágenes narcotizantes y a unas políticas de la representación. “El espectáculo somete a los hombres vivientes en la medida que la economía los ha sometido totalmente. No es sinó la economía desarrollándose a sí misma. Es el fiel reflejo de la producción de cosas y la objetivación infiel de los productores.” (Debord, 1995). Estas tecnologías de control distraen (lo divierten y separan) y entretienen (a intervalos y dominado o retenido). Mantienen al espectador entre dos lugares, ni en uno ni en otro. Lo aíslan en ninguna parte. Es desde esta no espacialidad, desde donde el poder consigue desarticular por completo al individuo. Una vez desubicados, captan su atención para tenerlos bajo control. Evitando así cualquier posible rebelión.

“Cuanto más vemos, menos vivimos, más necesitamos de la visibilidad [...] La reducción del cuerpo a “observador de la observación” es el rasgo más patente de un proceso de pérdida de la propiocepción...” (Baitello, 2008 : 97) Baitello habla de una invasión y expulsión del propio cuerpo. El bombardeo imagético

consigue que el ser humano se refugie no tan sólo de las amenazas del mundo exterior sino de su propia fisicidad inherente. La capacidad de autoreconocimiento, la propiocepción a la que se refiere el filósofo, es un mecanismo altamente efectivo en el control de las masas. El dominio del espacio abarca hasta el del propio cuerpo biológico del espectador.

Recuerdo la primera vez que vi la película *El hombre y la cámara* de Dziga Vertov (Kiev,1929) y como me impactó una de las aparentemente inocentes, primeras escenas del delirante film. En estas se muestra la rutina de una sala de cine momentos antes de comenzar la proyección. Aparecen el técnico del cinematógrafo cargando el rollo de celuloide; el palco de butacas plegadas; el primer plano de una mano retirando la cuerda que barraba la entrada; el público accediendo a la sala y tomando asiento... imágenes absolutamente corrientes. Pero entre ellas, el realizador inserta planos que pueden pasar inadvertidos debido a su sencillez pero que yo encontré fundamentales para el discurso de la película. Todo un bloque de butacas se despliega coordinadamente, como si de una danza se tratara. Vertov, nos muestra un primer plano de una butaca abriéndose de forma autónoma, libremente, instantes previos a que una señora y un infante se sienten sobre ella. El humilde efecto especial que el realizador llevó a cabo con el palco de butacas, me pareció una metáfora asombrosa. Las sillas conscientes de la proximidad de la función, se desplegaban grácilmente por sí solas, cada una a la espera de su espectador. Los asientos no eran mero mobiliario industrial, eran plantas carnívoras que invitaban a sus presas a ser atrapadas en sus fauces. Durante la proyección aquellos espectadores serían sus víctimas. Algo similar, aunque mucho más agresivo y crudo son las imágenes donde Kubrick nos muestra la terapia de choche a la que se ve sometido Alex Delarge, el protagonista de la película *A Clockwork Orange*.

De nuevo, citaré la serie televisiva *Black Mirror*. En el anuncio publicitario de su segunda temporada encontramos un asombroso alegato. Paso a su transcripción literal:

Live more

Connect more

Travel more

Share more

Smile more

Find more

Consume more

Fake more

Experience more

Remember more

See more

Share more

Remember more

Learn more

Make more

Play more

Make more

Connect more

More

More

More....

Be yourself now more

Virilio en su *Estética de la desaparición* denuncia: “La idea dominante es cuestionar la incomunicación de los sentidos en un plano general y, principalmente, entre los individuos para obtener un efecto sensorial de masas. No debe sorprender, entonces, el entusiasmo que demuestran los grandes Estados materialistas, como la URSS y EE.UU., por este tipo de investigaciones. La instauración de una transparencia de las conciencias mediante la cohesión de las sensaciones sería, claro está, un avance pasmoso para esos poderes. Esa nueva comunión no se haría ya cargo, como antaño, de nuestra voluntad o psicología, sino de nuestra duración y, en consecuencia, de nuestras ideas causales, en suma: la esencia misma de nuestra personalidad.” (1998 : 47) Esta reflexión nos alerta del peligro del poder de las imágenes, del cine en particular, en manos de los agentes de dominación. Tanto el film de Vertov como el de Kubrick, hablan de la capacidad de las imágenes para dominar al sujeto espectador. La representación embauca con su discurso, llegando a transformar o incluso exorcizar al sujeto que ha caído en su trampa.

Tal y como menciona Lefebvre en su libro *La producción del espacio público*: “(...) la noción ‘operatoria’ de clasificación y ordenamiento gobierna el espacio entero, del espacio privado al espacio público, del mobiliario a la planificación espacial. Sirve ostensiblemente a la homogeneidad global es decir al poder. ¿Quién ordena? ¿Quién clasifica? El Estado, las autoridades ‘públicas’, es decir el poder. De hecho, esta capacidad operatoria alinea el espacio ‘público’ sobre un espacio ‘privado’, el de la clase o fracción de clase hegemónica, la que detenta y mantiene al más alto nivel la propiedad privada del suelo y de los otros medios de producción. Aparentemente sólo lo ‘privado’ se organiza bajo el primado de lo ‘público’. En realidad, se instaura lo contrario. El espacio entero es tratado a partir del modelo de la empresa privada, de la propiedad privada” (1974: 433). Existe un constante estado de tensión entre agentes de dominación y sujetos o espacios dominados. Ya sea por medios físicos o punitivos (tecnologías duras) o medios de control y gestión virtuales, que se instalan en la conciencia social (tecnologías



Chelovek s kino-apparatom [El hombre y la cámara] (1929)
Dziga Vertov



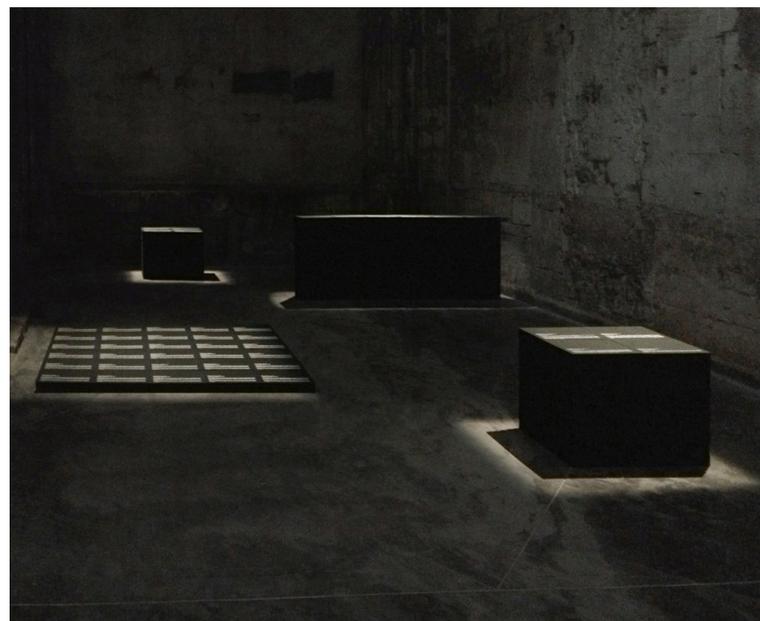
A Clockwork Orange (1971)
Stanley Kubrick

blandas), la sociedad actual ha perdido en gran parte la capacidad de poder habitar un espacio y con ello la posibilidad de la experiencia sin adulterar.

El poder narcotizante de las imágenes al que hago alusión, se puede demostrar con un experimento que compartió Josep Ramoneda en la Galería Àngels Barcelona hace unos meses, en un coloquio mantenido con Joan Fontcuberta. Ramoneda explicó que durante una de sus colaboraciones como comisariado para el CCCB, valoraron el exhibir videos de ejecuciones llevadas a cabo por Estado Islámico. Debido a su contenido, decidieron dejar la pantalla en negro y que fuera el audio la única evidencia del registro. El filósofo aseguraba que estar en aquella sala era insoportable. El desamparo del audio, forzaba al espectador a contrarrestar la ausencia de imágenes. La dependencia de la visión obligaba a imaginar y proyectar individualmente aquellos sonidos en materia visual. Los documentos originales, en su combinación audiovisual, definían aquellos sonidos abstractos. Los videos continuaban siendo atroces pero para el espectador eran mucho más digeribles. No es lo mismo el ver una imagen que imaginarla. En el primero de los casos, el espectador puede decidir (consciente o inconscientemente) el no interiorizar o empatizar con dicha imagen, mientras que en el segundo, el vinculo afectivo es inevitable.

El artista chileno Alfredo Jaar, realizó en 1995 un proyecto que tituló *Real Pictures*. Esta obra parte de una serie de fotografías de Caritas, una superviviente de las masacres acaecidas en Rwanda a lo largo del 1994. La instalación presenta archivadores pintados de negro con una breve explicación de cada foto en la parte superior del mobiliario. Jaar, no nos mostrará las fotografías en ningún momento y pretende así cuestionar el posible efecto de saturación de las propias imágenes. ¿A acaso el ver la misma imagen cientos de veces no genera apatía en el espectador? Sontag dice: “En estas últimas décadas, la fotografía “comprometida” ha contribuido a adormecer la conciencia tanto como a despertarla” (2007). Norval Baitello junior, profesor de Teoría de los Media y la Cultura de la Universidad de Sao

Paulo, defiende esta postura. Desde una crítica benjaminiana, comenta que la reproducción indiscriminada y la sobrecarga mediática no favorecen la democratización del acceso a la información y al conocimiento, más bien lo esterilizan y le arrebatan su potencial revelador y esclarecedor (Baitello, 2008).



Real Picture (1995)
Alfredo Jaar

Real Pictures, coloca a los espectadores ante la misma situación que la descrita por Ramoneda. La ausencia de las imágenes, el ocultamiento de las mismas, obligaba a recurrir al imaginario individual. Exige proyectar internamente aquella realidad descrita textual o auditivamente, transformando así los documentos gráficos en metaimágenes. Y remplazando espectadores con sus emociones y juicios anulados, por observadores consciente de los ardidés que comporta la visión.

“(…) ser espectador es un mal, y ello por dos razones. En primer lugar, mirar es lo contrario de conocer. El espectador permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o realidad que ella recubre. En segundo lugar, es lo contrario de actuar. La espectadora permanece inmóvil en su sitio, pasiva. Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar.” (Rancière, 2010).

Y de vuelta nos encontramos de nuevo frente al mismo oxímoron. La visión nos ciega. Nos adormece, nos anestesia. Parece que tal y como pasa en el cuadro, *El enigma de un día* de Giorgio de Chirico, la luz es la causante de la proyección de las sombras. Al mismo tiempo que iluminamos partes de la escena, oscurecemos otras.

Lo mismo sucede con los trabajos de Sugimoto, recientemente expuesto en nuestra ciudad. Su minucioso trato de la luz y la obsesión por el detalle, nos hablan de aquello en penumbras y fuera de foco. Tanto en el caso de la pintura de Chirico como en las fotografías del japonés, el contexto arte hace que dispongamos del lenguaje simbólico y su capacidad metafórica para interpretar sus representaciones.

Pero no todas las imágenes forman parte del campo del arte y nos indican unos patrones de lectura. Entonces, si comprendemos que vivimos en un mundo imagético, ¿cómo debemos interpretar el resto de imágenes que lo componen? Y en tanto que nos vemos forzados a habitar esa realidad icónica y asumir nuestra réplica simulada ¿qué sucede con nuestra propia imagen? ¿Hay algo de real en todo ello? ¿Qué origen tienen dichos reflejos? ¿quienes los proyectan realmente? Y ¿cómo debemos comportarnos frente a ellos?

“La coerción para transformar cuerpos vivos en imágenes se torna cada día más fuerte, irresistible, como una forma estratégica de conquista.” (Baitello, 2008)



El enigma de un día (1914)
Giorgio de Chirico



Tri-City Drive-In, San Bernadino (1993)
Hiroshi Sugimoto

Iconofagia y canibalismo icónico

Citando al profesor Baitello: “Las formas de apropiación (simbólicas o no) como manifestaciones de la antropofagia son muchas más. La apropiación del espacio y sus recursos, la apropiación del tiempo y sus atributos, la apropiación de las mentes y sus imágenes no siempre pasan por la relación directa de la apropiación entre dos cuerpos, sufriendo en estos casos un proceso de mediación por las imágenes. Con ello surge la iconofagia.” (2008 : 108).

La antropofagia o el canibalismo entendidos como el acto de alimentarse a base de miembros de la propia especie, son términos que podríamos utilizar para definir aquellas prácticas que realizamos diariamente, aunque sea de forma simbólica. Si este mundo se compone de imágenes y yo soy una más de ellas, a la hora de consumir esas imágenes, estoy retroalimentándome, nutriéndome de entes iguales a mí. La propia Susan Sontag afirmó que “la realidad se ha asemejado cada vez más a lo que muestran las cámaras[...] la gente de los países industrializados procura hacerse fotografiar porque sienten que son imágenes, que las fotografías les confieren realidad”(2007). Por lo tanto llevar una dieta a base de imágenes nos convierte en caníbales.

El consumo, la fagocitosis y el canibalismo tiene características similares, ambas acciones contiene la extinción de un objeto o sujeto en pro de la supervivencia de otro. Por medio del estrago de la víctima se alcanza el vigor y subsistencia del comensal. El canibalismo icónico, la iconofagia, contempla actos de iconofilia e iconoclasia simultáneamente.

En nuestra historia antigua y reciente, hayamos casos bien documentados de canibalismo antropomórfico. Culturas como la Azteca o los guaraníes, llevaban a cabo sacrificios y actos de antropofagia durante sus liturgias

religiosas. El detalle más destacado de estos actos es que se justificaban como vía de absorción o posesión de las habilidades y dones de la víctima.

Issei Sagawa puede que sea uno de los caníbales contemporáneos, confesos, más populares. Admitió haber matado y devorado partes de su víctima para poseer sus encantos. Ya sea de forma metafórica o fisiológica, al alimentarse, el ser humano, pretende asimilar las propiedades que el alimento contiene. Tal y como sentencia Oswald De Andrade en su *Manifiesto Antropófago*: “La vida es devoración pura” (1928)

En el mundo de las imágenes, somos comensales y comestible a la par. Habitamos en un banquete ininterrumpido, donde al engullir una copia, otras tantas son generadas a la vez. Este aparato digestivo, nos reconstituye en ese espacio del entretenimiento. Nos mantiene aislados, satisfechos y sin falta de provisiones. No contentos con las imágenes que el Sistema nos ofrece, nos afanamos por generar aun más. Alimentamos a un mundo icónico. Adiestrados bajo la tutela del neoliberalismo, acumulamos y atesoramos, en lugar de experimentar o ser. No cesamos de reproducir copias y consumirlas. “La razón última de la necesidad de fotografiarlo todo reside en la lógica misma del consumo. Consumir implica quemar, agotar; y por lo tanto, la necesidad de reabastecimiento. A medida que hacemos imágenes y las consumimos, necesitamos aún más imágenes; y más todavía.” (Sontag, 2007)

En su film *Adieu au langage*, Jean-Luc Godard inicia la película con este texto: “La experiencia interior está prohibida para la sociedad en general y para el espectador en particular. Usted habla de un asesinato. Lo que ellos llaman imágenes se está convirtiendo en el asesinato del presente.”

Y después de esto: ¿Qué debemos hacer si somos conscientes de vivir en un mundo saturado y replicado por imágenes?

Cuerpo del Trabajo

El proyecto presentado, no se ha materializado en una única respuesta. El proceso de trabajo, ha dado pie a diversas vías de expresión creativa. Algunas de ellas podrían definirse, como fracasos circunstanciales o como resultados no adecuados (a los intereses o temporalidades que marca el TFG). No obstante han aportado ingredientes esenciales para el desarrollo de la pieza principal o al ideario conceptual de la obra. Por eso creo conveniente que antes de presentar los resultados formales, es más coherente el exponer el proceso de investigación y trabajo que se ha llevado a cabo durante estos últimos meses.

Un año atrás...

La metodología de trabajo ha sido, muy orgánica y natural. Realmente no se ha conseguido imponer una norma estricta o acotarse a unos procesos o marcos teóricos concretos. Los procesos de investigación surgían al visitar una exposición, leer una noticia en la prensa o al experimentar físicamente con algún artefacto.

Hace algo más de un año, la lectura del libro *El espectador emancipado* de Rancière y el visionado del video de *El A message Signed with blood to the nation of the cross*, despertaron inquietudes que dispararon la investigación teórica. Desde ese momento todo parece estar conectado, y el proceso toma una carencia rizomática expansiva.

Casualmente al poco de haber visto el de las veintiuna ejecuciones, atiendo a la conferencia de Chantal Maillard, *¿Qué es real?* En ella la autora, plantea cuestiones que en aquel momento no dejaban de bombardearme. Es en ese momento donde las preguntas que ya habían surgido con la lectura de Rancière toman más peso y solidez, y de alguna forma, se materializan. El espectador se compone agente clave en el proyecto y defino el eje de mi investigación: el consumo de imágenes.

Llegarían más lecturas, y conferencias, y como trabajo para el taller de creación dos, hace ahora un año de ello, presenté *Iconofagia* (término del que no hallé referencia o documentación alguna). En un principio la intención era el realizar una copia de todo mi cuerpo en gelatina que posteriormente debería ser devorada. Esa idea se caducó rápidamente ya que al realizar el cálculo del coste que suponía dicho proyecto, lo descarté por inviabilidad económica. Más tarde me enteré de que en la película *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* de Peter Greenaway, aparece una escena muy similar (entonces, me alegré de no haberlo podido costear). Así que me conformé con replicar mi cabeza en gelatina. Pero para aquel entonces portaba una barba considerable que hizo del desmolde del material copia toda una tortura depilatoria. A pesar de haber tomado precauciones para evitar la adhesión del bello, el molde quedaba inservible (en dos ocasiones, probé llevarlo a cabo y en ambas el resultado fue doloroso e inútil).

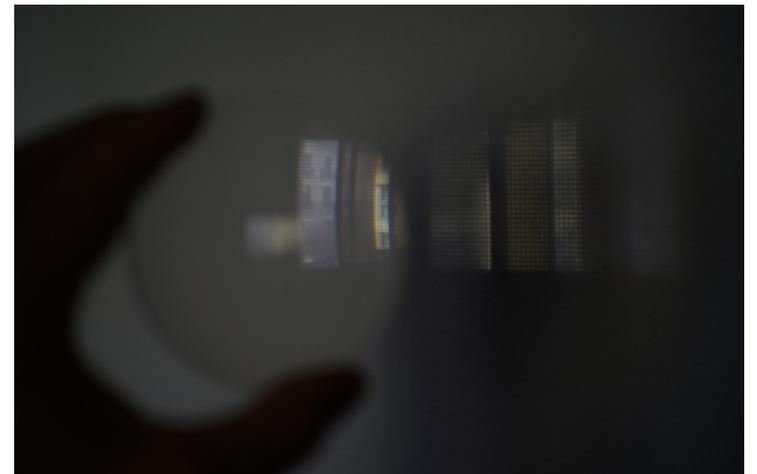
Estaba claro que se necesitaba a otra persona como modelo. Por suerte uno de los compañeros de clase aceptó ayudarme. Finalmente pude reproducir su rostro, no en gelatina como inicialmente pensaba hacerlo, sino en algo más consistente. La gelatina no soportaba el peso y finalmente la copia se hizo en golosina sabor fresa. La propuesta expositiva incluía, el busto en escayola (la primera imagen copia), un mesa dispuesta para un servicio y la propia cabeza de gelatina. Para la exhibición se lanzó una invitación al banquete. El propio modelo fue el primero en degustar su imagen, acto seguido todos los asistentes se unieron al festín icónico.

Este trabajo marcó una pauta formal y unos intereses conceptuales que se reflejan ahora en el trabajo e investigación aquí expuestos.



Iconofagia (2015)

Durante los meses posteriores, la idea de un mundo replicado, saturado de imágenes (algunas hasta imperceptibles en muchos casos, pero que habitaban nuestra realidad), tomó más protagonismo. Durante el verano de 2015 realicé trabajos de investigación con lentes, o experimentos muy rudimentarios de óptica. Si vivimos en un mundo de imágenes ¿Qué relación se genera entre una imagen y su reproducción? ¿Cual de ellas es más veraz? ¿Existe algún original?



Todas estas elucubraciones, desembocaron en un trabajo: *Reflexiones*. Hacía poco que había leído, *El agua y los sueños* de Bachelard y *Tiempos Líquidos* de Zigmun Bauman. Los juegos de óptica que me entretenían en aquellos días, combinados con esa lecturas, dieron con un resultado inevitable <la cámara líquida>. En diciembre, después de muchas pruebas, maquetas y ensayos, logré realizar aquello que me propuse. Captar la imagen de un objeto producida por este mismo. Conseguir una imagen de un medio acuoso usando el mismo agua retratada como lente óptica. Las fotografías y videos resultantes son como si el sujeto agua, se observara y nos mostrara aquello que imagina de sí mismo. El agua como elemento en el espacio físico, la muestra de esta con la que se construye el efecto óptico y la proyección final. Tres versiones diferentes de realidades o/y ficciones existentes.

En el mes de febrero de este año, me sorprende al ver el anuncio de una conferencia programada para el *X Ciclo de Filosofía*, de la red de Bibliotecas de la Diputación de Barcelona, *Iconofilia, iconoclàstia i iconofàgia: obsessions actuals entorn de la imatge*. "ICONOFAGIA". Era impensable faltar a la cita. Pol Capdevila, profesor de estética y teoría del arte de la UPF, era único el ponente. Su presentación, resultó breve, no tan solo por el tiempo limitado del que disponía, sino por el volumen de las ideas y reflexiones que presentaba. No obstante aquella sesión me fue de gran utilidad para acabar de despejar del barrunto mental en el que me encontraba. Capdevilla, citó a Norval Baitello junior y su libro *La era de la iconofagia*. Por fin había encontrado a alguien que tratara el tema de forma directa.

Devoré el título tan pronto como lo recibí. Y a pesar de estar enfocado al campo de la comunicación, se convirtió en una herramienta muy útil para desarrollar el planteamiento y justificación teórica de la obra.

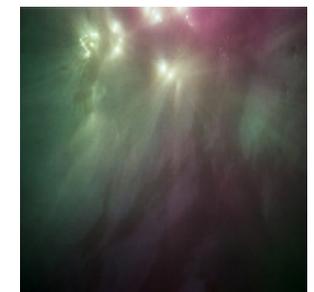
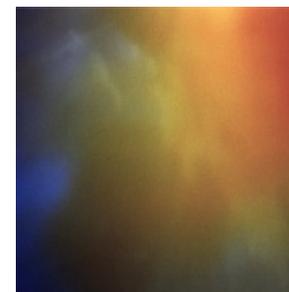
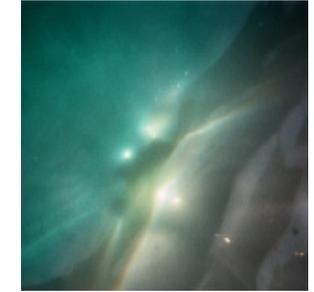


Reflexiones (2016)

Mirando un poco más atrás ...

Paralelamente, en la primera de las reuniones que mantuve con Àngels Viladomiu, tutora del TFG, realicé un ejercicio de revisión de trabajos anteriores. Àngels me convenció de que una de las funciones principales del TFG debía ser la de intentar constituir una praxis o metodología de trabajo, más que el ansiar llegar a conseguir la <obra final> mayúscula de la carrera. Me pareció algo muy coherente y útil, así que tras analizar mis trabajos anteriores, me di cuenta de que los temas que en este momento me preocupan, ya lo hacían anteriormente.

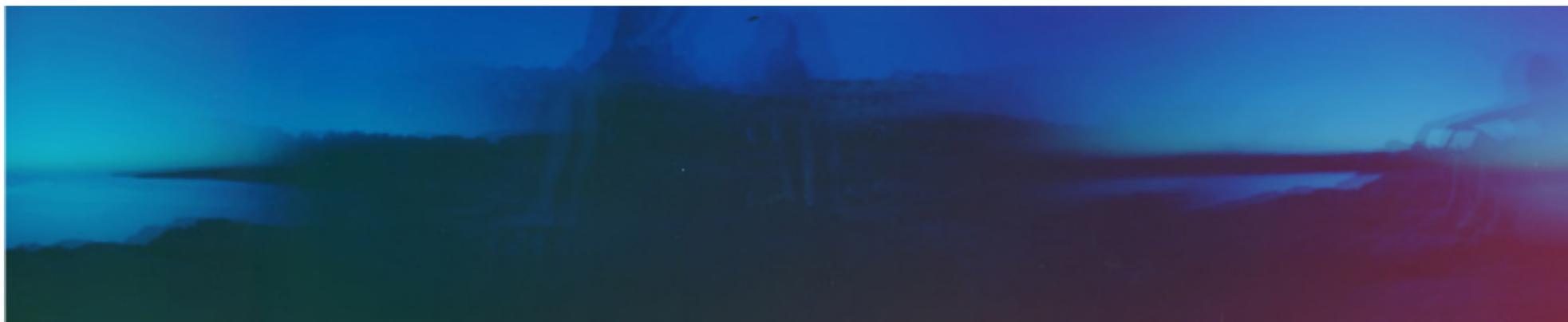
En 2007 realicé dos series fotográficas que titulé: *Ilusión o Realidad*. Aquí ya mostraba mi interés por el campo de la representación y la percepción. Y la construcción de imaginario capaz de suplantar o si más no, alterar el original.



Ilusión o Realidad (2007)

Sobre la misma época, empecé el proyecto *Reverberaciones*. Este trabajo creo que es importante destacarlo, ya que me obligó a tomar una decisión ante los modos de producción. Quería mostrar aquello que nos rodea y como nos confecciona y modifica en tanto que nosotros también confeccionamos y modificamos dicho entorno. Sentía que con las imágenes fotográficas que conseguí de mis cámaras convencional no era capaz de captar aquello que me preocupaba. Quería captar una visión más amplia y la capacidad del observador para modificar aquello observado.

Ante esta necesidad, me vi casi obligado a construir mi propia cámara. Esta captaba 360° en una misma exposición y permitía al operador modificar la proyección del interior de la cámara durante el proceso de captura.



Binimecar (2008)

Algo sucedió en ese momento, o al menos fue entonces cuando tomé conciencia de ello. La producción de esos objetos, de esas prótesis o sistemas de captación aconvecional se tornó tan importante como la propia obra resultante. Es así como el desarrollar artefactos subversivos de captación de otra realidad se ha convertido en un factor muy importante de mi trabajo. Como menciona Werner Heisenberg: “La técnica modifica en considerable medida el ambiente en que vive sumergido el hombre, y coloca a éste, sin cesar e inevitablemente, ante una visión del mundo derivada de la ciencia; con lo cual, la técnica influye desde luego profundamente sobre la relación entre hombre y Naturaleza.” (1957 : 20) Estas técnicas alternativas me permiten materializar espacios que a simple vista son impercibibles para el espectador.

Trabajé durante mucho tiempo en la construcción de cámaras estenopeicas, o con medios de reproducción fotográfico que no precisaban de cámaras para la captación de imágenes. Para aquella época vivía en Edimburgo. En aquellas coordenadas, el sol no se pone hasta casi la media noche en los meses de verano. Trabajaba en una residencia de ancianos como auxiliar geriátrico y recuerdo que una noche al ayudar a John Baxter a meterse en su cama y cerrarle las cortinas para evitar que le molestara la luz, vi como el jardín se proyectaba en una de las paredes. La casualidad había echo que de entre las cortinas se colara un rayo de luz, convirtiendo la habitación en cámara oscura. A los pocos días tapé la ventana de una de las habitaciones de mi piso. En el centro del tapiado un agujero circular de apenas un centímetro hacía de diafragma, y como por arte de magia, aquello que se encontraba al orto lado de la ventana aparecía en la oscuridad. Me pasé horas allí dentro.



Dentro de la cámara, Edimburgo (2009)

De vuelta a Barcelona y ya en el piso donde resido actualmente, sucedió de nuevo. Mi habitación vuelve a ser una cámara oscura, aunque esta vez es de forma espontánea, no premeditada. Entre la persiana y la cortina, la luz cruza la estancia y estampa boca abajo en la pared el edificio de enfrente y parte del cielo. Todo bocabajo y volteado horizontalmente. Esas visiones matinales me eclipsan. Tienen una magia que me hacen perderme en ellas. Me atraen y me intrigan a la vez.



Dentro de la cámara, Barcelona (2016)

Durante estos últimos meses...

En las vacaciones de navidad, es donde paralelamente al trabajo de la cámara de agua, intentaba proyectar que hacer para el TFG. El concepto estaba claro pero no su formalización. Continué desarrollando la idea original y copia, del sujeto que mira su propio reflejo. No acababa de encontrar que materialización podía contener, todo aquello que me gustaría comunicar: el consumo de imágenes y la incapacidad de captar el original viviendo en un mundo replicado.

Quería que la materialización fuera lo más clara y sencilla posible. Así el fondo de la obra, su contenido conceptual tampoco se vería diluido. El deseo de sintetizar tanto la idea llegó hasta el punto de que la primera propuesta fuese un par de ojos que se miran a si mismos. Me acerqué a una casquería y conseguí los ojos. Creo que la imagen es potente pero evoca ciertas resonancias que friccionan con la idea y concepto central.



Todo y considerarlos como una propuesta no apta para este trabajo, como un fracaso circunstancial, son un excelente boceto. La simple contemplación de aquellos ojos, uno frente al otro, me ayudó a llegar al concepto de <retroalimentación>. A fin de cuentas, ¿no era eso lo que estaba planteando? ¿Una imagen que se mira o consume a si misma? En definitiva una imagen que se retroalimenta.

Al llegar a esa conclusión, desarrollé otro de los estudios iconofágicos. En este caso era un dispositivo sonoro que emitía el sonido de su retroalimentación. Este trabajo, sustituye los reflejos ópticos por ecos, réplicas de acústicas. Al mismo tiempo los ojos se sustituyeron por dos cámaras, dando lugar a los estudios iconofágicos 2, 3 y 4.

En el caso del *Estudio Iconofágico 5* así como en *El ritual de canibalismo iconofágico* retoman la preocupación por el factor comestible. En anteriores trabajos como *Iconofagia* o el *Pan de polución* ya había utilizado materiales alimenticios, con la intención de ser consumidos por el público. La asistencia al Taller *Pensar amb la llengua i el paladar*, me dio la posibilidad de investigar más a fondo en este campo del arte y conocer técnicas y materiales de los que hasta ese momento no había oído hablar nunca. Alguno de estos materiales están presentes en las piezas presentadas.



Pan de polución (2015)

Estudio iconofágico 1

Este dispositivo emite la ganancia o retroalimentación que se genera al colocar cerca un micrófono y un altavoz conectados entre sí. En este caso me parece que la experiencia auditiva podría generar la misma atracción que el visionado de las imágenes en el interior de una cámara oscura. Tras unos segundos de escucha atenta el usuario empieza a captar todos aquellos detalles, que inicialmente no se apreciaban. Lo que aparentemente creíamos reconocer como un molesto monotonó, agudo e invariable, pasa a ser una estructura sonora cargada de matices. Donde los sonidos de nuestro entorno son engullidos por la retroalimentación, diluyéndose en un eco infinito. Consiguiendo un juego de espejos sonoro.

Una figura inspiradora ha sido la del compositor Alvin Lucier. En particular su trabajo *I am sittimng in a room* (1969), donde la lectura de un breve texto es grabada y reproducida de forma reiterada. Esta suma sonora, distorsiona gradualmente el audio original, deformándolo. La multiplicación del mensaje original acaba colapsando y anulándolo.



I am sittimng in a room
(MOMA, 2014)
Alvin Lucier



Estudio iconofágico 2

Considero que este es el trabajo principal y más completo de todos los que presento. La pieza a modo de instalación se conforma de una cámara, un espejo, un pico y una maza.

La cámara, es un dispositivo óptico, dotado de una lente y un diseño que le proporcionan la capacidad de crear imágenes en su interior. La distancia de proyección, el plano de enfoque, las dioptrías de la lente...todo está calculado para que en el interior de la cámara se represente aquello que está en su exterior. Construida en cemento, tiene la peculiaridad de estar sellada, y sin acceso posible para la visualización de las imágenes que se están generando en su interior. La elección de este material, las dimensiones y peso, y su forma cúbica potencian la idea de inaccesibilidad de la imagen.

Frente a la cámara se dispone un espejo en el que se refleje frontalmente el lado de la cámara que contiene la lente. Consiguiendo así que en el interior de la cámara se esté proyectando su propio reflejo. El observador, sin acceso a la imagen que se está generando, la recreará automáticamente en su mente. También podrá decidir como consume esta obra y hacer uso del pico y la maza, destruyendo el espejo, como realidad reflejada o/y la representación de la cámara (imagen primigenia) y con ella la imagen que esta contiene.



Estudio iconofágico 2. Presentación Hangar, abril 2016

Debido a la magnitud y complejidad que suponía el proceso de creación y exhibición de esta pieza, decidí la oportunidad que tenía de mostrar mi trabajo en Hangar, el centro de producción e investigación de artes visuales, de Barcelona, el pasado abril. Así pude llevar a cabo un primer simulacro antes de la presentación final del TFG y registrar un video con la destrucción de la obra (catarsis iconofágica). Los resultados de esa jornada se detallan en el apartado de conclusiones de esta misma memoria.

La pieza pretende generar no solo una respuesta racional y emocional en el espectador/observador, sino llevar a este al estadio consciente de comensal. A tomar parte de la obra y decir hasta qué nivel quiere consumirla. Las cámaras oscuras de Nilu Izadi son trabajos apasionantes y de los que creo mi obra guarda ciertas reminiscencias. En tanto que utiliza el fenómeno de la óptica como lenguaje, desarrolla una reflexión y diálogo sobre aquello que se encuentra dentro y fuera de la cámara al mismo tiempo.



Estudio iconofágico 2. Presentación Hangar, abril 2016



Estudio iconofágico 2. Cámara nueva para TFG

Por otro lado, el sin sentido llegando en ocasiones a caer en el absurdo, creo que también está presente (aunque sea de una forma inconsciente). Es por eso que pueda sentir atracción y afinidades en los trabajos de Ignasi Abellí, Thomas Maileander o Roman Signer (“Aunque mucha gente piense que hago tonterías, al llegar la noche, me voy a la cama completamente satisfecho” (1996)). Como ejemplo podría citar la performance que Maileander realizó en su obra *Illustrated People*, donde grababa imágenes en la piel de las personas participantes. A estos se les adhería un negativo al cuerpo desnudo y se les dejaba durante un rato bajo los efectos de una luz ultravioleta de alta potencia. Las partes oscuras del negativo, salvaban la piel de las radiaciones, mientras que aquellas zonas donde la densidad del negativo era menor o simplemente estaban al descubierto: literalmente se quemaban. Aunque por tiempo limitado, las imágenes se les grababan a fuego. Una manera directa y casi pornográfica del consumo de material simbólico y su integración en la sociedad.



Illustrated People (2015)
Thomas Maileander

En la introducción de este documento he mencionado a Hito Steyerl, me gustaría destacar su crítica representacional y el modo como se sirve de eventos o noticias actuales, para desarrollar sus trabajos, en los que ironía y rigor van de la mano. Su obra *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational. MOV Film* (2013), plantea posibles soluciones para ser invisible en un mundo evocado a la visibilidad. Una de estas soluciones es fotografiar o convertirse en imagen. Toma como eje central unas instalaciones abandonadas que el ejército aéreo estadounidense construyó entre los años 50 y 60 del siglo pasado. Estas construcciones eran cartas de resolución para fotografía aérea o satélite. “La resolución determina la visibilidad, esta calibra el mundo como imagen.”

La idea del trabajo de Steyerl es muy similar a la que he estado desarrollando estos meses. Tanto la temática como la formalización son claros referentes. El discurso que roza lo absurdo, llevando al extremo, o la interacción que propone entre obra y usuario me parecen sencillas y la vez absolutamente efectivas.



How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational. MOV Film (2013)
Hito Steyerl

Estudio iconofágico 3

Esta instalación consta de dos cámaras también selladas. Ambas parten del mismo molde, poniendo de manifiesto, incluso en su propia corporeidad, la idea de copia. Colocadas una frente a la otra, una captará la imagen de la otra. Estas imágenes también son inaccesibles para el público, forzando a este a generar la propia imagen por si mismo.

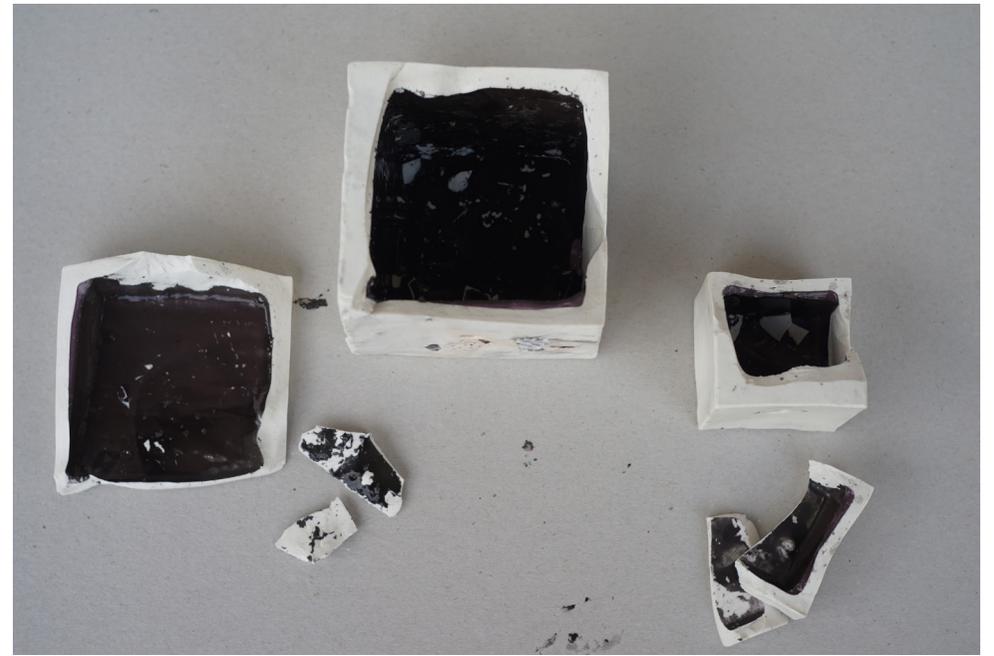


Estudio iconofágico 4

La propuesta está compuesto por cámaras de porcelana de forma cúbica. Estas contienen una imagen latente en su interior. El cual ha sido recubierto por emulsión fotosensible previamente. El dispositivo se entrega al observador expuesto y sellado, con las instrucciones que debe seguir si desea ver la imagen que la cámara contiene. Eso sí, deberá destruir la propia cámara para poder visualizarla. Con ello expondrá la imagen a la luz, agente que la compone pero a la vez descompone por saturación. El usuario dispondrá tan solo de unos instantes para poder observarla.







Estudio iconofágico 5

Continuando con la idea de construcción de dispositivos de captación y almacenamiento de la imagen. Aquello que la produce, la contiene. E incorporando el acto biológico del consumo, decido realizar cámaras con chocolate. Empecé a hacer pruebas en el mes de marzo, al llegar mediados de abril y los primeros días de calor intenso, algunas de las cámaras se derritieron. Aun y así, pude salvar una de estas primeras pruebas. La cámara había estado expuesta durante ocho días. Al abrirla, para mi sorpresa, el plano de proyección presentaba unas líneas ondulatorias, donde originalmente la superficie era completamente lisa. Dichas formas son muy similares a las que presentan las solarigrafías convencionales, así que la hipótesis de poder conseguir imágenes con esta técnica no queda descartada. Continuaré con este proyecto durante el próximo otoño e invierno.



Chocografía (2016)

Ritual de canibalismo iconofágico

Esta obra a modo de evento, se centra en la ingesta de imágenes de los propios comensales. Replicando un dedo de cada uno de los asistentes, se les invita a comerse los unos a los otros en acto iconofágico.



*Ritual de canibalismo iconofágico
(2016)*

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis, *El Libro de los seres imaginarios*. Barcelona, España: Desitino, 2007. ISBN 9788423339129.
- Flusser, Vilém. *Una filosofía de la fotografía*. España: Síntesis, 2009. ISBN 978477389284
- Heisenberg , Werner. *La imagen de la naturaleza en la física actual*. Barcelona, España: Seix Barral, 1957.
- Benjamin, Walter. *Sobre la Fotografía*. España: Pre- textos, 2008. ISBN 8788481916379.
- Baitello junior, Norval. *La era de la iconofagia. Ensayos de comunicación y cultura*. Sevilla, España: Arcibel, 2008. ISBN 9788496980358.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. 6a reimpresión. España: F.C.E. España, 1985.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la Fotografía*. Barcelona, España: Paidós Comunicación, 1989. ISBN 9788475096216.
- Sontag, Susan. *Sobre la Fotografía*. Madrid, España: Alfaguara, 2007. ISBN 9788420402123.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aire, Argentina: La marca, 1995. ISBN 9508890126.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona, España: Kairós, 1978. ISBN 9788472452985.
- Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. España: Anagrama, 1998. ISBN 978433400927.
- Lefebvre, Henri. *La producción del espacio público*. Madrid, España: Capitán Swing, 2013. ISBN: 9788494169052.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Castellón, España: Ellago, 2010. ISBN: 9788496720923.

- Andrade, Oswald de. *Manifiesto antopófago*. Revista de Antropofagia (São Paulo, Brasil), no.1, 1928 : 3,7.
- Video iconofilia:
Esequiel, S.(18 de abril de 2010). La virgen caida. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mGnfJFMrst0>
- Video iconoclasia:
García, K. (18 de abril de 2010). Taking down Saddam. [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=wss_urnu-B7o
- Artículo The Sun:
Hostage who posed for grinning selfie with EgyptAir hijacker is Brit Health and Safety inspector [en línea]. Nick Parker, [2016] [consulta: 3 de junio de 2016]. Disponible en: <<http://www.thesun.co.uk/sol/homepage/news/7035859/Hostage-who-posed-for-grinning-selfie-with-EgyptAir-hijacker-is-Brit-Health-and-Safety-inspector.html>>.
- Artículo Priceonomics:
The Tragic Data Behind Selfie Fatalities [en línea]. Zachary Crockett, [2016] [consulta: 3 de junio de 2016]. Disponible en: <<http://priceonomics.com/the-tragic-data-behind-selfie-fatalities/>>.
- Artículo El País:
Caen las estatuas de Sadam [en línea]. Ángeles Espinosa, Francisco Peregil, [2003] [consulta: 3 de junio de 2016]. Disponible en: <http://elpais.com/diario/2003/04/10/internacional/1049925601_850215.html>.
- Artículo Expansion:
Emntrevista Mrne Levine, Directora de Operaciones de Instagram [en línea]. E. Arrieta, [2016] [consulta: 3 de junio de 2016]. Disponible en: <<http://www.expansion.com/economia-digital/protagonistas/2016/04/04/56feb836e2704e482f8b4663.html>>.

Conferencia Daniel Rubinstein:

Rubinstein, D.(20 de agosto de 2013). The Shrinkage of Representation in Arctic Explorers. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7WUGYqsH-vk>

SON[IA] #201 Georges Didi-Huberman

Didi-Huberman, G. (07 de enero de 2015). SON[IA] #201 Georges Didi-Huberman. [Archivo de audio].. Recuperado de <http://rwm.macba.cat/es/sonia/georges-didi-huberman/capsula>

Conferencia Chantal Maillard:

Maillard, C.(13 de abril de 2015). ¿Qué es real?. [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.cccb.org/es/multimedia/videos/que-es-real/216624>

Conferencia Josep Ramoneda y Joan Fontcuberta:

Ramoneda, J.(28 de abril de 2016). àngelsTALKS: Joan Fontcuberta and Josep Ramoneda: dspee. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=evsHJD3nfBY>

Video Hito Steyerl:

Steyerl, H. (12 de marzo de 2016). How Not to be Seen A Fucking Didactic Educational .MOV File 2013. [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=mZ6yNE0_pEY

Conclusiones

El filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman, en una entrevista registrada para el programa *SON[II]A* de RadioMacba, referente a la problemática de la interpretación de las imágenes, menciona: “¿Cuál es la buena distancia? ¿Cuál la buena luz para ver algo? La respuesta debería ser: que debes producir variaciones, que debes moverte si deseas mirar la escultura, debes moverte alrededor de la escultura. Lo mismo con la luz: Debes cambiar la luz en un objeto para verlo mejor. La visibilidad de una imagen esta hecha por muchas interconexiones de tiempos heterogéneos. Lo que llamo anacronismo.”

Se podría decir que el generar estas interconexiones o anacronismos como menciona Huberman, ha sido la intención o el carácter de la investigación y elaboración del trabajo. Intentar obtener diferentes puntos de vista y enfoques.

Durante el proceso formal, se presentaron diferentes dificultades, de tipologías y ámbitos diversos. Básicamente los más destacables han sido la dificultad para mover la cámara de cemento debido a su forma y peso. Pero tras realizar un buen número de pruebas y el asesoramiento del profesor Albert Valera, se consiguió rebajar el peso a la pieza sin que esta perdiera su esencia. Como resultado final se han conseguido unas paredes de un grosor aproximado de cuatro centímetros, algo extremadamente fino si se tiene en cuenta el material y las dimensiones.

Siguiendo las premisas que marca Jaques Rancière: “Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de quedar seducidos por las imágenes, en el que se conviertan en participantes activos en lugar de ser voyeurs pasivos...arrancar al espectador del embrutecimiento del espectador fascinado por la apariencia y ganado por la empatía que le obliga a identificarse con los personajes de la escena. Se le mostrará entonces un espectáculo extraño, inusual, un enigma del

que debe buscar el sentido. Se le forzará de ese modo a intercambiar la posición del espectador pasivo por la de investigador o experimentador científico que observa los fenómenos e indaga las causas...Se les obligará así a agudizar su propio sentido de evaluación de razones, de su discusión y de la elección que acaban zanjando” (Rancière, 2010). En el caso de la obra *Estudio Iconofágico 2*, tal y como se menciona anteriormente, este proyecto ha sido realizado previamente para registrar su acabado final e interacción con el espectador/comensal. La participación activa de los presentes en el evento y su respuesta ante el proyecto fue mejor de lo esperado. Si el espectador dedicaba unos segundos a tratar de entender la pieza, rápidamente le abordaban cuestiones, dudas al respecto y se convertía en pocos segundos en comensal de la obra. En todo momento, junto a la pieza habían dispuestas herramientas con las que poder intentar acceder al interior de la cámara, allá donde la imagen se esconde. Tenía desconfianza al respecto de si el público entendería que el dispositivo estaba a su disposición absolutamente, y mucho menos de si estos osarían destruir la pieza. Mis dudas se disiparon rápidamente, para mi sorpresa, los observadores captaron a la primera que el pico y la maza estaban allá para ser usados y no tuvieron problema alguno en utilizarlos.

La complejidad que supone el realizar una crítica de la representación desde la propia representación ha supuesto el mayor desafío de este proyecto. ¿Cómo criticar la sobreproducción de imágenes generando más imágenes? Este conflicto se ha convertido en la preocupación central a la hora de formular respuestas plásticas ante las ideas o razonamientos lógicos.

A pesar de tener claro el tema central de la investigación, tardé mucho en sentirme satisfecho con las propuestas formales que inicialmente surgían.

Los resultados presentados intentan alejarse de un producto imagen convencional, haciendo inaccesible el visionado de las imágenes en algunos casos o llegando a destruirlas al intentar consumirlas. Estos mecanismos reproducen y contienen al mismo tiempo. Evidenciando así el carácter a veces críptico de las imágenes.

Por otro lado las opciones de generar un acto iconofágico con la propia obra, formaba parte de los objetivos principales. Ante la obligación y deseo de tener que investigar y probar diferentes formatos y elementos (ingredientes), se generaron diferentes planteamientos, algunos de los cuales comportaban la destrucción directa o indirecta (al ser digeridos) de estos por parte de los espectadores comensales.

El proceso voraz entre espectadores e imágenes se escenifica por medio de estos dispositivos, instalaciones, artefactos o simples representaciones comestibles.

Las propuestas presentadas reflejan un carácter objetual consumible, que se ofrecen a los espectadores para que estos dispongan de ellas como crean conveniente. Estos tal y como defendía Chantal Maillard, son sujetos que deben conocer el papel que juegan frente a las imágenes y como estas le pretenden manipular. Decidiendo ser sujeto manipulado o no. Y consciente al tomar la realidad como ficción o la ficción como realidad.

La incapacidad de presentar una solución absoluta es la misma solución. La respuesta más acertada para las preguntas no puede ser una respuesta, el veredicto es la misma inhibición e incógnita.



Restos del *Estudio iconofágico 2*. Presentación Hangar, abril 2016

