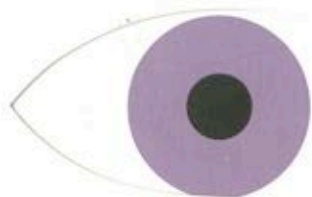


Fred Ritchin



# Después de la fotografía

4

serie **ve**



**Fred Ritchin** es profesor de fotografía e imagen visual en la Universidad de Nueva York. Anteriormente fue editor de fotografía de la revista *New York Times Magazine*, editor ejecutivo de la revista *Camera Arts* y editor fundador del Programa de Fotoperiodismo y Fotografía Documental en el Centro Internacional de la Fotografía. Ritchin ha reflexionado y escrito durante años sobre los medios de comunicación. Es autor de *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography* y de diversos ensayos que han sido publicados en libros como *In Our Time: The World as Seen by Magnum Photographers*, *Sahel: The End of the Road*, y *Under Fire: Great Photographers and Writers in Vietnam*.

Actualmente es director de PixelPress ([www.pixelpress.org](http://www.pixelpress.org)), donde se dedica a investigar las relaciones entre los nuevos medios, lo documental y los derechos humanos. Vive con su familia en la ciudad de Nueva York.

Directora de colección: Vesta Mónica Herrerías

DERECHOS RESERVADOS

© 2009, Fred Ritchin

© 2009, W. W. Norton & Company

© 2010, Luis Albores, por la traducción

© 2010, Ediciones Ve S.A. de C.V.

Calle 5 de Mayo, 16 - A, Santa María Ixcotel, Santa Lucía  
del Camino, C. P. 68100, Oaxaca de Juárez, Oaxaca  
serieve.contacto@gmail.com

Coedición:

© 2010, Fundación Televisa

"La misión de la Dirección de Artes Visuales de Fundación Televisa es la de promover y fortalecer desde México la formación de comunidades de intercambio y reflexión en torno al arte y la cultura fotográfica y audiovisual".

Título original: *After Photography*

Diseño y formación: Alejandro Magallanes / Ana Laura Alba

ISBN: 978-607-95286-3-8

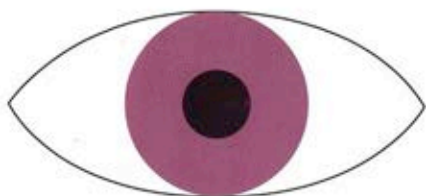
Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de EDICIONES VE.



Impreso en México

Fred Ritchin

# Después de la fotografía



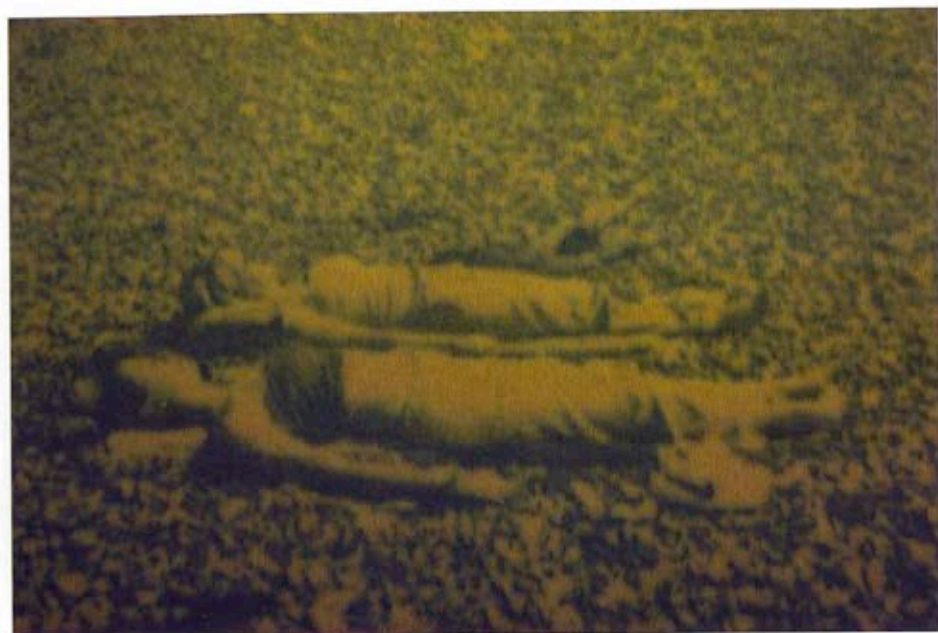
Traducción de  
**Luis Albores**

Revisión de  
**Vesta Mónica Herrerías**



serie**ve**

Para Carole, Ariel, Ezra



1

Heather Ackroyd y Dan Harvey, *Sunbathers*, 2000.

Los artistas realizan una investigación sobre la capacidad del pasto para registrar imágenes fotográficas complejas a través de la producción de clorofila. Investigadores genéticos desarrollaron un pasto que conserva su color verde durante más tiempo, lo que les permite a los artistas mantener la visibilidad de la imagen durante un periodo de tiempo mayor conforme el pasto se seca.

## *Prefacio*

Hemos entrado en la era digital y la era digital ha entrado en nosotros. Ya no somos quienes alguna vez fuimos. Para bien o para mal. Ya no pensamos, hablamos, leemos, escuchamos ni miramos como alguna vez lo hicimos. Ni tampoco escribimos, fotografiamos o incluso hacemos el amor de la misma manera.

Es inevitable. Los cambios en los medios de comunicación, especialmente aquellos con tanta penetración como los digitales, nos exigen vivir de manera distinta, con percepciones y expectativas en constante movimiento.

Nuestro cosmos es diferente, como también lo es nuestro sentido del tiempo. Nuestra noción de comunidad ha cambiado, como también la noción que tenemos de nosotros mismos. Transformados en seres virtuales, nos hemos convertido en la materia de nuestros propios sueños.

Si el mundo es intervenido de manera distinta, entonces el mundo es diferente.

MySpace, YouTube, Second Life. Todo se vale.

Ahora son las 8:17. No las ocho y cuarto. Ni un poco después del primer rayo de sol. Vivimos en los valores enteros y abstractos de la era digital.

Marshall McLuhan alguna vez comentó: "De lo que ningún pez sabe absolutamente nada es precisamente del agua". Un pez no sabe que el agua es húmeda porque no tiene la experiencia de lo seco. Una vez inmersos en los medios, a pesar de todas sus imágenes, sonidos y palabras, ¿cómo conocer los efectos que estos tienen sobre nosotros?

Gracias a la televisión sabemos que la guerra puede ser entretenimiento y que para alcanzar el estrellato prácticamente todo se vale, sin importar qué tan humillante sea.



Pero sobre todo sabemos que un mundo alternativo puede ponerse en una pantalla. Y éste quiere que vivamos ahí.

Más que viajar, estamos emigrando.

Alguna vez persistió la creencia de que el planeta era plano, pero Colón no cayó. Ahora el mundo ha vuelto a ser plano en la forma de la pantalla del televisor o el monitor de una computadora, con la diferencia de que ahora no caemos, sino que entramos en él y él en nosotros. Nos convertimos en “usuarios” y nos usan. Mientras tanto, nuestro mundo, al que ahora llamamos vr (vida real), se reduce a un punto de referencia.

No podemos vivir una revolución de los medios y esperar que sólo sea una transformación de nuestros hábitos de compra, como si los nuevos *hardwares* y *softwares* fueran, erróneamente, el Nuevo Mundo. A pesar de todo lo publicitado, esta revolución es en gran medida aún invisible (Gil Scott-Heron estaba en lo correcto: la “revolución no será televisada”). Sin embargo, ya se encuentra en nuestras mentes, en nuestros cuerpos y, pronto, estará en nuestros corazones. Espero que un poco de esta revolución se encuentre en este libro, un objeto lineal, análogo, palpable.

Para quienes no crean en la importancia del deshielo de la Antártida —o bien que para el año 2050 habrá desaparecido alrededor del 25 por ciento de las especies animales y vegetales—, en la manipulación genética de nuestras fuentes alimenticias y de nuestros hijos, en que la creciente violencia y la desesperada pobreza se han vuelto un horror y motivo de desconsuelo global, pueden tomar el presente libro como mera especulación sobre cambios con un uso quizás limitado para la bolsa de valores o la creación de un éxito de Hollywood. Sin embargo, para quienes están atentos a las catástrofes emergentes y potenciales de nuestro planeta, este libro ofrece maneras de acercarse a la fotografía y sus medios aliados que podrían aumentar nuestra capacidad para explorar e incluso mejorar nuestro frágil universo.

Este libro no es un intento profético, sino un esfuerzo por reconocer la acelerada evolución del presente, lo que es y lo que podría ser, al mismo tiempo que explora una de las estrategias menos violentas del cambio social existente: los medios de comunicación.

A la vez se pregunta cómo los medios en el entorno digital nos cambiarán de manera profunda y permanente, desde los niveles más básicos: nuestra concepción del mundo, nuestra noción de alma y arte, nuestro sentido de lo posible. Afanosamente reinventamos a los medios siguiendo la forma de lo que en esencia es un término de *marketing*, la “revolución digital”, sin atrevernos a admitir, en estos tiempos peligrosos, que en realidad nos estamos reinventando a nosotros mismos.

Desde las imágenes digitales y los teléfonos celulares hasta la Carretera Mundial de la Información (www), los medios se han convertido en algo casi mesiánico para nosotros gracias a que fácilmente han logrado trascender sus antiguas limitantes de tiempo y espacio. Remplazan y exaltan a la vr con la vv (vida virtual) mientras esperan que la ia (inteligencia artificial) aumente al máximo sus posibilidades. (Los acrónimos, como los de corporaciones mundiales, son a la vez fáciles de digerir y disfraces efectivos). Mientras tanto, somos arrollados por torrentes de imágenes que sirven al *branding*<sup>\*</sup>, transforman objetos en deseos y crean un mapa del mundo que se convierte cada vez más en un referente de sí mismo en su mutación hacia algo autocomplaciente y, en ocasiones, rapaz.

¿Qué paraíso nos promete la proliferación de nuevos medios? ¿El *byte* de una computadora Apple es mejor que antes? ¿O quizás también sufrirá una expulsión repentina?

---

\* N. DEL T.: Creación de una marca de acuerdo a determinado perfil del consumidor.

La fotografía, al congelar y diseccionar lo visible en trozos discretos, ha tenido un rol importante en la creación de una representación de lo real, pero, tal como lo han afirmado numerosos críticos, también ha provocado una insidiosa distorsión de nuestra visión de lo real. En tanto constituye uno de los medios más universales, también es un filtro amplio que permite mirar la transición de lo análogo a lo digital. Mientras el abismo rápidamente se agranda entre los medios pre y posdigitales –más del 90 por ciento de las cámaras vendidas ahora son digitales–, empiezan a surgir algunas de sus asunciones sobre la naturaleza de la existencia, radicalmente opuestas pero que a la vez se traslapan.

La historia de los medios no es una narrativa lineal que siga una progresión ordenada. Es un caos de posibilidades que surgen y se desvanecen, se retraen y continúan, siempre entrecruzadas. Cada medio es un filtro del mundo según sus propias características, por lo que las ambigüedades esenciales se pierden en el vórtice dominante del mensaje. Como autodefensa, lo único que podemos hacer es mirar frenéticamente hacia todos lados y al mismo tiempo esperar que al estar abiertos a diferentes perspectivas, como un cubista, descubramos una aproximación a lo esencial. Y los medios digitales resultan adecuados para esto.

Si se desarrollan con inteligencia, las nuevas formas de generación de imágenes que surgirán a partir de la revolución digital podrían propiciar nuevos enfoques, al tiempo que trasciende muchas de las limitantes de la fotografía análoga. El potencial humanístico de los nuevos medios tiene que ser aumentado inteligente y rápidamente desde el inicio de la transición hacia lo digital, sobre todo cuando se consideran los grandes esfuerzos invertidos por los intereses comerciales y gubernamentales para explotar y adecuar a los nuevos medios en beneficio propio.

No estamos hablando de tecnologías fuera del alcance de la mayoría dentro de sociedades más prósperas, como alguna vez lo fueron la imprenta o un estudio de televisión. Por ejemplo,

en 2007 se crearon alrededor de 250 mil millones de fotografías digitales, y se dice que había unos mil millones de teléfonos con cámaras integradas. Un director de la agencia transnacional de noticias Reuters, en busca de fotografías y videos más allá de sus propios equipos de profesionales, y con los aficionados en mente, se preguntó: “¿Qué pasaría si todo el mundo fuera mi corresponsal?”. Un fotógrafo desconocido, tras sólo cuatro horas de trabajo con un programa de cómputo, creó un video corto de sus autorretratos que, hasta el momento de escribir estas líneas, había tenido más de ocho millones de espectadores en línea.

Las diferencias entre las proporciones son enormes. La Web 2.0 y sus vástagos, lo que podríamos llamar Fotografía 2.0, reciben impresionantes cantidades de opiniones que provienen de cualquier persona con acceso a Internet y no sólo de las élites de profesionales. La producción de contenidos y su publicación ahora se consideran un derecho para cualquier persona con acceso a la tecnología, al mismo tiempo que se ignoran los filtros convencionales del proceso editorial. Se están desarrollando programas nuevos para aprovechar a los numerosos fotógrafos en línea y permitir que se termine de filmar una escena utilizando las fotografías tomadas por otras personas o, de manera aún más ambiciosa, para ofrecer paseos fotográficos tridimensionales por lugares en todo el mundo.

Pero, ¿esta enorme expansión está haciendo del mundo un mejor lugar? ¿O nos estamos ahogando cada vez más en información, opiniones e imágenes, y volviéndonos más narcisistas? ¿Y qué pasa con los miles de millones de personas sin acceso a este tipo de tecnologías avanzadas, para quienes su principal preocupación es sobrevivir? Menos del cuatro por ciento de los africanos tiene acceso a Internet, por ejemplo.

Por el momento, se aprecia menos lo silencioso y apenas perceptible, y se prefiere lo incandescente y explícito. Parece que

tenemos la misión de empapelar nuestros campos visuales con imágenes inconexas de tan poco valor que nos vuelven insensibles, pero que al mismo tiempo nos hacen creer que estamos enterados de las cosas.

Aunque la evolución de la fotografía puede ser descrita, analizada y discutida, la voluntad de usar ese conocimiento para divisar nuevas formas de entendimiento y así elegir una mejor opción entre varios futuros posibles es muy limitada. Debido a los dilemas importantes a los que se enfrentan la humanidad y el planeta, aprovechar los medios para ayudarnos a entender nuestro universo en transición y así intervenir en su evolución, es menos un lujo que una responsabilidad urgente de la ciudadanía. Conforme la fotografía se transforma en una variedad de formas de medios emergentes y se integra parcialmente a un sofisticado y enmarañado sistema multimedia, deberíamos buscar la creación de imágenes más útiles y exploratorias, no sólo las extravagantes y escandalosas.

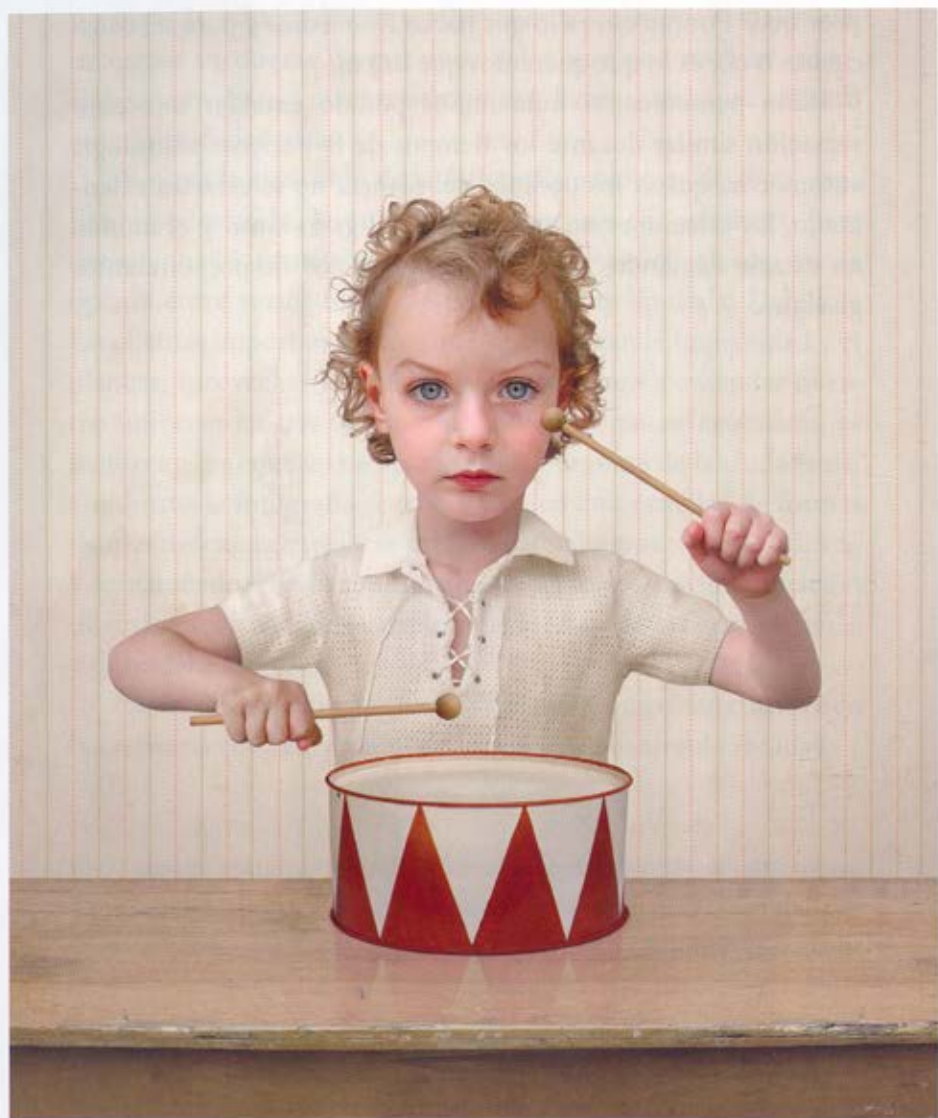
La deconstrucción que resulta del análisis mediático insiste en la necesaria reconstrucción, de lo contrario es simple vanidad.

De ninguna manera mi intención es la de minimizar el parteaguas digital. Aunque para una gran parte de la población mundial las exigencias de su sobrevivencia empujeñen cualquier discusión profunda sobre los medios, en un mundo moralmente sensible, aquellos con mayores recursos materiales deben involucrar a otros en las conversaciones necesarias sobre el uso que le dan a su riqueza. La fuerza y la profundidad con las que estas discusiones se susciten y formen, incluidas aquellas sobre medios futuros, serán determinantes para el destino de nuestro planeta, cada vez más entrelazado.

Sin importar cuál sea nuestra decisión final, los nuevos medios que surjan, con o sin nuestra intervención, nos transformarán.

¿Por qué? Porque eso es lo que hacen los medios y porque, conscientes o no, es lo que queremos que hagan.

Sólo pensemos: si hubiéramos podido entablar una conversación similar durante los tiempos de la naciente tecnología automotriz, quizás los océanos del planeta no se estarían calentando, las estaciones no se habrían deslizado tanto y el mundo no estaría llamando "arte" al sonido de los desprendimientos glaciales.



2

Loretta Lux, *The Drummer*, 2004.

# I

## *Hacia lo digital*

—¿Por qué no destruye la fotografía, ahí, de inmediato?  
—Porque ella quizás querrá volver a mirarla. Porque significó algo  
para ella. ¿Algo? ¿Mucho? ¿Todo?  
Penelope Lively\*

La fotografía, tal como la hemos conocido hasta ahora, está llegando a su fin en la misma medida en que se está ampliando gracias a un medio que evoluciona dentro de ella, como si se tratara de un Caballo de Troya por ahora camuflado, uno que fuera casi idéntico a ella: su *Doppelgänger*", sólo que mejorado.

Igual que todos los medios, la fotografía es un reflejo de las sociedades que la han generado y adoptado. También puede ser un instigador poderoso, tanto de maneras obvias como altamente sutiles, del cambio social y personal. Este proceso es dialéctico, evolutivo y en gran medida inconsciente, lo que presenta nuevas oportunidades mientras otras se diluyen.

La fotografía digital ha sido estructurada como una entidad coherente y consistente, como una repetición fluida y más eficiente del pasado, más fácil de vender al consumidor aprensivo a pesar de ser laureada como parte de la "revolución digital" (término que se ha sumado a la jerga del *consumer branding* de la mercadotecnia). Es un apelativo que lleva la intención de expresar un cambio masivo al mismo tiempo que, paradójicamente, nombra a un medio que data de la era mecánica. El resultado es una ambigüedad reconfortante que, no por coincidencia, reduce

---

\**The Photograph*, 2003.

\*\* N. DEL T.: Vocablo alemán que designa al doble fantasmagórico de una persona viva.



nuestra propia responsabilidad sobre lo que nosotros mismos hemos creado.

Y entonces se conciben una serie de nombres inapropiados para contextualizar y aligerar la sensibilidad hacia la verdadera revolución, la cual es aludida sólo por el término “digital”. Se nos ofrecen términos tomados de la naturaleza y la cotidianidad (por lo general tomados del inglés) —*apple, mouse, web, blackberry, windows, laptop, desktop, word, personal assistant, fire fox*— para describir un ambiente que, hasta ahora, no tiene sabor ni olor<sup>1</sup>, y en el que el tacto se reduce a hacer clic o teclear y la vista continuamente está enmarcada por un rectángulo más.

Lo que las metáforas también ocultan es el notable carácter de autocontención de este nuevo universo tecnológico. “El escritorio (*desktop*) simulado de la Macintosh vino a ser mucho más que sólo un artilugio amigable con el usuario a fin de posicionar a las computadoras entre el público inexperto”, escribió la psicóloga del MIT Sherry Turkle al describir su sorpresa cuando adquirió su primera Macintosh. “También introdujo una manera de pensar que le dio un valor agregado a la manipulación de una superficie y a trabajar en la ignorancia del funcionamiento del mecanismo esencial... Con la Macintosh, las computadoras personales empezaron a presentarse como lo opuesto de la expectativa tradicional modernista, e incluso en contra de ella, de tomar la tecnología, abrir la tapa y ver su interior. La peculiaridad de las Macintosh era precisamente que no animaban a tales fantasías, sino que hacían de la pantalla de la computadora un mundo en sí mismo”.

Un mundo en el que el ser humano con frecuencia se siente en desventaja, en el que la máquina se considera inteligente y el ser humano en ocasiones estúpido. Golpear la computadora por frustración no logrará nada pues siempre tiene más sorpresas para ti. O, como lo señaló Umberto Eco refiriéndose a la Macintosh y lo que el llamó sus raíces católicas: “es alegre, amigable, conciliadora, le dice a los fieles cómo deben proceder, paso a paso, para alcanzar —si no el Reino de los Cielos— el momento en el

que su documento se imprima. Es catequista: aborda la esencia de la revelación a través de fórmulas sencillas y suntuosos íconos. Todo el mundo tiene derecho a la salvación” (Bajo líneas similares, Eco decía que MS-DOS podría considerarse como protestante y Windows como la representación de “un esquema tipo anglicano”)<sup>2</sup>. La máquina de escribir, mucho más transparente, jamás tuvo tales pretensiones.

La computadora también promete un *überentorno*<sup>3</sup> secular en el que, como lo dijo alguna vez Alvy Ray Smith, de Pixar, “la realidad es simplemente una medida conveniente de la complejidad” simulada por gráficos computacionales y finalmente trascendida. Al ser persuadidos a entrar en línea, a comprar *hardware* y *software*, nos convertimos en “usuarios”, un término que incluye tanto a los devotos tecnológicos como a los drogadictos (En estadísticas de Internet, también se nos conoce por el discutible pero comercialmente valioso nombre de *unique users*, usuarios únicos).

El disfraz mimético de la computadora, con sus programas de “paint” y “páginas” web, disminuye la profunda separación entre los medios digitales y sus predecesores. Basados en segmentos distintos, decisiones calculadas, estrategias binarias y *bytes* en lugar de átomos, los medios digitales funcionan a partir de un modelo representativo que, aunque es capaz de simular medios análogos, al final será más transformativo que lo que fue en su momento la perspectiva renacentista o las artes experimentales del siglo pasado. Los medios digitales potencian la abstracción, la no linealidad, la asincronía, el código por encima de la textura, autores múltiples, pero sobre todo potencian el poder sortear a la naturaleza tal como la conocemos al mismo tiempo que redefinen el espacio y el tiempo. Estimulan otras lógicas y, a la larga, nuevas filosofías de vida, trasladándose de la autoridad newtoniana a la probabilidad de lo cuántico, de la visualización del fenotipo a la preferencia por el genotipo codificado.

---

<sup>3</sup> N. DEL T.: En alemán “über” significa “sobre”.

Los medios digitales traducen todo a datos en espera de que un autor o un público (o una máquina) los reconstituya. Las imágenes pueden transformarse en música y la música en texto, o pueden ser creadas por un algoritmo o transformadas por una cadena de espectadores anónimos y remotos. Un sintetizador produce música que suena casi como una flauta, pero también puede combinar sonidos de una rana o un ganso e incluir una función aleatoria que genere una mezcla donde se produzcan las voces de nuevos seres, aquellos habitantes digitales de la Tierra Media y más allá. De manera similar, una fotografía puede considerarse como un menú que puede ser tocado o *cliqueado* o simulado (aunque la escena mostrada quizás nunca ocurrió y posiblemente nunca podría ocurrir), o sus ceros y unos transfigurados en cualquier otra cosa.

Secciones, segmentos y pasos son la materia de lo digital. Los medios análogos son referencia (y analogías) de la continuidad y el fluir. Lo digital implica significantes codificados, datos que fácilmente pueden ser manipulados, aislados de su origen, mientras que lo análogo emana del viento, la madera y los árboles, el mundo de lo tangible. Lo digital se basa en una arquitectura de abstracciones infinitas y repetibles en las que el original y su copia son lo mismo; lo análogo envejece y se pudre, mengua de generación en generación, cambia su sonido, su apariencia, su olor. En el mundo análogo, la fotografía de la fotografía siempre es una generación menor, más borrosa, no es la misma; en cambio la copia digital de la fotografía digital es indistinta, por lo que “lo original” pierde su significado.

Como una novela, y como nuestras vidas mundanas, el disco de vinilo fue creado con la intención de ser escuchado bajo la lógica de un principio que antecede a un fin. En cambio, un disco compacto o un iPod fueron creados para ser programados, reproducidos aleatoriamente y repensados. En los medios digitales, que no son lineales y sí interactivos, no hay dos personas que deban necesariamente leer las mismas palabras de un libro, escuchar la

misma música o experimentar una película o ensayo fotográfico en el mismo orden.

La causa y el efecto, incluso la vida y la muerte, miran con nostalgia en el espejo retrovisor lo que fue el siglo xx. Sin pudor, imaginamos que la inmortalidad consiste en ser capaces de ofrecer entrevistas post mórtem o de componer al mismo tiempo que literalmente nos descomponemos después de morir.

Cuando el mundo fue creado, según nos han contado, el proceso no empezó en el cuarto día, para después descansar en el séptimo y finalmente regresar al segundo. La luz y la oscuridad fueron separadas antes de crear a los animales. Pero en la versión digital de la historia de la creación, la secuencia no sólo puede cambiar a voluntad o aleatoriamente, sino que puede incluir referencias cruzadas, puede transformarse, enlazarse<sup>7</sup>, complementarse con numerosos medios diferentes, puede tener respuestas en "tiempo real" y evolucionar en una infinidad de maneras distintas que poco tienen que ver con la idea cotidiana de oscuridad, luz, agua o aliento... o de un Dios lógico. La creación es reconstituida, abierta a la re-creación, puede enlazarse, quizás, con la velocidad de las alas de una mariposa sobre Hong Kong o con el marcador de un partido de fútbol en São Paulo.

De igual manera, un reloj digital no tiene manecillas que imiten los movimientos diurnos de la luz hacia la oscuridad conforme el sol sale y se oculta (el crepúsculo no es un concepto digital), sino que es una autorreferencia de su propio mundo, más abstracto, de números enteros. En la transición hacia lo digital, toda creación es reconfigurada, es más maleable, está hecha para la manipulación

---

<sup>7</sup> N. DEL T.: A lo largo del libro, tanto el verbo 'enlazar' como el sustantivo 'enlace', en general podrán referirse al término en inglés 'link', también traducido como 'hipervínculo'.

humana y en consecuencia se convertirá en lo que el consumidor finalmente decida.

Asimismo, la fotografía en el entorno digital constituye la reconfiguración de la imagen en un mosaico de millones de píxeles intercambiables y no la impresión de la realidad visible en tonos continuos. En lugar de ser una cita o un extracto de algo visible, sirve como registro inicial, el guión preliminar que antecede a un reacomodo fácil y rápido. El fotógrafo digital, y sus seguidores son en potencia *disc jockeys* visuales posmodernos.

En la nueva frontera el código ha vencido la apariencia. El fenotipo, la materia de la fotografía, alguna vez eliminó al genotipo (“lo hecho a la imagen de Dios”). En la era de la información el ADN ha sido coronado árbitro fundamental de la humanidad. (¿Qué es el acto sexual sino un intercambio de información?) Un día no muy lejano le preguntaremos a la imagen: “¿De dónde vienen esos ojos azules?”, con la esperanza de que la respuesta sea codificada.

Por otro lado, el acto fotográfico —que alguna vez requirió de la presencia de un observador y un observado, de la destilación y la creación del aura, del enfoque no sólo de la lente sino de nuestra mente intuitiva— evoluciona hacia una estrategia comunicativa más pronta y omnipresente, casualmente representada en el uso de teléfonos y asistentes digitales personales, *Web cams* y satélites. Ésta, sumada a la plétora de mensajes de texto y correos electrónicos, contribuye de manera importante a una condición que la ex ejecutiva de Microsoft Linda Stone llamó “atención continua parcial”. Uno se podría preguntar sobre el rol dialéctico del trastorno por déficit de atención y otros males psiquiátricos. ¿Hasta qué punto son síntomas y hasta qué punto son causa de algunos de los frenéticos esquemas del *multitasking* digital?

“La gran división entre la realidad de distancias temporales y espaciales y el distanciamiento de sus diferentes representaciones videográficas e infográficas ha terminado”, escribió el teórico

cultural Paul Virilio en 1984. “La observación directa de fenómenos visibles ahora abre paso a la tele-observación, en la que el observador no tiene contacto directo con la realidad observada.” Como el soldado moderno, con un ojo en una pequeña pantalla que le muestra lo que sucede a kilómetros de distancia y con el otro concentrado en el campo de batalla justo frente a él, nosotros también vivimos en espacios múltiples. Hablamos con amigos y conocidos lejanos al tiempo que vemos sus imágenes mientras caminamos por la calle; las experiencias se fusionan.

Durante el siglo XIX se estableció que la pintura precedió, inspiró y luego fue amenazada por la fotografía, lo hecho a mano contra lo mecánico. Con el tiempo, podría resultar que la fotografía digital del siglo XXI —con cables, instantánea, automática, maleable, parte de un sistema multimedia mayor— tenga una relación aún más distante de la fotografía hecha con película y químicos que le antecedió.

No queremos decir con esto que sólo haya existido un tipo de fotografía. Desde sus comienzos ha tenido una gran cantidad de usos, desde la fotografía de “espíritus” fantasmagóricos hasta las peores fotos de archivos policiales. Su uso ha sido utilitario al documentar pero también trascendente al crear arte, a la vez que un híbrido vital entre ambos. A pesar de los diferentes enfoques, la fotografía ofrece la pardoja de ser un medio subjetivo, interpretativo, pero que al mismo tiempo se ha considerado confiable y útil en tanto árbitro social y personal.

La credibilidad que se le atribuye, sin importar hasta qué grado, ha sido una función útil, especialmente cuando se busca ofrecer evidencias de una cosa u otra. Pero también desde el principio se ha abusado de esta credibilidad para manipular al público con fines políticos y comerciales. La introducción de la fotografía digital, caracterizada por su maleabilidad prácticamente sin esfuerzo, ofrece el momento propicio para preguntarnos si este rol demostrativo puede y debe mantenerse, o incluso expandirse. Ciertamente existe

un número importante de testigos potenciales: se calcula que tan sólo en el año 2010 la producción de fotografías será de 500 mil millones.

Para aquellos que ven en los medios digitales tan solo herramientas más eficientes, estamos siendo testigos de una evolución de los medios. Esta es la postura más tranquilizadora, como si no pasara nada, quizás asumida por la mayoría. Sin embargo, para aquellos que ven en lo digital algo que consta de un ambiente notablemente diferente al análogo, lo que estamos observando ahora es nada menos que una revolución. Y este último panorama es mucho más acertado.

En principio, todos los medios emergentes toman elementos prestados de los medios anteriores, principalmente porque reunir la energía y la imaginación para una reinención radical toma su tiempo (En 1964, McLuhan sostenía que “el contenido de cualquier medio es otro medio”). Las primeras películas parecían representaciones teatrales en una pantalla (ver *El nacimiento de una nación*, de D. W. Griffith, por ejemplo). En sus inicios, la televisión era el artefacto que permitía por primera vez visualizar a los hombres de la radio, de corbata y camisa blanca, leer las noticias detrás de los micrófonos. Así, la fotografía del siglo XIX, autoconsciente e insegura de sí misma, imitaba a la pintura.

Pero debemos desconfiar de la fusión que resulte del paso de la fotografía análoga hacia la fotografía digital si nos concentramos en sus similitudes originarias. De alguna manera, equivale a seguir pensando en los automóviles como si fueran carretas sin caballos. Incluso en la publicidad de los vehículos de hoy, veloces, pesados, con clima artificial, que consumen combustible a raudales, que dependen de chips de computadora y vienen equipados con GPS, ABS, DVD y MP3, se destaca su potencia gracias a los más auténticos “caballos de fuerza” (una anuncio actual afirma que cierto coche posee 263 caballos). La metáfora de la carreta sin caballos, incluso a un siglo de distancia, logra minimizar las diferentes maneras en que,

desde hace mucho tiempo, el automóvil superó sus características iniciales.

El caballo mantuvo las cosas en un nivel local, limitado por lo biológico; en cambio los autos, como los *cyborgs*, no. La pavimentación de grandes extensiones alrededor del planeta, el surgimiento de los suburbios, así como el desplazamiento y la separación de la familia extendida se le pueden atribuir en gran medida al automóvil. La proliferación de centros comerciales, las incontables muertes causadas por accidentes de autos conducidos irresponsablemente y la constante obsesión por el petróleo tienen poco que ver con los caballos. ¿Alguien habría invadido Irak por heno? Y cualquier desperdicio desagradable que un caballo deje tras de sí, resulta trivial cuando se compara con el esmog, las enfermedades pulmonares y los peligros altamente destructivos del cambio climático.

Con el tiempo el automóvil también intensificó nuestro sentido de control y, lo que quizás es aún más importante, nuestro sentido del derecho. Las crecidas expectativas de poder y movilidad tienen su origen en el automóvil y sus descendientes motorizados. La familia, el trabajo, el esparcimiento y la guerra pueden suceder a distancia, de día o de noche y en cualquier clima. La movilidad de 24 horas, 7 días a la semana a través de una vasta red de caminos se convirtió en la metáfora conceptual de lo que en un principio se llamó la "supercarretera de la información" (Ahora, replanteada bajo la más centralizada Red, una referencia más naturalista igual a la "carreta sin caballos"; sin embargo, dicha referencia también implica la posibilidad de que estos sean capturados y devorados, pero preferimos ignorarla). Internet puede asumirse como el descendiente de un sistema planetario de caminos, en donde se materializa la fantasía de la inexistencia de semáforos, peajes y bombas de gasolina y la gente vuela de una dirección de la Red a la otra.

Asimismo, la mentalidad de las culturas obsesionadas con los automóviles en principio contribuyó a generar el semiconsciente



y veloz *zapping*, el cambiar de un canal de televisión a otro (con el control remoto en la mano siempre estamos en el carril de alta velocidad), así como la navegación de videojuegos a través de un control *joystick*. A altas velocidades y detrás del parabrisas, el mundo externo se volvió cada vez más remoto e intrascendente. Y la realidad virtual no se quedaba atrás.

Igual que el automóvil, la fotografía creó nuevas realidades, pero parte del problema para distinguirlas radica en darnos cuenta de que muchos de nosotros concebimos al mundo en gran medida como si fuera fotográfico, aun en ausencia de una cámara.

“Mi visión del mundo era fotográfica, como imagino que lo es para casi todo el mundo, ¿no es así?”, dijo el escultor Alberto Giacometti hace más de cuarenta años: “Uno nunca ve las cosas, siempre las mira a través de una pantalla”. Las hordas de fotógrafos que ahora miran intensamente no al mundo que los rodea, ni a sus seres queridos en sus bodas y graduaciones, sino las pequeñas pantallas en la parte posterior de sus cámaras y teléfonos celulares en busca de una imagen, o que recuerdan el pasado contenido en una imagen de archivo en estas mismas pantallas, es sintomático de la preeminencia de la imagen por encima de la existencia que se supone representa. Es como si hubiéramos borrado la experiencia en sí y la redujéramos a un pequeño rectángulo, como si la hubiéramos sustituido por una serie de diapositivas. No la preferimos porque esto haga de la imagen algo más inmediato y “real”, sino precisamente porque la convierte en algo más irreal, en una ficción en la que esperamos encontrar la inmortalidad trascendente, la realidad superior, menos finita.

Nosotros también nos transformamos, nos volvemos imágenes en potencia. Incluso antes de la ubicuidad de mil millones de cámaras de teléfonos celulares, ya estábamos ensayando la pose, la mirada, y experimentando un reducido sentido de la privacidad. “En un mundo con YouTube, nuestro hogar ya no es nuestro rincón privado: simplemente es un lugar para poner la *Web cam*”,

como recientemente se publicó en el *New York Times*. Las guerras, los eventos deportivos, las bodas, las graduaciones e incluso los funerales son puestas en escena, como la publicidad que promete unas vacaciones dignas de una foto. La actriz Ellen Barkin, cuando se separó del multimillonario Ronald Perelman, se quejó: “No pasas años con una persona y simplemente lo eliminas de tu vida con *Photoshop*”<sup>3</sup>. Los jóvenes se están imaginando y reimaginando continuamente a fin de tener una mejor foto en sus perfiles de MySpace o Facebook. Al describir una cita, un adolescente me dijo que había sido “suficientemente fotogénica”.

El salir bien en una fotografía elimina la belleza más etérea, la existencia multifacética es suprimida por una existencia fotográfica bidimensional más exigente. En su novela *White Noise*, Don DeLillo retrata la inconexión fotográfica como nadie.

Varios días después, Murray me preguntó sobre una atracción turística conocida como el establo más fotografiado de Estados Unidos. Condujimos 35 kilómetros por el campo alrededor de Farmington, a través de sus praderas y huertos de manzanos y sus cercas blancas que enmarcaban prados ondulados. Pronto, los letreros empezaron a aparecer. EL ESTABLO MÁS FOTOGRAFIADO DE ESTADOS UNIDOS. Contamos cinco letreros antes de llegar al sitio. Al llegar, había cuarenta autos y un autobús turístico en el improvisado estacionamiento. Caminamos por la vereda hacia el sitio ligeramente elevado hecho mirador y sitio para fotografiar. Todas las personas traían una cámara, algunas con trípodes, lentes telefoto y equipos de filtros. Un hombre en una caseta vendía tarjetas postales y diapositivas, que eran fotografías del establo tomadas desde el sitio elevado. Nos detuvimos cerca de una arboleda para mirar a los fotógrafos. Murray mantuvo un silencio prolongado, mientras hacía algunas anotaciones en su pequeña libreta.

—Nadie ve el establo —dijo finalmente.

Siguió un largo silencio.

—Una vez que se leen los letreros que anuncian el establo, se hace imposible verlo.

Cayó en silencio una vez más. Las personas con sus cámaras abandonaban el sitio, mientras otras llegaban para ocupar sus lugares.

—No estamos aquí para capturar una imagen, sino para mantenerla. Cada fotografía refuerza el aura. ¿No lo sientes, Jack? La acumulación de energías anónimas.

Hubo un largo silencio. El hombre de la caseta vendía sus postales y diapositivas.

—El estar aquí es una especie de rendición espiritual. Sólo vemos lo que los otros ven. Los miles que estuvieron aquí en el pasado y los miles que vendrán en el futuro. Hemos aceptado formar parte de una percepción colectiva. Esto literalmente influye en nuestra visión. De alguna manera, es una experiencia religiosa, como lo es todo el turismo.

Otro silencio siguió.

—Están tomando a quienes toman fotos —dijo.

Pasó un rato sin hablar, mientras escuchábamos el incesante clic de los botones al accionar el obturador y el crujir de las palancas que hacían avanzar la película.

—¿Cómo era el establo antes de que fuera fotografiado? —preguntó—. ¿Cómo era, en qué se distinguía de otros establos, en qué se parecía a otros establos? No podemos responder a estas preguntas porque hemos visto los letreros y hemos visto a las personas tomando sus fotografías. No podemos escapar al aura. Somos parte del aura. Estamos aquí, en el ahora.

Parecía inmensamente complacido por esto.

El aura que DeLillo describe se ha, en todo caso, expandido, y la tarea fundamental de la fotografía se ha convertido no sólo en mantener el aura sino en agrandarla también. Cuando en los años 1970 Susan Sontag escribió: “Una fotografía no es sólo una imagen (como lo es una pintura) o una interpretación de la realidad,

sino también un trazo, algo directamente copiado de la realidad, como una huella o una máscara mortuoria”, la “realidad” a la que se refería era la escena misma, no su simulación.

¿En dónde, entonces, quedó ahora la “realidad”? Con mayor frecuencia miramos las fotografías de un mapa sin territorio: las fotografías de fotografías, las oportunidades fotográficas que los políticos y las celebridades piden a sus representantes que monten como si en realidad hubieran sucedido, las ilustraciones fotográficas que las revistas hábilmente arman para hacer afirmaciones, la publicidad de productos demasiado brillantes para ser reales, los filtros de los medios que reducen la vida a una serie de escándalos y voyeurismo. Todas, invariablemente, se crean con un sentido de superioridad, como si al capturar la imagen de alguna manera nos apropiáramos de la experiencia. Un *slogan* publicitario de Kodak de los años noventa, “Que empiecen los recuerdos”, se convirtió en otra estrategia para ocultar la represión del presente.

En 1981, el teórico francés Roland Barthes dijo: “Pensemos en Estados Unidos, un lugar donde todo se transforma en imágenes. Sólo existen, se producen y consumen imágenes”. A principios de ese siglo, el poeta alemán Rainer Maria Rilke había expresado: “Desde América están surgiendo sólo cosas indiferenciadas, meras apariencias, artículos falsos... Una casa bajo el entendimiento americano, una manzana americana o una vid americana no tienen nada en común con la casa, la fruta o la uva amparadas en las esperanzas y pensamientos de nuestros ancestros”. En el mercado global, tanto la imagen como lo falso se están esparciendo, entrelazados.

Una vez que el mundo es fotografiado, jamás vuelve a ser el mismo (Aquí es cuando aparecen Eva y la Manzana).

Una vez que las imágenes empiezan a reemplazar al mundo, la fotografía pierde mucha de su razón de existir.

En el vórtice, entra en escena lo digital.



nepal. På en måde beviser jeg  
der kan bygges op

3

Zbigniew Libera, *Nepal*,  
de la serie *Positives*,  
2003.

## II

### *De pixeles y paradojas*

*Se podría decir que la clonación humana está en camino de convertirse, para una parte del público contemporáneo, en una operación tan sencilla como lo fue en el siglo pasado que un fotógrafo nos tomara un retrato.*

Paul Virilio\*

Cuando concluía una conferencia en la década de los noventa sobre las formas de manipulación fotográfica por computadora, una mujer del público se puso de pie y me dijo: "Eso es exactamente lo que estamos haciendo en la genética; sólo que tú trabajas con imágenes y nosotros con el ADN".

Mientras que los medios han estado modificando el color de los ojos o de la piel, las texturas y los tipos de los cuerpos en las fotografías, los genetistas han estado experimentando para cambiar a la persona física en sí misma. Conscientes o no, quienes manipulan fotografías están preparando el camino para cambios personales y sociales fundamentales.

La continua alteración de fotografías realizada por la prensa durante más de dos décadas ha hecho que la manipulación genética sea algo más palpable, inmanente y quizás incluso inevitable. Si uno puede mostrar una y otra vez que unos ojos cafés cambian por azules, que labios y senos aumentan y que desaparecen otros supuestos "defectos", entonces el proceso parece menos atemorizante y remoto. Si nosotros, como nuestro pantalón de mezclilla o nuestro auto, podemos pasar de un estado físico sólido a la fascinación de la imagen, entonces también podemos convertirnos en candidatos más probables para la manipulación.

Las celebridades ya son presa fácil. En vista de que hace diez años el editor de una importante revista me ofreció el cuerpo de Mel Gibson

---

\* *La bomba informática*, 1998.

para reemplazar el mío, puedo dar fe de la insinuante seducción que representa el convertirse en imagen, aunque sea la de alguien más. Después de haber rechazado cualquier alteración a la imagen de mi cuerpo, me preguntó: “¿Cuáles son tus reglas básicas?”. “¿Para qué?”, pregunté. “Para la manipulación de tu imagen”. No había pensado en regla básica alguna, pero sentí que debía ser generoso: “Puedes cambiar la corbata o que mi cabello sea más corto”, respondí. Fue entonces que me ofreció el cuerpo de Mel Gibson y lo rechazé. Pero de pronto me asaltó la extraña sensación de que al haberlo rechazado quizás había impedido la publicación de un artículo escrito por otro autor sobre la ética de la imagen, para el cual aparentemente se necesitaba dicha imagen compuesta.

Entonces llegó el fotógrafo que tomaría mi retrato y me dijo que la foto sería manipulada posteriormente. Le pregunté si sabía de qué manera los editores modificarían la fotografía. No lo sabía. Al ver a su asistente preparar las luces y con la lente frente a mí, sentí que la forma en que decidiera presentarme era irrelevante, pues la fotografía sería alterada después por alguien que jamás me había conocido. Y por primera vez vi al fotógrafo como un insignificante investigador a sueldo que busca imágenes que alguien más re-presentaría. El nuevo proceso posfotográfico había reducido tanto al fotógrafo profesional como a su modelo: tan sólo éramos, como tantas cosas hoy en día, parte de un sistema mayor controlado en otra parte.

Hoy en día es posible que un director de arte o un editor en otro continente mire virtualmente por un visor para comentar sobre el encuadre, o que revise imágenes enviadas cuando el trabajo aún se está desarrollando. En los días en que se usaba la película, uno tenía que estar físicamente *in situ* para poder dirigir al fotógrafo, por lo que la autonomía del fotógrafo era un tanto más auténtica.

Si tuviera que escoger una fecha para designar el inicio de la era digital en la fotografía, esta sería 1982. Fue entonces cuando el personal de *National Geographic* modificó una fotografía horizontal de las pirámides de Giza y la hicieron vertical, según el formato de la revista, para la edición del mes de febrero. Trasladaron electrónicamente una sección de la fotografía que mostraba una de las pirámides y la

VOL. 161, NO. 2

FEBRUARY 1982

# NATIONAL GEOGRAPHIC

NAPOLEON 143

EGYPT'S DESERT  
OF PROMISE 190

HUMMINGBIRDS:  
THE NECTAR  
CONNECTION 223

TREASURE FROM  
THE GHOST GALLEON 238

NOMADS OF  
CHINA'S WEST 244

STRANGE WORLD OF  
PALAU'S SALT LAKES 264

SEE "EGYPT: QUEST FOR ETERNITY" WEDNESDAY, FEBRUARY 3, ON PBS TV

4

Se puede decir que el inicio de la era digital de la fotografía quedó establecido con la publicación de esta portada manipulada en 1982.



colocaron parcialmente detrás de otra pirámide, cuando en realidad tendrían que haber aparecido una junto a la otra. Fue un cambio menor, después de todo la fotografía original ya era una versión romántica de la escena que excluía la basura, los autobuses de turistas y los vendedores ambulantes, pero abrió la puerta digital. Robert E. Gilka, director de fotografía en aquella época, dijo que la introducción de una técnica tal era “como la guerra nuclear con límites. No existe”. En una entrevista un par de años después, el editor en jefe, Wilbur E. Garrett, fue más arriesgado y se refirió a la modificación de la imagen como un sencillo reposicionamiento retroactivo del fotógrafo de tan sólo unos cuantos metros hacia un lado para poder obtener otro punto de vista<sup>4</sup>.

Sin proponérselo, la muy conservadora revista en color había introducido el viaje en el tiempo en la fotografía. Cuando años después le comenté esto mismo a un fotógrafo francés de mayor edad, Edouard Boubat, se puso nervioso al imaginarse a alguien en el futuro tentado a alterar sus fotografías en blanco y negro para conseguir otro punto de vista. (“Sólo lo harán con la fotografía en color, ¿no?”). Quizás se preguntó porqué entonces había pasado tanto tiempo a la espera de que sucediera una escena en la calle, si alguien simplemente podría fabricar una imagen similar. En el contexto francés, más apegado a los derechos morales de autor que el sistema legal estadounidense, basado en el *copyright* o derechos patrimoniales de autor, una posibilidad así es de un mal gusto aún mayor.

La lógica de *National Geographic* contraviene e incluso sobrepasa la presencia del autor y nos hace recordar los “duetos” grabados en la década de 1990 entre Natalie Cole y su padre Nat King Cole, fallecido años atrás, y que ganaron premios Grammy, o la película de animación póstuma realizada a partir de los fotogramas de László Moholy-Nagy. En algunos casos, esto se realiza a manera de homenaje, mientras que en otros sólo son engaños. ¿Alguien animaría uno de los clásicos de la fotografía de paisaje, el *Moonrise, Hernandez, New Mexico*, de Ansel Adams para llevar la imagen hasta el amanecer? La fracción de segundo en que fue registrada la imagen se expande, el famoso “momento decisivo” de Henri Cartier-Bresson puede ocurrir con mayor facilidad, y ser igualmente decisivo, décadas después de

que la imagen fuera tomada. La autoría se vuelve maleable, incluso al punto de provocar una colaboración póstuma no planeada.

Si uno puede escharbar en el pasado, ¿por qué no fotografiar el futuro? En la primera plana del diario *Newsday*, las patinadoras olímpicas Tonya Harding y Nancy Kerrigan aparecieron en un encuentro anticipado sobre el hielo como si ya fuera el día siguiente. "Fuego en el hielo. Tonya y Nancy se encuentran durante su entrenamiento", rezaba la primera plana del 16 de febrero de 1994, e incluía una explicación en una tipografía más pequeña sobre cómo se había generado la imagen para que "pareciera que las dos atletas rivales patinaban juntas".

El tiempo fotográfico, en lugar del momento determinado que resulta del encuentro privilegiado entre observador y sujeto, es reestructurado. El papel del fotógrafo, sin sorpresa, se vuelve menos trascendente.

Ese mismo año, una foto de portada de la revista *Time*, una versión significativamente oscurecida y borrosa de la foto del archivo policial de O. J. Simpson tomada cuando fue arrestado bajo sospecha de doble asesinato, fue descrita por el editor en una carta a los lectores la semana siguiente como un simple ejercicio para elevar "una foto de ficha policial común al nivel de arte, sin ningún detrimento de la verdad".

Considerada ampliamente como racista —¿por qué oscurecer el tono de piel de una celebridad cuando es arrestada, pero no cuando aún se encuentra anunciando autos de alquiler Hertz en la televisión?—, el hecho de modificar un documento histórico importante casi al momento de ser creado fue una acción que los editores de la revista en aquel entonces sin duda hubieran criticado en cualquier otro medio que lo intentara. Igualmente, es difícil imaginar que alguien manipulara la película amateur que hizo Abraham Zapruder del asesinato de John F. Kennedy cuando salió a la luz, aunque décadas más tarde el director Oliver Stone hizo exactamente eso.

De manera similar, diarios finlandeses publicaron la fotografía del accidente de un avión sueco, aunque no hubo fotógrafo ni cámara presente. La imagen había sido creada a partir de entrevistas hechas con los testigos (y más tarde se aseguró que era bastante fiel según imágenes de video que se encontraron de la escena). Imaginemos entonces que el célebre encuentro Clinton-Lewinsky hubiera sido "fotografiado" retroactivamente con base en algunas de las declaraciones,

**10-Day Assault**

**City DOT Renews  
Its War on Potholes**

Page 5

**2nd Tot Injured**

**Toddler Killed In  
Queens Village Fire**

Page 2

**Martin Lawrence**

**Comedian to Appeal  
His NC-17 Rating**

Page 8

**QUEENS  
SPORTS FINAL**

**New York  
Newsday**  
EDITION

WEDNESDAY, FEB. 16, 1994 • QUEENS • 40 CENTS

# Fire on Ice



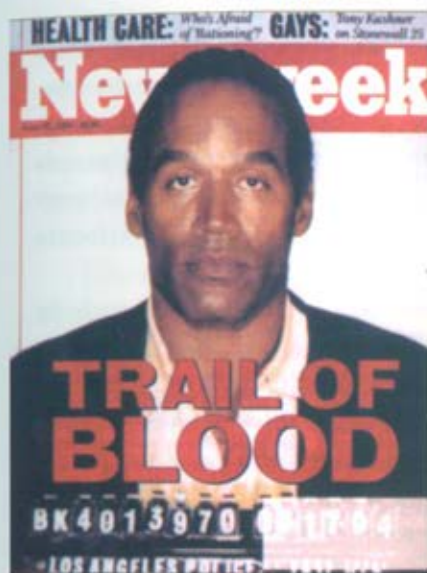
**Tonya, Nancy  
To Meet  
At Practice**

Stories on Page 7

Tonya Harding, left, and Nancy Kerrigan appear to skate together in this New York Newsday photograph. However, they'll really skate to the ice together.

5

Esta imagen de 1994 podría considerarse la primera fotografía noticiosa publicada de un evento "futuro".



6

Dos semanarios salieron a la venta el mismo día y con la misma fotografía en la portada, *Newsweek* con la versión original de la ficha policial del Departamento de Policía de Los Ángeles, y *Time* con una versión manipulada.

probablemente las de Lewinsky. Los medios habrían podido finalmente abandonar su obsesión sobre qué había ocurrido y, como resultado, el gobierno de los Estados Unidos habría abordado asuntos de mayor importancia. ¿La fotografía aún requiere de un fotógrafo o incluso de una cámara?

Al cuestionar los hechos y su propia *raison d'être* como fuentes fidedignas, estas corporaciones también estaban cumpliendo inconscientemente una función vanguardista, ubicándose como pioneras de nuevas formas de representación considerablemente mucho más adelantadas que la mayoría de los artistas y documentalistas. Su juego involuntario, aunque destructivo, también puede tomarse como fuente de inspiración con potenciales nuevos que aún ignoramos.

En 1984, dos años después de la manipulación de la portada de *National Geographic*, me encontraba en Boston trabajando con un técnico para crear una ilustración que acompañaría a un artículo sobre nuevas posibilidades fotográficas. Con un sistema Scitex muy costoso y complejo, manipulamos una fotografía en color del horizonte de Nueva York y le añadimos una imagen de la Torre Eiffel, la Pirámide Transamérica y la Estatua de la Libertad, encendimos las luces de un edificio de oficinas, creamos un embotellamiento alrededor de la recién aparecida Estatua de la Libertad y movimos unas cuadras más arriba un edificio Empire State más alto, que el original. Más tarde, ese mismo día, volé de regreso a Nueva York. Cuando viajaba en el taxi y observaba ese mismo horizonte, experimenté el recuerdo de haberme sentido Dios por un momento, como si hubiera sido capaz de mover en realidad grandes construcciones. Para mí, la fotografía había cambiado irremediablemente; sin embargo, para la generación actual, educada con *Photoshop*, la experiencia quizás le parezca mundana.

Cuando estudiaba el primer año de la universidad, vi por primera vez cómo una hoja de papel expuesta se transformaba misteriosamente en una fotografía cuando era sumergida en un baño de químicos. La experiencia me pareció mágica, digna de un alquimista. Ahora, en la naciente era digital, la fotografía ya existe y la magia radica en su modificación. La lenta aparición del "trazo" o la "huella" que era "directamente copiada de la realidad", como lo dijo Susan Sontag,

se desvanece y no es más el objeto de fascinación, es sustituida ahora por la manipulación de las imágenes mismas.

Unos años después de la manipulación del horizonte, sentado en un vagón de Nueva York y mirando las fotografías colocadas por todo el vagón, específicamente aquellas ubicadas arriba de los pasajeros que estaban frente a mí, empecé a dudar de la existencia de aquello que representaban. ¿El hombre que habla desde el podio realmente estuvo ahí? ¿Existió? ¿Qué hay de las personas en trajes elegantes, en un taxi o en un día de campo? ¿Eran fantasías? La pregunta que me hice no era si la imagen mostraba adecuada y fielmente a la persona o la escena, sino si en efecto la persona o la escena había existido.

Empecé a sudar, inseguro de que todo el sistema de referentes estuviera funcionando. Ciertamente, ver no equivalía a creer, y las fotografías parecían representar ventanas a un universo alterno que era sintetizado de acuerdo con metas discordantes que yo sólo podía asumir como comerciales y subversivas<sup>5</sup>. Dos décadas después, mi reacción parece completamente ingenua.

Por supuesto, las fotografías han sido montajes o actuaciones y han sido retocadas desde el inicio de su historia, y como ejemplo claro está el falso *Autorretrato como hombre abogado* de 1840, de Hippolyte Bayard. Pero la frecuencia con la que ocurre, por un lado, y el hecho de que prácticamente cualquier persona con conocimientos elementales de computación puede alterar imágenes, por el otro, han provocado un creciente escepticismo social. De acuerdo con una encuesta nacional realizada por Consumer Reports WebWatch en 2005, el 30 por ciento de usuarios de internet afirmó confiar poco o nada en que los sitios de noticias utilizan fotografías que no han sido alteradas. Debido a que éstos son los sitios emblemáticos para la fotografía como medio documental, con dificultad se puede mantener la confianza general en la capacidad del medio para provocar que el lector afronte “en ella el despertar de la intratable realidad”, como lo dijera Roland Barthes al final de *La cámara lúcida*.

Si se pone en duda la función estenográfica de la fotografía, y la fidelidad de aquello que registra ya no se da por hecho, entonces utilizarla para otorgar credibilidad a la puesta en escena de líderes y celebridades o limitarla a imágenes genéricas que conforman la jerga

periodística (líder solemne, viuda afligida, niño desnutrido, explosión ardiente, etcétera) hará de su propósito algo claramente ceremonioso. Si no se puede confiar en la fotografía documental por lo menos como cita de la apariencia, entonces la fotografía habrá perdido su valor, si bien altamente imperfecto, como árbitro social y útil de los hechos, incluido lo accidental y espontáneo, y se convertirá en un mero símbolo del oportunismo.

Un escepticismo generalizado, por supuesto, también puede tener ventajas, pues la fotografía podría tener la oportunidad de madurar como lenguaje, sin depender tanto de su función estenográfica sino de su expandida fluidez lingüística. Tomaría un significado menos próximo, como hacen las palabras, pinturas o dibujos, pero conservando la dualidad anterior de lo que permanezca de su papel como trazo directo. El autor, más que ignorado o rebasado como aquel que sencillamente sostiene la cámara, puede surgir como central, con un punto de vista al igual que otros creadores. Y así aquellos en el poder no podrán usar a la fotografía para “probar” lo que el medio ya no podrá confirmar más.

¿Por qué montar una puesta en escena cuando pocos serán los que crean en lo que representa? Por ejemplo, un fotógrafo conocido por ser muy arriesgado contaba que, muy al principio de la era digital, circuló entre sus conocidos una versión preliminar de uno de sus libros de fotografías de modelos, las cuales posaban un tanto peligrosamente en las azoteas de edificios y subidas en puentes, en ocasiones con fuertes vientos. Las reacciones de quienes lo vieron fue la de felicitarlo por ser extremadamente hábil, pero con el *software*; muy a su pesar, nadie creía que ni él ni los modelos hubieran sido tan insensatos para correr los riesgos mostrados.

Ahora cuando viajo en el metro de Nueva York ya no me imagino que las imágenes se refieren a algo que existe. Pienso en las “fotografías” no como referentes, sino como “anhelantes”. Cada imagen existe para provocar en mí el querer saber algo que probablemente sea inútil, o bien comprar el producto descrito sin importar cuan innecesario sea, o simplemente posicionarlo mercadológicamente para que me parezca familiar cada vez que vuelva a ver la imagen o su nombre. Para mí, como espectador, no hay relación con una realidad que existe

independientemente de la transacción perseguida. No hay lugar ni siquiera para soñar.

Sontag sentenció: "Fotografiar es apropiarse del objeto fotografiado. Significa colocarse a sí mismo en una cierta relación con el mundo que parece generar conocimiento y, por lo tanto, poder". En el mundo digital, en el que cada imagen es un mosaico maleable, la distancia se agranda. La fotografía, que deja de ser automáticamente un mecanismo de registro, pierde su capacidad para "apropiarse del objeto fotografiado" y lo que hace es simularlo. En la era de la imagen, la relación con el mundo que se ofrece puede no ser de conocimiento ni poder, sino algo más parecido a la presunción.

En este nuevo escenario, de lo que se apropia uno a menudo es de la fotografía de alguien más, una de diversas estrategias posmodernas a las que se presta lo digital. Gran cantidad de fotógrafos se han enfrascado en disputas no sólo cuando otros usan sus fotografías sin permiso, sino cuando las modifican. Por ejemplo, Susan Meiselas, quien cubrió la revolución nicaragüense hace casi treinta años, trató de defender el contexto histórico de una de sus icónicas fotografías (un hombre arrojando un coctel Molotov) cuando se enteró que la pintora Joy Garnett la había utilizado como punto de partida para una de sus propias obras, parte de una serie llamada "Motín". (Garnett se define como una pintora que "basa todas sus pinturas en fotografías" que encuentra, muchas de ellas, en Internet).

Convencida de que Meiselas no debía ejercer control de propiedad sobre los usos dados a su propia fotografía, Garnett sacó el conflicto a la luz pública a través de Internet. Muchos tomaron partido con Garnett en lo que pronto empezó a conocerse como la "Joywar" (guerra de Joy) y comenzaron a poner en línea sitios espejo para apoyarla en caso de que su propio sitio fuera cerrado, así como a crear y publicar aún más imágenes derivadas. Meiselas, quien durante mucho tiempo ha lidiado con la dificultad para establecer una postura dentro de los medios convencionales, fue de nuevo marginada, pero esta vez bajo la sentencia de los habitantes de la Red de ser demasiado controladora y anticuada.

Luego acordaron discutir el tema en público y posteriormente la revista *Harper's* publicó sus posturas. Garnett, quien también es



editora de artes para la publicación cuatrimestral *Cultural Politics*, citó preguntas provocadoras aparecidas en Internet: “¿El autor de una fotografía documental —un registro cuya misión es, en parte, el proporcionar al público una relatoría de sucesos de valor social e histórico— tiene el derecho de controlar el contenido de dicho documento para toda la vida? ¿Se le debe permitir a los artistas decidir quién puede comentar su trabajo y cómo? ¿Pueden las leyes de *copyright*, tal y como están ahora, funcionar de otra manera que no sea la ley mordaza?”.

Meiselas respondió con la advertencia: “La tecnología nos permite hacer muchas cosas, pero eso no significa que las hagamos. En efecto, me parece que si la historia está en contra del contexto, entonces debemos, como artistas, trabajar más arduamente para defender el contexto. Esta obligación hacia la especificidad la tenemos no sólo con nosotros mismos, sino con nuestros sujetos, con quienes tenemos un contrato tácito”. La autora, había arriesgado su vida para ser testigo de la revolución sandinista (y no un motín, como lo contextualiza Garnett), se encontró con que lo único que podía hacer, en la era de la apropiación masiva, era defender su caso. Al final Garnett prometió incluir el crédito de la fotografía al lado de la pintura.

“Si, según Nietzsche, Dios murió en el siglo XIX —escribió Paul Virilio—, ¿cuál es la posibilidad de que la víctima del siglo XX no termine siendo el *creador*, el autor, la herejía del materialismo histórico en este siglo de máquinas?”. De hecho, lo que ocurrió con la fotografía de Meiselas ha ocurrido innumerables veces. El “proveedor de contenido” es a menudo sólo eso.

Algunas de las fotografías con mayor significado histórico han sido re-elaboradas por artistas que reconfiguran las imágenes o se colocan a sí mismos en ellas. El artista polaco Zbigniew Libera, por ejemplo, ha tomado imágenes famosas en torno al sufrimiento, como aquellas de un campo de concentración, la joven vietnamita que huye de un ataque de napalm, o la muerte del Che Guevara, y las ha modificado para mostrar a prisioneros sonrientes detrás de alambres de púas, a una mujer caucásica desnuda y sonriente cerca de un hombre que viste un traje para volar en parapente, o un aparentemente resucitado Che alzándose del lecho de muerte. La historia se vuelve fluida, con un final más feliz justo a la vuelta de la esquina.

En su serie de 1994 de cuarenta imágenes manipuladas con el título "Man Without Qualities" [El hombre sin cualidades], el artista alemán Matthias Wähner se insertó en fotografías famosas, como la de la caravana del presidente John F. Kennedy o, de nuevo, la joven que huye de un ataque de napalm en un camino vietnamita. El pasado es revisado y cuestionado, y se llega a ridiculizar a algunas de las imágenes icónicas de la historia.

Dada la manipulación cada vez mayor del pasado, la famosa observación de Barthes expresada en otra era ahora parece nostálgica, incluso esperanzadora: "Un día, hace ya bastante tiempo, me topé con una fotografía del hermano más joven de Napoleón, Jerónimo, tomada en 1852. Y en ese momento me di cuenta, con un asombro que no me ha abandonado desde entonces: Estoy viendo los ojos que *vieron al Emperador.*"

Las familias también están revisando sus historias fotográficas, retocando álbumes y eliminando a ex esposos. Al ver estos álbumes, los niños podrían toparse con la dificultad de saber quién en realidad asistió a la boda de sus padres, o lo que sus padres vestían. ¿Para qué comprar un vestido caro si un "estilista de la imagen" puede incorporarlo a la fotografía después? Un servicio comercial promete, a través de una selección entre varias fotografías, retratos de grupo en los que "combinamos las mejores expresiones en un solo 'retrato perfecto'."

Con cada vez mayor frecuencia, gran parte del proceso fotográfico ocurrirá después de que se accione el obturador. La fotografía se convierte en la investigación inicial, un boceto de una imagen, tan vulnerable ahora a la modificación como siempre lo ha sido a la recontextualización.

Como consecuencia de las nuevas características de los medios digitales, el concepto de *copyright* se ha vuelto más matizado (y quizás más realista) gracias al nuevo sistema de licencias Creative Commons (cc). Tal como lo establece su sitio de Internet, "a través de cc puedes cambiar los términos de copyright de tu obra de *Todos los derechos reservados* a *Algunos derechos reservados.*" El autor original puede establecer las posibilidades sobre si la obra puede ser copiada, distribuida, mostrada o interpretada con un crédito específico, si se pueden crear obras derivadas a partir de ella, si puede utilizarse con

finés no comerciales únicamente, etcétera. En el entorno fluido de lo digital, para algunos el *copyright* puede parecerles un concepto muy estático y que abarca todo.

En épocas recientes, se ha presentado un gran número de casos de alto perfil en donde las fotografías han sido alteradas. Por ejemplo, hace unos años el diario *Los Angeles Times* despidió al fotógrafo Brian Walski por haber compuesto una imagen a partir de dos fotografías de la guerra en Irak para obtener así una imagen que él consideraba mejor. La imagen en primer plano de un soldado británico fue colocada sobre el segundo plano de otra imagen donde aparecían civiles iraquíes sentados. Lo que delató el hecho fue la repetición de algunas personas en el segundo plano, pero no sucedió sino hasta después de que fuera publicada en varios diarios. El *Times* procedió a examinar todas las fotografías anteriores de Walski y, a pesar de no encontrar evidencia de manipulación alguna, decidió embargarlas de manera que sólo pudieran ser publicadas bajo la autorización previa de los directores de fotografía. Otras organizaciones informativas también han despedido recientemente a algunos fotógrafos, y a un editor, debido a que manipularon digitalmente fotografías para lograr una imagen más contundente.

Pero podríamos argumentar que la modificación de Walski, en gran medida inocua para la información contenida, fue apenas significativa si se compara con aquellas que realizan los fotógrafos que, de manera cotidiana, legitiman, contrariamente a lo que uno pensaría, como un suceso verídico y espontáneo, las puestas en escena. En los medios noticiosos existe una preferencia generalizada por la publicación de fotografías verdaderas de sucesos artificiales. En el caso de Walski habría sido particularmente espeluznante que el fotógrafo sin supervisión en el campo hubiera hecho las modificaciones.

Existe una gran competencia entre los fotógrafos por lograr la foto más arrebatadora (si no la más innovadora) para que sea esa la que publiquen los medios. Si los lectores no ven las fotografías, ¿entonces cuál es la razón para que el fotógrafo arriesgue su vida en la batalla o simplemente cumpla con su trabajo? David Rees, profesor de periodismo de la Universidad de Missouri, sugiere que una razón detrás de las alteraciones en el mundo de las imágenes de hoy podría

ser que “las películas son perfectas, por lo que tenemos la expectativa de que el periodismo también tiene que serlo.”

En la prensa cada vez más estilizada, preocupada por su supervivencia, temerosa de las sensibilidades de los lectores, en franca competencia con la televisión del *reality* y rodeada por un flujo interminable de publicidad perfecta, las fotografías crudas, viscerales y perturbadoras a menudo son rechazadas y, en ocasiones como consecuencia, acaban por no tomarse (Alguna vez publiqué una serie de fotos de guerra en una revista, cuando yo formaba parte de un equipo de fotógrafos, y el departamento de publicidad me reprendió por no haber ayudado a crear un “buen ambiente para la publicidad”. Los fotógrafos que persiguen lo auténtico a menudo se encuentran gastando su propio dinero, con la ayuda de becas, para desarrollar proyectos personales que implican mucho tiempo.

Sin embargo, no son sólo los profesionales quienes reconstruyen la imagen para la prensa. Durante la campaña presidencial de 2004, una imagen del candidato John Kerry y otra de la actriz Jane Fonda (“Hanoi Jane”) fueron combinadas para que pareciera que habían estado juntos en un mitin en contra de la guerra de Vietnam.

Publicada en un sitio de Internet conservador y con un crédito falso de la Associated Press, la imagen se creó fácilmente tras descargar cada foto original del sitio de la agencia Corbis. La fotocomposición después fue tomada y publicada por editores de diarios importantes que, bajo la creencia de que era una foto verídica, ahora podían, un tanto con avidez exagerada, mostrar las anteriores tendencias radicales de Kerry.

Imágenes manipuladas de manera similar, que echan mano de las sospechas y temores de los electores, podrían influir significativamente en futuros comicios, especialmente si se publican en los días cercanos a la elección. A una fotocomposición de 1950 en la que aparecen el ex líder del Partido Comunista de EUA, Earl Browder, y el senador por Maryland, Millard E. Tydings, divulgada por el equipo del virulento senador anticomunista Joseph McCarthy, se le atribuye no sólo haber sido el factor que impidió la reelección de Tydings (el cual perdió por 40,000 votos), sino el haber sido también una advertencia para otros políticos a fin

## Fonda Speaks To Vietnam Veterans At Anti-War Rally



Actress And Anti-War Activist Jane Fonda Speaks to a crowd of Vietnam Veterans as Activist and former Vietnam Vet John Kerry (LEFT) listens and prepares to speak next concerning the war in Vietnam (AP Photo)



7

Ambas imágenes fueron fabricadas para desprestigiar a los políticos: el senador por Massachussets John Kerry, aparece con Jane Fonda en una imagen falsa, realizada en 2004 (página anterior). De igual forma, el senador por Maryland Millard Tydings aparece en 1950 con Earl Browder, antiguo líder del Partido Comunista de EUA.

de que no se metieran con McCarthy. Aunque la imagen apareció etiquetada como una fotocomposición, pocos lectores entendían dicho término.

Otra controversia mucho más reciente en torno a una posible fotocomposición involucró a un sonriente soldado de la Marina de Estados Unidos junto a dos niños, todos levantando el pulgar y sosteniendo un letrero que decía: “¡El cabo Boudreaux mató a mi padre, luego embarazó a mi hermana!”. Esto provocó un escándalo, incluidas las protestas del Consejo de Relaciones Estadounidense-Islámicas, que pidió una investigación al Pentágono. Pero luego otra versión decía: “¡El cabo Boudreaux salvó a mi padre, luego salvó a mi hermana!” Y una tercera versión en Internet, con otros dos niños diferentes, rezaba: “¡Estoy más seguro en Irak que con Michael Jackson!”

En 2004 el comandante de las Reservas de la Marina de EUA llevó a cabo una investigación al respecto. De acuerdo con la información obtenida en 2007 a través de la Ley de Libertad de la Información, “otras versiones de la fotografía, con diferentes textos, aparecieron en Internet después de la foto inicial (¡El cabo Boudreaux mató a mi padre...). Tras el análisis exhaustivo de las fotografías por parte de las autoridades federales, sin embargo, no se obtuvo la evidencia suficiente para determinar de manera concluyente si alguna de las fotografías era ‘original’ o si en efecto habían contenido el texto señalado. Es decir, los investigadores no han podido determinar si las fotografías habían sido alteradas digitalmente”. Si los militares no lograron descifrarlo, ¿qué esperanza tenemos los demás?

Quizás el sitio de Internet más interesante que se aboca a la manipulación digital de fotografías es un sitio educativo sueco que muestra las diferentes alteraciones hechas a labios, ojos, dientes, senos, nariz, cintura, sombras sobre las mejillas, quijada, líneas faciales, caderas, cabello y ropa que ocurren típicamente para transformar a una joven que en general se podría considerar atractiva en una versión con cambios superficiales pero que la convierten en el ideal para las revistas. “How I Became Perfect” [*Cómo me hice perfecta*] le permite al lector hacer clic sobre cada aspecto físico y ver los cambios realizados que transforman la imagen para el consumo comercial. El espectador, por ejemplo, se puede enterar sobre los ojos y cejas: “El blanco de los ojos

se vuelve tan blanco como el gris, y al iris se le da un color azul brillante. Las cejas se levantan y se delinear un poco más. Las pestañas se alargan y a toda la foto se le da un brillo más suave, ligero” (Esto nos recuerda el retoque manual que hacía Richard Avedon de los lagrimales rosados, los cuales eliminaba para ponerles a sus modelos los ojos completamente blancos). Si se ofreciera al menos una pizca de educación sobre los medios, el sitio bien podría aligerar las inseguridades de algunas de sus lectoras.

Muchas de las modificaciones en esta fotografía fueron un invento de las grandes corporaciones que se consideran una autoridad. Algunas, como las fotocomposiciones de Walski y la imagen falsa de Kerry-Fonda, fueron creadas por individuos, profesionales o aficionados. Por distintas razones, se ha dicho que estas fotografías al no lograr su propósito fueron manipuladas o, de acuerdo con la versión más positiva, “mejoradas”.

También se han detectado fraudes en publicaciones científicas —ligeros cambios al aspecto de una célula, por ejemplo— que ha sido difícil comprobar. En el *Journal of Cell Biology*, el 1 por ciento de las imágenes recibidas recientemente fueron calificadas de fraudulentas. Ahora los editores usan *Photoshop* de manera regular para buscar fotocomposiciones u otros cambios: una parte de la imagen que haya sido duplicada, una línea ajena que indique que un segmento proviene de otra imagen. Si bien no es un método infalible, sí detecta algunos impostores<sup>6</sup>.

El Dr. Hani Farid, especialista en matemáticas aplicadas en la Universidad de Dartmouth, recientemente desarrolló algoritmos para analizar si secciones de una imagen tienen diferentes fuentes de iluminación que el resto, o para saber si se han generado píxeles adicionales ya sea agrandando una sección o girándola y de esta manera averiguar si una fotografía ha sido alterada. El interés en el nuevo campo de la medicina forense digital, de acuerdo con Farid, se ha generado gracias a los editores de publicaciones científicas, clientes de eBay y el F.B.I., entre otros. Si eventualmente resulta práctico analizar las montañas de imágenes que circulan diariamente, o lo difícil que es detectar todas las modificaciones, es algo que llevará tiempo definir. Sería interesante proporcionar un programa así a lectores interesados, de la misma manera

en que ahora los cajeros cuentan con máquinas para detectar billetes falsos. Podríamos imaginar a los blogueros —en Estados Unidos ya hay 12 millones de ellos— asumiendo el rol agresivo de perro guardián como un servicio público (Las alteraciones digitales, un tanto burdas, de un fotógrafo *freelance* de Reuters en Líbano durante el conflicto con Israel en 2006 —le añadió humo a una foto para incrementar la sensación de devastación sobre Beirut y luces a un F-16 israelí en otra, que además el pie de foto identificó erróneamente como misiles— fueron descubiertas por la comunidad de blogueros). Sin embargo, la atmósfera podría degenerar en una cacería de brujas en donde las acusaciones saldrían por doquier y cada fotografía podría considerarse como culpable hasta que se demuestre su inocencia.

Pero en lo que se desarrolla el perro guardián tecnológico, la falta de estándares universales y transparentes en el fotoperiodismo, en particular de revistas, a pesar de casi 25 años de experiencia con tales manipulaciones, es desconcertante. Por ejemplo:

#### REVISTA PUBLICA FOTO ALTERADA DE MARTHA STEWART

Por The Associated Press

Fecha de publicación: 2 de marzo de 2005

Archivada a las 3:52 pm. ET

NUEVA YORK (AP) — Martha Stewart, quien dentro de poco será puesta en libertad, parece haber experimentado una transformación según se puede ver en la portada de la más reciente edición de *Newsweek*.

El rostro de Stewart fue colocado sobre el cuerpo de otra persona para el artículo de portada “La última carcajada de Martha”, haciendo lucir estupidamente a la mujer de 63 años de edad después de cinco meses en prisión.

Los editores de *Newsweek* dijeron que la “foto ilustración” no tenía nada de malo, y así fue identificada en sus páginas interiores.

“Cualquiera que esté enterado de la historia y esté familiarizado con la situación actual de Martha sabría que esta fotografía en particular” es una ilustración y no una fotografía, afirmó la coordinadora y asistente editorial, Lynn Staley.

Las foto ilustraciones son una práctica bastante común.



El título de portada de *Newsweek* decía: “La última carcajada de Martha: después de prisión, se encuentra más delgada, más acaudalada y lista para la televisión”. Las imágenes de celebridades a menudo son retocadas, pero ahora es posible tomar “prestado” el cuerpo de alguien más para dejar un punto en claro. ¿Para qué hacer dieta o ejercicio?

Si uno es rico y poderoso, en el mundo de la imagen el que le pongan a uno el cuerpo de otro puede ser una señal de prestigio (Esto recuerda la novela de Neal Stephenson, *Snow Crash*, donde en el “metaverso”, ahora ciberespacio, los habitantes más pobres tenían *avatars* en blanco y negro, mientras los ricos en color). Pero si se considera que este tipo de manipulaciones a la imagen le ocurren con frecuencia a mujeres, las razones simplemente podrían ser misóginas. Le ocurrió a Oprah Winfrey en la portada del popular *TV Guide* (con el cuerpo de Ann-Margaret) y a Hillary Clinton en la portada de la mucho más provocadora revista *Spy* (donde apareció como *dominatrix* vistiendo piel y cadenas). A Rosanna Arquette le adornaron la playera con el conejito logo de *Playboy* cuando apareció en la portada de la revista sin su consentimiento, y ella declaró estar en desacuerdo con la filosofía de la empresa.

Más recientemente, en 2006 la presentadora de noticias de la televisora CBS, Katie Couric, perdió virtualmente nueve kilos aproximadamente en una imagen adelgazada que la cadena publicó en una de sus revistas (ahora algunas cámaras digitales ofrecen una función similar para adelgazar que puede activarse al tomar las fotos). Daryl Hannah no sólo perdió peso en una fotografía para la portada de la revista *Spy*, sino que además se le vistió con sombrero y vestido al estilo de Jackie Onassis (muy similares a los que la esposa del Presidente portaba el día del asesinato) y un torso que no era el de ella, mientras preguntaba provocadoramente “¿La próxima Señora de Kennedy, Jr.?”.

Algún tiempo después de que yo publicara un extenso artículo en la revista *New York Times Magazine* sobre el advenimiento de la revolución digital en la fotografía y en el cine en 1984<sup>7</sup>, uno de los editores me informó que en adelante se me prohibía escribir sobre temas relacionados con las nuevas tecnologías. ¿Por qué? Porque de acuerdo con sus cálculos, el artículo se adelantaba cuatro años y a los editores les parecía injusto obligar a los lectores a imaginar un futuro más allá de

los seis meses. Hoy, casi un cuarto de siglo después, recién empezamos a enfrentarnos a las muchas implicaciones de la revolución digital.

La alteración del fenotipo, modificando las partes del cuerpo y su intercambio o intercambiándolas de una a otra de las personas representadas, es un síntoma de cierta transición: de la atención sobre lo visiblemente humano, iluminado por un juego de luz y sombras, hemos saltado a la experimentación de su ser codificado, o ADN. Estas estrategias mediáticas empiezan a reconocer la evolución de la humanidad de seres sensibles a significantes sociales. Alguna vez concebidas como la encarnación del pensamiento y las emociones, ahora bajo la lente de los medios masivos, a las personas se les asigna determinada importancia global, en la medida que representan información o una imagen.

En las sociedades prósperas, el uso extendido de programas de gráficos, juegos de video, teléfonos con cámaras y cámaras digitales ha acelerado la experimentación con imágenes codificadas —jugadores de fútbol sintéticos, personajes filmicos generados por computadora, retratos compuestos— como prelude de la modificación del código humano. En una columna reciente del *New York Times*, David Brooks escribió: “Una encuesta de Harris sugiere que más del 40 por ciento de los estadounidenses recurrirían a la ingeniería genética para mejorar a sus hijos mental y físicamente. Si se obtiene la aceptación social por ello, entonces todo el mundo tendría que hacerlo, de lo contrario sus hijos quedarían en desventaja”. Más específicamente: “Parejas británicas pueden crear bebés a través de la fertilización *in vitro* para ayudarles a curar a hermanos enfermos, según un fallo de la más alta corte de apelaciones británica emitido el jueves, con lo que queda rechazada la queja de un grupo antiaborto. Los Lores defendieron un fallo de la Corte de Apelaciones de 2003 en el que se establece que algunas parejas que sigan tratamientos de fertilidad podrían pedir un análisis de los embriones a fin de encontrar tejidos compatibles con niños enfermos de gravedad”.

A diferencia de los químicos y la película, los *bytes* no sólo no son palpables físicamente, sino que se convierten en metáforas recurrentes de la realidad representada como información. Al mismo tiempo que

pensamos en la fotografía como una representación del presente que será vista como el pasado, también hemos creado imágenes codificadas del futuro: nosotros mismos como humanos transformados, o lo que algunos llaman, justificadamente, “poshumanos”.

Nuestros genotipos pronto serán vistos como parte de nuestro currículum, quizás impidiéndonos conseguir ciertos empleos, seguros médicos o incluso propuestas de matrimonio, dado que por tan sólo mil dólares y por correo, el genoma de un individuo ahora puede ser descrito y analizado, incluyendo su propensión a ciertas enfermedades. Una buena parte del personal de *Vanity Fair* se realizó pruebas de ADN para una edición especial sobre África con la intención de trazar su legado ancestral y los resultados fueron publicados en la página legal y de créditos. La “replicante” de *Blade Runner*, segura de su humanidad por las fotografías que tenía de su infancia, fue engañada por partida doble: las fotos eran inventadas, como también lo era ella. Su situación empieza a pronosticar nuestra condición en la era de la fotografía digital y los *cyborgs*.

Mientras tanto, la fotografía digital nos inundará con fotografías de quimeras, creando un menú de posibilidades de cambio, algunas útiles y otras físicamente destructivas, como las frías imágenes producto de moldes que han tiranizado a las mentes susceptibles a través de casi toda portada de revista que muestre a una mujer joven, delgada y muy retocada. En una época en la que algunos mellizos ya han nacido con una diferencia de siete años gracias a la posibilidad de congelar y almacenar embriones en clínicas de fertilidad, centrarse sólo en las apariencias ya no será suficiente. Sin duda se crearán retratos que reflejen los distintos tipos de cromosomas que cada quien posee a través de nuevas estrategias que lograrán no sólo que nuestros cuerpos sean visualmente explícitos, sino también nuestro genotipo. Basados en las combinaciones de los códigos de ADN, los servicios de citas podrían proporcionar imágenes que ofrezcan una aproximación de la apariencia que podrían tener los hijos resultantes a partir de las parejas que se han sugerido, al mismo tiempo que generarían en las parejas la ansiedad sobre los riesgos de salud en caso de tener una familia juntos. Imágenes realistas de una especie imaginaria, provenientes de un eventual generador de imágenes genéticas, sugerirían las posibilidades de transformarnos en seres

híbridos, tal como algunos artistas lo han venido haciendo durante mucho tiempo, sólo que de manera más intuitiva.

Algunos de estos experimentos virtuales ya están ocurriendo, incluido el extraordinario mundo sintético y multijugador, *Spore*, creado por Will Wright, en el que las personas pueden escoger partes de cuerpos para crear a sus propias criaturas. De manera más prosaica, existe la competencia Miss Digital World: Ilana, una de las concursantes de 2004, fue descrita como originaria de São Paulo, de 1.55 m de estatura, piel "aterciopelada" y un total de 195,000 polígonos. Mientras tanto, también ha surgido el nuevo campo de la biología sintética, un experimento de la vida real, en el que los ingenieros van más allá de jugar con uno o dos genes, y tratan de reestablecer el cableado del circuito genético de organismos vivos, incluso el código genético completo. Un proyecto bastante avanzado es el de la modificación de microbios para generar petróleo de bajo costo a partir de desechos vegetales, y el eventual diseño de organismos completos a partir de cero. Dadas las posibilidades de cambio existentes, masivas y a gran escala, del carácter y la calidad de vida, con seguridad veremos surgir una gran cantidad de opciones para que la fotografía digital las aborde y visualice.

Y al igual que existen enormes similitudes entre el ADN de los humanos y otros organismos, también en el ambiente digital varios medios pueden compartir códigos y transformarse o no en híbridos. Recuerdo una pintura de Mondrian convertida en música por Kevin Walker, en aquellos años estudiante de posgrado de la Universidad de Nueva York, quien ideó un sistema que le permitía al espectador "tocar" las figuras geométricas de colores producto de la imaginación del pintor, influido por el jazz, como si fueran notas musicales. Uno puede imaginar los "tonos" de la música y de la imagen mezclados en un código y luego emitidos como uno solo, o como un medio completamente distinto. Jaron Lanier, el pionero de la realidad virtual, imaginó que sería factible tocar un órgano de manera que los tonos musicales se tradujeran en un castillo virtual que después uno podría habitar.

El gran fotógrafo Ansel Adams empezó su carrera como pianista clásico. Cuando le pregunté por qué utilizaba, en aquella época,

película Polaroid con su reducido rango de tonos en lugar de película convencional, me respondió que el clavecín tiene una cantidad de tonos más limitada que el piano, pero que aun así produce música hermosa. Su “sistema de zonas” en fotografía, en el que los tonos se organizan de negro a blanco y en pasos de la misma manera en que se organiza el sonido en el teclado de un piano, fue importante para determinar la arquitectura conceptual de la fotografía. También predice, en cierto sentido, las tonalidades discretas y a base de valores enteros de la fotografía digital.

También está el artista David Rokeby, quien a finales de los años ochenta ingenió su “Very Nervous System” [Sistema Muy Nervioso] (muchas de las obras más innovadoras empezaron en el umbral de la revolución digital, antes que muchas de sus características fueran tan comunes que se volverían rutinarias), en el que el protagonista mueve su cuerpo en el espacio disponible, las cámaras lo “ven” y traducen la imagen en datos que después son emitidos en forma de música, la cual el protagonista usa para mover su cuerpo de nuevo, casi como si estuviera bailando, de manera que se produce más música (o sonido). Los movimientos son analizados “dinámica e históricamente”, por lo que podría suceder que un movimiento específico no genere un sonido similar (distinguiéndose así del piano). La cámara, que capta lo visual, termina produciendo una especie de música. Para Rokeby, el estado resultante es “casi chamanístico”, por lo que “después de 15 minutos en la instalación, las personas a menudo experimentan una sensación posterior, una ‘imagen fantasma’ de la experiencia y se sienten directamente involucrados en los actos fortuitos de la calle”.

Imaginemos, pues, que filmamos un ejercicio y luego lo llevamos a casa en la forma de una grabación musical basada en lo que la cámara vio. ¿Cómo se podría evaluar la intensidad y el éxito de un ejercicio basándonos en los sonidos producidos a partir de las imágenes? En otro ejercicio, un grupo de estudiantes de la Universidad de Nueva York le pidió a una bailarina que creara su propia música a partir de este sistema. En este caso, la bailarina se dio cuenta que sus movimientos eran más contorsionados cada vez que pretendía lograr el sonido correcto; ella estaba acostumbrada a bailar siguiendo la música, y no a crearla conforme bailaba. Los estudiantes lograron un

resultado azarosamente afortunado al dirigir la cámara hacia la calle y permitir que fueran los taxis, las bicicletas y los peatones quienes, sin saberlo, al estilo de John Cage, crearon un tipo de música, o lo que podríamos llamar un “sonido fotográfico”, uno de las muchas maneras eventuales de “escribir con luz”.

Estos “accidentes” se vuelven la continuación de una de las certezas más sólidas de la fotografía: su habilidad para encontrar ritmos de vida emergentes que las personas puedan sentir, pero no determinar. Así, estos resultados sirven como antídoto parcial a la función servil del medio como ilustración y “prueba” de puntos de vista preexistentes. Aquí el humano tiene menos control sobre el proceso fotográfico y es sorprendido por él. Como solía decir Garry Winogrand: “Yo fotografío para ver cómo se ven las cosas cuando son fotografiadas”.

Como en la ciencia, el sencillo acto de observar puede cambiar los resultados de manera fundamental y por lo tanto cambiarnos de manera fundamental a nosotros mismos. La invención de nuevos medios, ya sean anteojos, computadoras o cámaras digitales para explorar mejor el mundo tiene como consecuencia involuntaria la de convertirlo en un mundo pasado de moda. Los nuevos inventos permiten, y a la larga obligan a, que el mundo en el que fueron hechos cambie. Y el planeta que estos nuevos medios se pretendía que exploraran ya no es más el mismo por la sencilla razón de que estos medios ahora lo observan.

Los medios crean para nosotros un mundo diferente y, en consecuencia, necesitamos medios que evolucionen. “Los hombres que desarrollaron nuestras Bellas Artes y establecieron sus tipos y usos lo hicieron en un tiempo muy distinto al nuestro, cuando su poder de acción sobre las cosas era insignificante comparado con el nuestro —escribió el poeta y ensayista Paul Valéry en 1931—. Pero el asombroso crecimiento de nuestras técnicas, la flexibilidad y la precisión que han adquirido, las ideas y los hábitos que están creando, otorgan la certeza de que los cambios profundos son inminentes en el antiguo oficio de lo Bello [...] Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace 20 años, lo que fueron en tiempos inmemoriales”.

Igual que las artes, los medios informativos también dan forma de manera esencial al mundo que pretenden representar, e incluso



podrían llegar a reemplazarlo. Como lo han explicado muchos teóricos (“el medio es el mensaje”), el ser testigos de la guerra en Irak por televisión es, en gran medida, mirar la televisión y no la guerra. Una guerra televisada requiere estrategias diferentes —ideologías simplificadas, una narrativa visual coherente, un presidente telegénico, el horror visto como espectáculo— a las de aquellas guerras comunicadas a través de medios impresos con una relación más cercana a la causa y el efecto. Una “guerra contra el terrorismo permanente” trasciende las limitaciones de un libro, pero es ejemplo de un drama que genera la ansiedad suficiente para ocupar muchas temporadas televisivas y vender incontables miles de millones de dólares en publicidad que tranquiliza y divierte. Los ataques del 11 de septiembre marcaron el inicio de la serie y pocos parecen tener la intención de ponerle fin. En tanto drama televisado, cumple bien su propósito.

La fotografía es percibida comúnmente como una herramienta para aclarar ambigüedades (por ejemplo, que durante el galope de un caballo hay un momento en que las cuatro patas están en el aire, como lo demostraron las famosas fotografías de Eadweard Muybridge en 1878), en lugar de fomentarlas. Pero también puede convertirse en un filtro que, en combinación con su pie de foto, intente plegar en un estado único, a veces injustamente, diferentes realidades que se traslapan. El saber que un caballo galopa con las cuatro patas en el aire en un momento dado quiere decir que vivimos en un mundo menos misterioso, menos intuitivo, en el que la cámara, no las personas, se convierte en el árbitro. Usar la cámara sólo para proporcionar respuestas y no preguntas es subestimar sus capacidades.

Más de un siglo después, como lo dijo uno de los fundadores de Médicos Sin Fronteras, “sin la fotografía, las masacres no existirían”. De otra forma, nadie, especialmente los políticos, les pondría atención. El recuento de un testigo ocular carece de la objetividad percibida y la portabilidad de la fotografía. Como resultado, los sobrevivientes de una masacre son victimizados dos veces: la primera, por personas subjetivas cargadas de odio; la segunda, por la llamada máquina objetiva que trunca su viabilidad en tanto testigos de su propia victimización. Y si algún día las personas dejan de creer tanto en la validación de la fotografía como en el testimonio de los testigos, entonces viviremos



ensimismados en un mundo en el que no hay masacres, por lo menos no creíbles.

Una ironía superficial en esta era de la información es que muchos de estos cambios masivos pasan desapercibidos, debido a la abrumadora sobrecarga de información que los hace más difíciles de detectar. La tragedia es que muchos de ellos son transformaciones fundamentales y difícilmente irreversibles. Por ejemplo, como lo escribiera recientemente Bill McKibben en su libro *Enough*, una vez que empecemos a modificar el acervo genético habremos causado un cambio revolucionario que no se podrá revertir (como ya sucedió con la modificación genética de fuentes alimentarias y bien podríamos decir lo mismo del clima del planeta). Una vez que la modificación genética se inicie en los humanos, ¿qué ocurrirá con aquellos cuyos genes han sido modificados: se les prohibirá tener hijos? ¿Sus hijos aún serán considerados “naturales”, o serán humanos con un asterisco? ¿Será esa versión del posthumano la que gane las competencias, a la que se le ocurran nuevos teoremas y dirija el planeta? ¿Y entonces los humanos no manipulados serán etiquetados como orgánicos, como ahora llamamos a ciertos alimentos? O, como el novelista cyberpunk William Gibson se preguntó, ¿acaso no nos empezamos a parecer a un *cyborg* desde el momento en que nos inyectan la primera vacuna sintética, como prácticamente a todos nos ha ocurrido?

Entre las muchas consecuencias de este acervo genético maleable, casi seguramente estará la búsqueda de la imagen perfecta, con una pérdida concomitante de la perspectiva: “En un mundo en el que todas las personas sean inteligentes, bien parecidas y agradables, todos estarán en condiciones de participar en películas exitosas, pero nadie estará en condiciones de reseñarlas”, escribió David Brooks en el *New York Times*.

Es una búsqueda potencialmente desastrosa. ¿Acaso habrán sido las millones de imágenes de la naturaleza, románticas y apropiadamente hermosas, que forman parte del acervo de calendarios, libros de texto y revistas, de Internet y demás las que nos han ayudado a ignorar las realidades de la destrucción ambiental? ¿Podría ser que esta proliferación de imágenes celebratorias sea sólo una fachada que ha servido para desprendernos de la desaparición de la naturaleza? Siempre podremos

hacer más imágenes, ya que en el mundo digital pueden sintetizarse ad infinitum sin importar que el tema representado siga o no existiendo.

Debido a nuestra ambiciosa manera de hacer las cosas, quizás sea oro falso lo que hemos adquirido. Transformar al mundo en divisa fotográfica sustituye el “sentido de igualdad universal de las cosas”, como escribió Walter Benjamin en los años treinta. Decía: “Todos los días se vuelve más urgente la necesidad de tener un objeto a distancia muy corta por medio de su semejanza, su reproducción. [Pero] la reproducción ofrecida por las revistas de fotografía y los cortometrajes informativos difiere de la imagen vista por el ojo desnudo. La originalidad y la permanencia están tan estrechamente ligadas en el segundo, como la transitoriedad y la repetición en los primeros. Separar a un objeto de su concha, destruir su aura, es la marca de una percepción cuyo ‘sentido de igualdad universal de las cosas’ ha llegado a tal grado que la extrae incluso de un objeto único por medio de la reproducción”. Las más de tres mil millones de fotografías que según *Photobucket* están disponibles en línea a través del sitio generado por usuarios, o los más de tres mil millones de videos que según agencias de investigación de mercado se suben mensualmente a YouTube, son más que capaces, por su simple volumen, de “separar a un objeto de su concha”, así como eliminar cualquier aura del original o su cualidad de originalidad.

En la universidad a menudo les pregunto a los estudiantes si hay algo en el salón de clase, además de ellos mismos, que sea único y no haya sido producido en masa. Por lo general podemos enumerar docenas y docenas de figuras rectangulares —mesas, computadoras, libros, cuadernos, pizarrón, pantallas, ventanas, puertas, etcétera—, pero rara vez logramos encontrar más de una o dos piezas de joyería de diseño exclusivo como objetos únicos en el salón. Con frecuencia, es ese preciso momento la primera vez que los alumnos se dan cuenta que durante buena parte de sus vidas han estado rodeados casi exclusivamente de objetos no originales, lo que muchos de ellos encuentran tranquilizante. Después de todo, ¿quién querría un auto único, y quién no querría compartir el lazo de unión que ofrece el *ethos* consumista de la reproducción casi infinita?



*Snuppy*, a la derecha, es el hermano mellizo de un afgano macho adulto, que nació de una madre sustituta de raza labrador. Foto de Hwang Woo Suk / Universidad Nacional de Seúl / AP.



10

“My Twinn” es una empresa que ofrece, una vez recibidas las fotografías digitales apropiadas, producir una “muñeca-idéntica-a-mí hecha para que se asemeje a esa niña particularmente importante en mi vida”.

En este contexto, la fotografía misma es un medio que ofrece las dimensiones adecuadas para comunicarse. La plétora de imágenes fotográficas rectangulares que refuerza la reproducción genérica y en masa como medio para la aceptación de los consumidores disminuye nuestro sentido de lo posible y lo sublime: sustituyen insidiosamente y despreocupadamente paradigmas de la imagen amigable fácilmente reproducible —el humano sintético, el ambiente paradisíaco— por la crudeza de la existencia. Acostumbrados a depender de la fotografía como huella, apenas si sabemos (o queremos saber) hasta qué grado y qué tan rápido nos estamos dirigiendo por un camino tan esencialmente peligroso.

En el mundo de la imagen digital, la igualdad universal de las cosas también se presta para la clasificación simplista bajo las palabras clave más banales que proponen los crecientes archivos de ceros y unos. La fotografía, que cada vez se ve menos en papel o película, requiere que se le asigne una palabra clave para poder ubicarla rápidamente, una experiencia bastante diferente de la búsqueda de negativos e impresiones. Al asignarle palabras clave, la ambigüedad de la fotografía a menudo se define arbitrariamente y se anulan sus múltiples significados al darle forma definida al fascinante carácter misterioso de la existencia que la fotografía a veces puede evocar. “Atardecer” y “bebé” se vuelven palabras clave que ocultan cualquier rastro de complejidad en la imagen; “sexy” es una palabra clave que con frecuencia se asigna como estratagema para atraer a un público más grande, es una forma de *consumer branding*. Hasta ahora, pocos han tenido la intención de crear juegos de palabras al asignar estas palabras clave, una disonancia poética entre la palabra y la imagen.

Al final, la asignación de palabras clave será más sutil y otras estrategias más amplias serán utilizadas para encontrar una fotografía digital —etiquetas geográficas, algoritmos de concordancia de imágenes, métodos para enlazarse desde una imagen o un fragmento de ella, etcétera—. Un sistema de recuperación más intuitivo y asociativo, como el visionario “memex” de Vannevar Bush (“un dispositivo en el que un individuo almacena todos sus libros, registros y comunicaciones, mecanizado de tal manera que pueda ser consultado a gran velocidad y flexibilidad. Es un complemento aumentado

e íntimo de su memoria”), por primera vez descrito en la edición de julio de 1945 de *Atlantic Monthly*, que sería particularmente útil si pudiera ofrecer un tratamiento más sutil de las fotografías en el ambiente digital, y no genérico ni restringido por la información contenida en sus pies de foto.

Mientras tanto, las fotografías impresas se venden a precios elevados en subastas que empiezan a parecerse a un cementerio fotográfico. A principios de esta década, el *New York Times* informó que alrededor del 98 por ciento del archivo fotográfico Bettmann, propiedad de Bill Gates, fue extraído de sus gabinetes en Manhattan y arrumbado en una mina refrigerada de piedra caliza en Pensilvania, a fin de resguardarlo, debido a que las impresiones se estaban deteriorando. De entre las 17 millones de imágenes que se iban a resguardar, sólo se digitalizaron las más comerciales y populares (se informó que escanear el resto sería demasiado costoso), las que permanecerían disponibles. La colección, un gran legado cultural de una idiosincrasia basada en el papel, la cual contiene algunas de las fotografías de noticias y documentales más fascinantes del siglo xx —cuyo origen fue un acervo secreto llevado a Estados Unidos en 1935 por Otto Bettmann cuando los Nazis llegaron al poder—, se volvió menos accesible. Una versión de la historia más comercial y accesible, como por ejemplo, Einstein sacando la lengua, se mantendría en circulación como archivo digital. Las impresiones pasan a ser propiedad del coleccionista, aunque para la reproducción en los medios actuales, se prefieran los archivos digitales.

Las frágiles fotografías, testimonio tangible del paso del tiempo, han sido refrigeradas y almacenadas en sitios remotos. La fotografía original, su presencia en el tiempo y espacio, su tendencia a volverse amarillenta y su capacidad de recibir anotaciones al reverso, fue rechazada. La fotografía reproducida mecánicamente adquiere el nuevo estatus de objeto escaso y en ocasiones único y tan precioso como el de una pintura: una de las tres impresiones que se conocen de *The Pond-Moonlight* de Edward Steichen se vendió en 2 millones 900 mil dólares en 2006. Las imágenes digitales escaneadas y suavizadas acceden a un eterno presente en el que su distribución se hace a través de cables y aire, son efímeras, omnipresentes, nunca se descomponen y dan lugar a un intento gratuito y simplista de inmortalidad.

Ciertamente, el envejecimiento de la fotografía digital no se reduce a que un ingeniero de computo cree un programa en el que los archivos vayan adquiriendo un “tono sepia” según avanza el reloj de la computadora. Lo digital, como veremos, ofrece una versión mucho más dinámica que esto.

¿Y por qué no? Incluso una de las grandes constantes, la velocidad de la luz, ha cambiado. En 1999, en el umbral del nuevo milenio, el artículo “Físicos reducen la velocidad de la luz” apareció en la *Harvard University Gazette*:

La luz, que normalmente recorre los 386,242 kilómetros que separan a la Luna de la Tierra en menos de dos segundos, ha sido reducida a la velocidad de un auto durante la hora pico, 61.15 km/h.

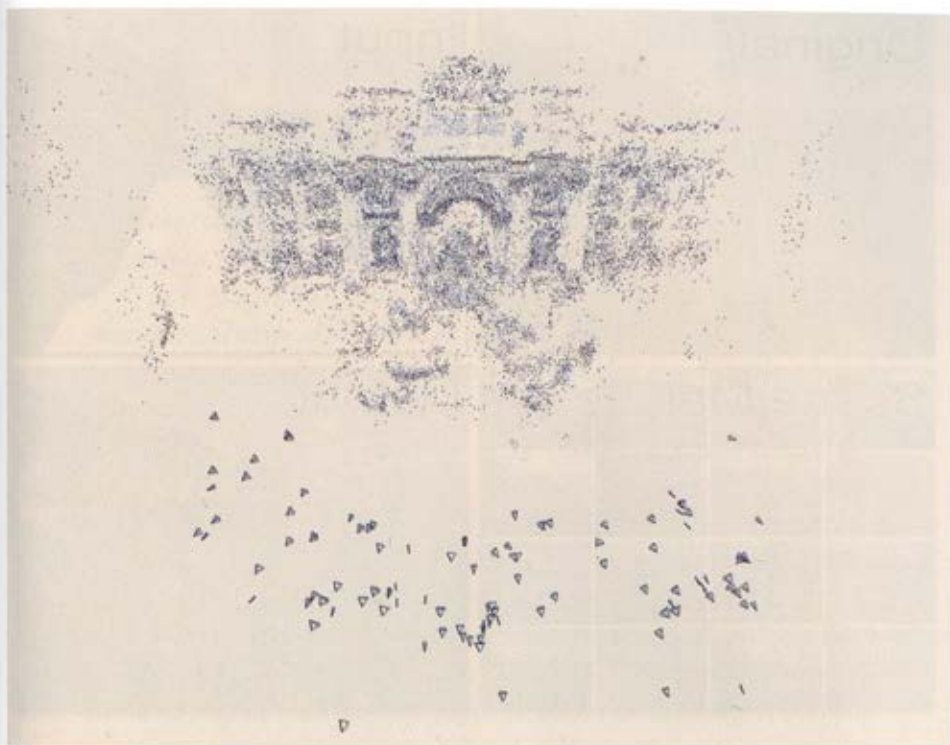
Esto ha sido posible gracias a un estado de la materia completamente nuevo, por primera vez observado hace cuatro años. Cuando los átomos se comprimen excepcionalmente a temperaturas extremadamente bajas y a alto vacío, pierden su identidad como partículas individuales y actúan como un gran átomo con características similares a un láser.

Un medio tan exótico puede construirse para reducir la velocidad de un haz de luz en 20 millones de veces, de 299,791.81 km/s a unos ridículos 61.15 km/h.

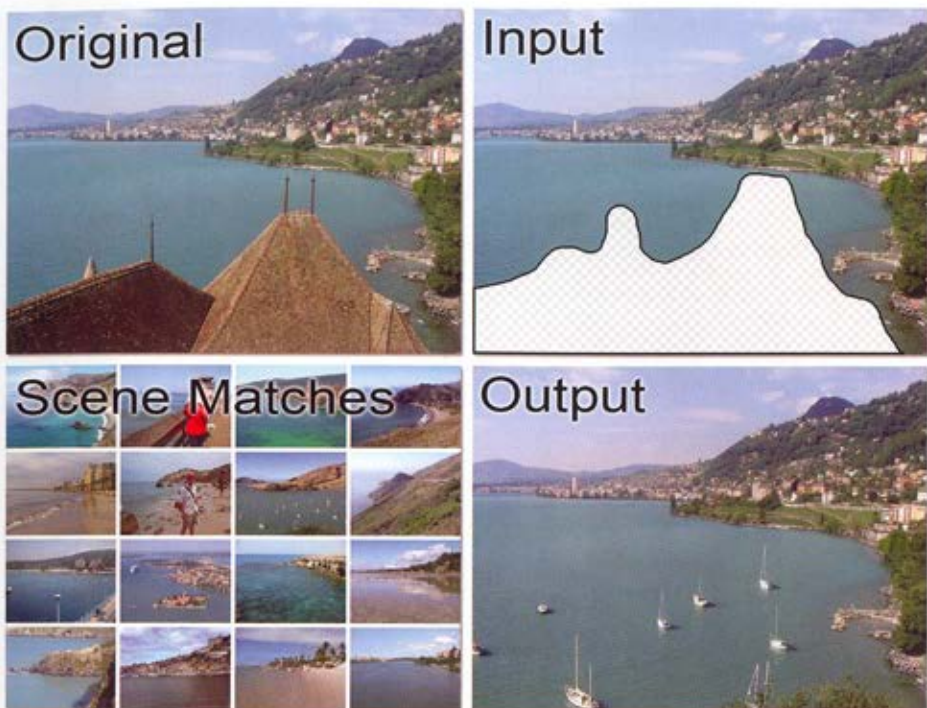
“En este extraño estado de la materia, la luz cobra una dimensión más humana, casi se puede tocar”, dice Lene Hau, física de la Universidad de Harvard.

En los últimos años, la velocidad se ha reducido mucho más. “En un acto de prestidigitación mecánico cuántico —reportó el *New York Times* en 2007—, físicos de Harvard han demostrado que pueden no sólo detener por completo un haz de luz, la más veloz de las partículas en la naturaleza, sino que pueden resucitarlo en una ubicación diferente y permitir que continúe su camino”.

La palabra “fotografía”, que proviene del griego, significa escribir o dibujar con luz. Si la luz cambia, entonces también deberá cambiar lo que se escribe.







### III De cero a uno

*Tomar fotografías es un recurso para dar fe de una experiencia, pero también para negarla cuando la experiencia se limita a la búsqueda de lo fotogénico, cuando la experiencia se convierte en imagen, en souvenir. El viaje se convierte en una acumulación de fotografías [...]*

*La mayoría de los turistas sienten la necesidad de colocar la cámara entre ellos y aquello que encuentren que les parezca extraordinario.*

*Inseguros de otras reacciones, toman una foto.*

Susan Sontag\*

La nueva maleabilidad de la fotografía en el entorno digital agrava los señalamientos de Sontag y, de manera intrigante, también los vuelve un tanto discutibles. Conforme lo digital desestabiliza a la fotografía en tanto registro fiel de lo visible, su nueva flexibilidad la conecta con otros enfoques que antes habrían sido rápidamente rechazados o considerados imposibles.

¿Los viajes se tienen que convertir en “una acumulación de fotografías”, como sentencia Sontag, incluso entre quienes más representan a la fotografía? Desde la perspectiva del cambio tecnológico profundo, sería particularmente derrotista que nos sintiéramos obligados a permanecer dentro de los límites de lo que desde ahora ya podríamos llamar “el medio anterior”. Mientras que las agencias de publicidad y las revistas de moda han adoptado con entusiasmo a la fotografía de píxeles, son pocos los artistas y documentalistas que han estudiado seriamente las nuevas posibilidades para integrarlas a sus técnicas de trabajo. En gran medida, el nuevo medio permanece aún en estado latente, con sus potenciales apenas articulados, no digamos comprendidos. Como lo explicó Jocelyne Benzakin, dueña de una galería de arte y agencia fotográfica, en el año 2000:

---

\* *Sobre la fotografía*, 1977.

“Entiendo el poder de un programa de cómputo como *Photoshop*... pero no he visto que nadie haya llevado a la fotografía a otro nivel, a un estadio diferente, digamos, como lo hiciera Jimi Hendrix, quien cambió a la guitarra por completo”.

Pero la fotografía puede ser y será transformada. Un ejemplo: para el turista que menciona Sontag, una de las más grandes ventajas de las imágenes digitales, que hasta ahora no se ha mencionado, es la posibilidad de “fotografiarse” a sí mismo en el destino *antes* de salir de vacaciones. De la misma manera en que *Newsday* mostró a las dos patinadoras que se encontrarían al día siguiente, sería extraordinariamente fácil para un futuro viajero colocar su retrato frente a la imagen de cualquier atractivo turístico —y no existe ninguna que no haya sido fotografiada— y crear un “diario de viaje futuro”.

¿Equivaldría esto a hacer trampa? A su llegada, el viajero podría improvisar y evitar las atracciones turísticas (las fotografías que “dan fe” de su presencia en los sitios de rigor ya habrían sido creadas) y en su lugar podría tratar de vivir la experiencia de “lo extranjero” de manera más íntima: caminar por ahí, hablar con la gente, seguir sus instintos, olores, sonidos y paisajes a través de una cámara que explore lo nuevo e intrigante, sin la obligación de tener que representar repetidamente aquello que ya se conoce. De esta manera, las fotografías de turistas serían consideradas lo que normalmente son: tarjetas postales personalizadas que repiten clichés (Durante sus talleres, el fotógrafo mexicano Pedro Meyer acostumbraba pedirle a sus alumnos que primero compraran tarjetas postales turísticas y luego salieran a fotografiar las mismas escenas, ejercicio con el que obtenía resultados extraordinariamente diferentes).

Aún más importante, el turista tendría la oportunidad de evolucionar en tanto viajero, un apelativo que ahora parece reservado al siglo XIX. En el “viajero” se reconoce un viaje hacia lo desconocido más que a una persona que registra aquello que ya ha sido demasiado visto. Las guías de viajes que indican dónde colocarse para obtener la mejor fotografía y que señalan cada punto de vista podrían descartarse o, mejor aún, dejar de producirse por completo. Habría menos posibilidades para “El establo más fotografiado de Estados Unidos”. Cada sitio de interés podría ser visitado y descubierto de manera

independiente sin la sensación de que la cámara se haya apropiado ya de la experiencia. Sin embargo, para que esto funcionara habría que ignorar todos los sitios de fotos de la Red hasta que terminara el viaje (De visita en La Habana en 1984 no vi ninguna fotografía en las calles cuya finalidad fuera la de vender algo. A diferencia de lo que ocurre en países capitalistas donde la competencia abunda, los productos no tenían que ser anunciados. Caminé sin sentir la seducción deliberada de la imagen. Finalmente sí vi algunas fotografías, eran retratos de individuos que estaban discretamente colgados en el estudio de un fotógrafo, lugar al que parecían pertenecer).

Los turistas liberarían una parte de París y ya no se amontonarían frente a la Torre Eiffel a la espera de que el cónyuge o un paseante liberara el obturador, pues esa tarea se habría llevado a cabo en un quiosco del aeropuerto, o desde la casa, una tarea convertida en rutina, como empacar el pasaporte. En principio, las imágenes podrían mandarse por correo al llegar o podrían programarse para ser enviadas por correo electrónico con las frases obligadas: "Pasándola muy bien. Ojalá estuvieras aquí." (Ver la fascinante reflexión de George Perec sobre los escasos y genéricos enunciados que se incluyen en el reverso de casi toda tarjeta postal). Una vez cumplido esto, y evitando las cadenas de restaurantes, tiendas y hoteles tanto como fuera posible, la aventura (mas no los "recuerdos") podría comenzar. Además, cada imagen podría llevar la etiqueta "fotografía futura" sólo para enterar al destinatario de la estrategia antiturista.

La originalidad y la espontaneidad de la experiencia entran en juego, y brindan la oportunidad de ser revividas. Ya equipado con "fotografías futuras", sin la necesidad de añadir alguna a la tormenta de imágenes ya existente, el individuo se libera y deja de sentirse presionado por encontrar el encuadre preciso y conservar cada momento precioso. Si el viajero desea compartir el viaje con amistades a través de sitios de Internet generados por usuarios, las imágenes pueden ser cargadas casi instantáneamente. La presión entonces para el viajero, dada la competencia existente entre las miles de millones de fotografías ya cargadas por otros (fotolog.com, por ejemplo, afirma que sus miembros suben, o cargan, 500 mil fotos nuevas diariamente y más de dos mil millones son vistas cada mes), sería encontrar y fotografiar lo idiosincrático, mas

no lo predecible. Y como muchas personas visitan la Red, quizás sea mejor esperar y compartir las fotografías al regreso del viaje para evitar ser bombardeados con correos electrónicos de los curiosos.

También se está desarrollando un nuevo *software* para colaborar en la irónica búsqueda de la foto "perfecta". "Scene Completion Using Millions of Photographs" [Finalización de la Escena Utilizando Millones de Fotografías], de la Universidad Carnegie Mellon, le permite al fotógrafo apresurado rellenar automáticamente las áreas de la foto con fragmentos disponibles en línea de la misma escenas, de la autoría de muchas otras personas (cuando la cabeza de una persona se atravesó frente a la cámara o se tuvo que borrar a un ex cónyuge). Este sistema de collage realizado por múltiples autores que visitan el mismo sitio pero en diferentes momentos con seguridad confundirá a los historiadores que buscan en la fotografía alguna certeza sobre cómo eran las cosas. El *software* también tomará pies de foto de otros autores para describir más ampliamente, aunque no siempre de manera certera, aquello que uno no sabía que estaba viendo.

Otro proyecto, de la Universidad de Washington y desarrollado por Noah Snavely, Steven M. Seitz y Richard Szeliski (este último de Microsoft Research), lleva el apropiado nombre de *Photo Tourism* [Foto Turismo]. Anterior a *Photosynth*, del que se hablará más adelante, el programa encuentra fotografías de un mismo sitio y las muestra en la pantalla en una disposición cubista, según la perspectiva en la que cada una fue tomada. Cualquier fotografía puede ser ampliada, el espectador puede buscar acercamientos de los segmentos que hicieron otras personas, y la información de pie de foto también puede intercambiarse automáticamente entre fotografías similares. También se anuncia como una manera para encontrar fotografías sin depender por completo de búsquedas a partir de palabras clave.

Y, por supuesto, *Google Earth* y otros programas similares ya ofrecen paisajes irresistibles vistos desde un satélite en el espacio y usando la metáfora de un planeta tridimensional habitado por todos nosotros. Aunque aún es muy reciente, las posibilidades que ofrece *Google Earth* a la fotografía de viaje son enormes, ya que combina capas aéreas sobrepuestas, cartografía, sonidos y video que le permiten

al lector, por ejemplo, seguir la caza en un safari y simultáneamente contextualizarla con una vista de ojo de pescado de múltiples eventos que podrían estar sucediendo simultáneamente. O uno puede descender desde el cielo virtual para tener una mejor imagen de proyectos más importantes, como el de Darfur, creado por el Museo Conmemorativo del Holocausto de Estados Unidos, que le ofrece al espectador la posibilidad de conocer qué aldeas han sido destruidas, así como leer testimonios de aquellos que estén siendo atacados (es el primer proyecto de la Iniciativa de Cartografía para la Prevención del Genocidio del museo).

Y si se combina con Gigapan, una fotografía panorámica de mil millones de píxeles que está desarrollando el equipo dirigido por Randy Sargent e Illah Nourbakhsh, de la Universidad Carnegie Mellon, tales programas cartográficos ofrecen la posibilidad de explorar en detalle diferentes escenas al sumergirse en las imágenes en alta resolución<sup>8</sup>. El espectador puede acceder a la detalladísima panorámica de un mercado al aire libre, un mitin político o un evento deportivo, puede acercarse tanto como desee, encuadrar sus propios *snapshots*, o comentarlos para que otros hagan clic y sigan haciendo lo mismo. En el futuro, quienes exploren la imagen también podrán escuchar conversaciones determinadas o entrar en el edificio que se muestre. Estas variadas maneras de aproximarse a situaciones en desarrollo en diferentes culturas ofrecen potenciales misteriosos que, gracias a la complejidad de la panorámica, no son tanto controladas por el persuasivo punto de vista de un fotógrafo como exploradas por el espectador mismo.

La fotografía digital, potencialmente más maleable que sus predecesoras hechas de papel o película, ofrece al lector una experiencia que podría corresponderse de manera más cercana con el encuentro inicial, sin limitaciones. En lugar de definir explícitamente las circunstancias, tales imágenes pueden ofrecer mucho más a la curiosidad del propio lector sobre qué y cómo explorar, así como un sentido de arbitrariedad a la imagen. Enciclopédicas en términos de posibilidades, efímeras en la pantalla, con enormes cantidades de perspectivas y combinaciones de medios, actualizadas continuamente y a menudo mostrando en parte las propias fotos del espectador, estas nuevas

estrategias digitales de la imagen no ofrecen un objeto tan concreto como lo hace la fotografía convencional.

En lugar de percibirla esencialmente como una reproducción, la fotografía digital puede considerarse como la representación de un punto de vista más sintético e impresionista, capaz de amalgamarse con otras imágenes o de crear copias diferentes que, como si se tratara de obras derivadas, pueden distanciarse de la original. Al final, estas imágenes podrían alterar en menor grado la unicidad del objeto que se pretende mostrar, de la misma manera en que una pintura excepcional puede enfatizar la singularidad de la existencia en lugar de debilitarla.

Las subsiguientes generaciones de imágenes se convierten en reacciones al trabajo anterior, mas que en sus copias, donde el original es traslapado y cuestionado por improvisaciones posteriores. En YouTube, por ejemplo, los videos a menudo provocan respuestas o reacciones en video, dando lugar a continuos comentarios y en ocasiones bastante críticos. También hay *threads* [hilos] en Flickr, en donde se invita a los demás usuarios a manipular una imagen inicial y a publicar los resultados en el sitio ("Ella es mi esposa. Adelante, enloquezcan, diviértanse y descubramos algunos de sus álgter ego").

Ciertamente, las fotografías a base de píxeles se pueden reproducir muy fácilmente por medio del copiado exacto de su código, pero el espacio digital propicia el juego y abre la posibilidad a la reconfiguración, potencialmente subversiva, de un mapa que en otro sentido definiría, a la vez que ocultaría, el territorio. En su ensayo de 1936, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin argumentó que hacer muchas reproducciones "pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible", disminuyendo el aura de la unicidad. Douglas Davis, en una reacción desde la era digital seis décadas más tarde, asevera: "Es aquí donde reside el aura, no en el objeto en sí, sino en la originalidad del momento en que miramos, escuchamos, leemos, repetimos, revisamos"<sup>9</sup>. Ahora el ícono es transformado en su aspecto y, de alguna manera, resucitado.

Es evidente que la relación del medio con la memoria también se ve afectada. Si las fotografías serán de manera recurrente alteradas y reapropiadas, con rostros que cambian y diferentes significados conferidos

(como ocurre en el caso de la fotografía de Meiselas convertida en "El hombre Molotov"), su relación con la memoria es más flexible, generando una variedad de ideas y recuerdos pero también confusión. En la arena digital, uno no puede mirar con absoluta certeza una fotografía y decir "así es como fue", lo que resulta tranquilizante en la medida en que nos libera de algunos de los famosos reproches de Platón hacia la escritura: "Esta invención llevará el olvido al alma de quienes lapractiquen pues no ejercitarán su memoria".

John Berger, cuando escribió sobre la fotografía en su encarnación análoga hace treinta años, detectó una conexión más sustancial: "¿Qué fungía como fotografía antes de la invención de la cámara? La respuesta esperada es el grabado, el dibujo y la pintura, y la respuesta más reveladora sería la memoria. Lo que las fotografías hacen en el espacio, se hizo antes a través de la reflexión". Sin embargo, ahora necesitamos una nueva pregunta: "¿Qué fungía como fotografía *digital* antes de la invención de la cámara?". La respuesta podría ser más juguetona, estar más relacionada con la conversación, e incluso con la especulación. El pasado sería recreado, repensado y reinventado mientras que el proceso podría ser más cercano a la tradición oral en la que se incorporan las visiones divergentes de la comunidad.

Igual que los géneros literarios de la novela, la poesía y la narración de recuerdos han explorado las permutaciones de la memoria, así también la fotografía digital podría evocar un pasado más complejo. En lugar de ser un punto de referencia único e inobjetable, considerado más verdadero que la memoria humana, puede fungir como un elemento dentro de una red de imágenes, algunas contradictorias entre sí, grupos de sonidos y textos que a la vez se apoyan y se contradicen entre sí, un menú de posibles interpretaciones, un paisaje onírico y maleable y un imán para los recuerdos. En el entorno digital, una fotografía puede enlazarse fácilmente con titulares de periódicos, locales o internacionales, de un determinado día, con reportes del estado del tiempo, calendarios y agendas, fotos y textos escritos por miembros de nuestra familia o cualquier otra persona. Pero más importante aún, es que más personas pueden enlazarse con ella, amplificando y contraviniendo lo que el autor original asegura que representa, uno de los principios fundamentales de la Web 2.0. Holísticamente,



la fotografía echa raíces y extiende ramas electrónicas para entretenerse con otros medios.

La fotografía de aquel zorzal petirrojo posado en un viejo roble fue tomada, por si a alguien le interesa saberlo, el mismo día que el Presidente anunció que no se habían encontrado armas de destrucción masiva en Irak (Quizás, uno no querría saber este tipo de detalles). Quizás al mirar la fotografía del zorzal el espectador, conmovido, decidiría votar por otro candidato. La yuxtaposición de su elegante sencillez con maquinaciones gubernamentales invita a nuevas reflexiones. Y la fotografía de un hermoso zorzal petirrojo posado en un viejo roble sería vista como lo que siempre fue: algo inexorablemente ligado a la política.

El encuadre fotográfico entonces iría más allá del pasaje de la realidad visible, extendiéndose, conectándose con ideas, eventos e imágenes que previamente se habían considerado como externas. El fotógrafo, consciente de que encuadrar excluye e incluye al resto del mundo, podría intentar hacerse más presente, más consciente y menos confiado de que es la cámara la que "va a recordar". Y conforme el autor y los espectadores luchan por asir los significados de la fotografía y crean nuevos enlaces e interpretaciones, se hará evidente que el proceso fotográfico implica por necesidad una contextualización pertinente. En lugar de fomentar el olvido, la fotografía podría invitar a recordar demasiado.

Por ejemplo, "Spellbinder", una nueva forma para amalgamar lo visible y lo invisible ideada en la Universidad de Edimburgo en Escocia, le permite a las personas fotografiar sitios con sus teléfonos celulares, enviar las fotografías a una base de datos y rápidamente recibir una nueva fotografía de una composición artística virtual que ha sido creada específicamente para dicho sitio, sobreimpuesta a la imagen original. Podemos pensar en una imagen fantasma que entretenga una verdad en tanto se traslapan los mundos en línea y fuera de línea.

Imaginemos, entonces, la posibilidad de que una base visual de datos le permitiera al fotógrafo ver qué existió con anterioridad en un sitio que esté fotografiando: el denso bosque que antecedió al cuidado campo de un club de golf, o el sitio del horripilante incendio de la fábrica Triangle Shirtwaist, donde las costureras quedaron

encerradas y calcinadas o desde el cual saltaron al vacío, actualmente un edificio anodino en el bajo Manhattan. El trabajo en los años noventa de Shimon Attie, un artista que proyectaba fotografías de Berlín de la época anterior al Holocausto sobre edificios contemporáneos, resultaría particularmente pertinente. El pasado entabla una conversación con el presente sobre el futuro, y cada percepción puede ampliarse y contradecirse, su autoridad es menos inviolable.

Por supuesto, existe el peligro de que esta conversación con el pasado se vuelva obsesiva. Por ejemplo, en la película *Hasta el fin del mundo*, de Wim Wenders, hay una escena en que la protagonista, Claire Tourneur (interpretada por Solveig Dommartin, esposa de Wenders), está obsesionada por ver un videocasete de sus sueños. Los fragmentos visuales le recuerdan mucho el dolor y la tristeza que alguna vez sintió durante su infancia. Finalmente, su pequeño aparato se queda sin baterías y, como un adicto, hará lo que sea para reemplazarlas. Las imágenes de su propio subconsciente se vuelven más preciosas que cualquier otra cosa presente y pronto se transforma en un “usuario” tecnológico, un yonqui de los videocasetes de sus recuerdos revelados.

Igual que el caso de Claire Tourneur, a pesar de la aparente gran capacidad de almacenamiento de lo digital, esta abundancia no debe tomarse como una invitación abierta a la continua búsqueda y descarga de todas las minucias de la existencia. (Ojalá que no todos resultemos ser faraones “de clóset” en busca de la inmortalidad en nuestras pirámides digitales). Pocos pueden soportar las interminables olas de reflexión y seudoreflexión que permean la Red, incluidos los blogs. De lo contrario, un día no muy lejano lloraremos la ausencia de lo análogo y la modestia de una sola fotografía en papel nos parecerá refrescante.

Dada la gran acumulación de posibilidades que surgen de la tecnología, quizás sea oportuno invocar la modestia de la fotografía. Tan sólo veinte años después de su aparición, el poeta y crítico Charles Baudelaire hizo lo propio cuando acusó al medio con bastante dureza de no tener alma, de ofrecer poco más que un servicio estenográfico y de ser una herramienta auxiliar de la memoria: “Es necesario que

la fotografía cumpla con su verdadero deber, el de ser la servidora de las ciencias y las artes, pero la servidora más humilde, como la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni han suplantado a la literatura. Que enriquezca con rapidez el álbum del viajero y preste a sus ojos la precisión que le faltaría a su memoria [...] Pero si se le permite avanzar sobre el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, sobre todo aquello que sólo vale porque el hombre añade allí su alma, ¡entonces desdichados de nosotros!”.

Aunque la batalla aún persiste, hoy pocos cuestionarían que la fotografía es una forma artística en la que, al confrontarse con las realidades emergentes, incluso “lo intangible y lo imaginario” pueden ser palpables. Ahora, con la posibilidad de reacomodar píxeles, de modificar imágenes con algoritmos que respondan a la alza o a la caída del mercado de valores, o de cambiar sus colores basados en cuentas azarosas, hacer que las fotografías conversen con el espectador o entre ellas, enviarlas a través de Internet a cientos de familiares y amigos minutos después del nacimiento de un bebé, conectar cámaras a las lecturas de la presión sanguínea, usarlas para vigilar a todo un vecindario o para representar realísticamente un mundo virtual o virtualmente un mundo real, existen muchas más estrategias tanto para informar como para transformar a la fotografía. Hasta qué grado esto será un reflejo del alma humana, la ampliará o reducirá, eso aún está por verse.

Pero no es del todo una mala idea conservar algunos de los usos de la fotografía periodística y documental, al estilo de la “servidora más humilde” de Baudelaire, si es que esto aún es posible. El abandonar de tajo a la fotografía documental como un mecanismo de registro creíble para explorar una multitud de nuevas posibilidades de inspiración digital sería, por lo menos en el corto plazo, irresponsable. Sería inconcebible obligar a las personas a entablar constantes debates sobre si la masacre representada en algún país lejano en realidad ocurrió, sólo por un ataque generalizado en contra de la evidencia fotográfica. O, debido a un exagerado sentido de las posibilidades de la fotografía, cuestionar continuamente si es un niño real el que está siendo maltratado o un hombre el que está siendo golpeado brutalmente. ¿Aquellos que sufren, quienes realmente sufren, encontrarán consuelo en el debate sobre las ambigüedades que circulan libremente



13

Linienstrasse 137: Proyección de diapositivas de una redada policial de 1920 contra residentes judíos, por Shimon Attie, 1992.

en torno al significado fotográfico? Si llegara a ocurrir que la fotografía, en tanto testigo documental, perdiera su importancia, ello obstaculizaría el correcto funcionamiento de la democracia puesto que habría un vacío de evidencias creíbles. La creciente incapacidad de los gobiernos y ciudadanos de asimilar y reaccionar frente a los acontecimientos que ocurren fuera de sus fronteras, desde el cambio climático global hasta los asesinatos en masa en Darfur, sugiere que los tipos y cantidades de imágenes disponibles ya están contribuyendo a un cínico fracaso de la gobernabilidad.

Puede ser tentador fabricar imágenes perfectas, aún en la búsqueda de lo que uno considera el bien mayor, pero cuando se pone en duda el papel del medio en tanto testigo y registro, la gente en el poder tiene una ventaja aún mayor. Se vuelve demasiado fácil que los gobiernos nieguen las acusaciones de sus fechorías alegando que los testimonios fotográficos o videograbados han sido manipulados, o que afirmen engañosamente la existencia de una evidencia clave (¿armas de destrucción masiva?) donde no la hay. Capítulos enteros de la historia serían nuevamente refutados en sus niveles más básicos. ¿Una plaza de Tiananmen fabricada? ¿El holocausto? ¿El 11 de septiembre? ¿La llegada a la luna? El futuro es aún más problemático.

Por ejemplo, los efectos de las imágenes digitales en la práctica de la pornografía infantil es ya uno de estos problemas, uno que el Congreso de Estados Unidos atacó con prontitud al promulgar la Ley para la Prevención de la Pornografía Infantil en 1996. Anteriormente, la pornografía infantil había sido definida por incluir a niños y niñas verdaderos, a los que el sistema legal había tratado de proteger, pero esta nueva ley incorporó el concepto de “nuevas tecnologías fotográficas y de cómputo que permiten generar, por medios electrónicos, mecánicos u otros, representaciones visuales que parecieran ser niños participando en actos y conductas sexualmente explícitas que, para el observador inexperto, son prácticamente indistinguibles de aquellas imágenes fotográficas sin retoque de niños verdaderos participando en actos y conductas sexualmente explícitas”. El Congreso también advirtió sobre los sistemas de creación de imágenes digitales que pueden “producir representaciones visuales de actividad sexual infantil diseñadas para satisfacer las preferencias de individuos abusadores,

pedófilos y coleccionistas de pornografía; así como [...] alterar inocentes fotografías de niños para crear representaciones visuales de éstos participando en conductas sexuales”.

La ley fue revocada por el Noveno Circuito de la Corte de Apelaciones, una decisión que contó con el respaldo de la Suprema Corte, porque se consideró que se extralimitaba al prohibir imágenes que no eran ni obscenas ni usaban niños reales. Pero como lo señaló el juez Clarence Thomas: “La tecnología podría evolucionar al punto en que se vuelva imposible implementar leyes efectivas en contra de la pornografía infantil simplemente porque el gobierno no podrá probar que ciertas imágenes son de niños reales”. El Congreso y la Corte aún discuten estos temas<sup>10</sup>. Conforme el mundo virtual se vaya transformando en punto de partida esencial para lo fotográfico, la relación directa con personas y acontecimientos reales podría considerarse como una práctica pasada. Y, como suele ocurrir, el ajetreado negocio de la pornografía podría ser el líder perverso que marque el camino.

Quizás resulte útil limitar la manipulación de la fotografía documental cuando esta sea utilizada por la prensa responsable, y lograr que estos parámetros sean fácilmente comprensibles por los lectores. Quizás, dadas las miles de millones de fotografías ahora disponibles en la Red, el marco que delimita la fotografía manipulada debiera ser más grueso o más delgado para facilitar su identificación, o cualquier otro mecanismo que la industria editorial considere pertinente para indicar la diferencia. El grado de la modificación podría explicarse a través de un texto oculto dentro del cuadro digital para que el lector interesado lo recupere al pasar el cursor sobre la imagen. Gracias al fácil intercambio de fotografías a través de Internet, de donde son extraídas de un contexto e insertadas en otro en cuestión de segundos, algunos tipos de identificación permanente podrían servir a los intereses tanto del autor como del modelo.

En 1994, tras la aparición de la fotografía manipulada de O.J. Simpson en la portada de *Time*, un grupo de estudiantes de la Universidad de Nueva York y yo trabajamos para proponer la colocación de un ícono llamado “sin lente” en la esquina inferior derecha de la fotografía con la idea de indicar que había sido manipulada. Suponiendo que la lente, más que el fotógrafo o cualquier otro aspecto

del proceso fotográfico, era el elemento clave que no debe tocarse, sentimos que el símbolo (un pequeño círculo dentro de un cuadro, representando una lente, con una diagonal atravesada) podría ser de uso internacional para advertir a los lectores. Algunas publicaciones y grupos de medios lo aceptaron en su momento, como la Sociedad de Fotógrafos de Medios de Estados Unidos, un fotógrafo de la naturaleza y la revista italiana *Airone*, pero la mayoría lo rechazó y argumentó que sus propios sistemas eran suficientes o que el marcar una fotografía manipulada daría la impresión a los lectores de que aquellas sin marca de alguna manera serían “verdaderas”. Además, por ejemplo, nunca se han puesto de acuerdo en si la eliminación de un detalle de una imagen, como puede ser un alambre o una toma de corriente, es un tipo de manipulación que debería advertirse a los lectores.

Por otro lado, tampoco existe la terminología suficiente para referirse a los diferentes aspectos relacionados con la imagen. Para algunas publicaciones una “ilustración fotográfica” [*photo illustration*] es una fotografía real tomada para ilustrar una idea preconcebida: por ejemplo, 12 personas de baja estatura sonriendo para “mostrar” que las personas de baja estatura se divierten más. Para otros, una foto-ilustración es la alteración de una fotografía ya existente para demostrar otra cosa, como el extremo oscurecimiento y suavizado del rostro de O.J. Simpson, una modificación que para muchos no sería obvia. Las cosas se dejan para que el lector cuestione y dude<sup>11</sup>.

La conclusión, a pesar de las frecuentes manipulaciones que se han hecho a lo largo de un cuarto de siglo, y la gran confusión de los lectores, es que hay poca voluntad dentro de la comunidad editorial para llegar a una política unificada y fácil de entender. Aunque muchas publicaciones, en particular los diarios, recientemente han adoptado políticas más estrictas en cuanto a la manipulación de fotografías, el lector por lo general no cuenta con los elementos para saber cuáles son dichos estándares, aun en la prensa responsable.

De hecho, el dilema podría resolverse con bastante facilidad si la terminología relacionada con la imagen se ampliara aunque fuese un poco. Si pensamos en la fotografía informativa como una “cita de las apariencias” —no la verdad completa, sino una cita— entonces, de la misma manera en que ocurre con el texto escrito, sería imposible cambiar

la cita sin eliminar las comillas. Para las fotografías de noticias esto significa que ningún cambio es posible más allá de alteraciones ligeras, como una modesta corrección de color, oscurecimiento y aclaración (que podrían equivaler a eliminar los "este" y "esto" de una entrevista). Si se tiene que recortar, no se puede cambiar el significado esencial de la fotografía (por ejemplo, al eliminar un elemento importante) de la misma manera en que una cita escrita o hablada no puede reducirse para que el entrevistado diga algo un poco diferente de lo que la cita más larga afirma (si se reduce por cuestiones de espacio o claridad, se usa una elipsis para indicar el texto eliminado). Un aspecto inmensamente importante de la fotografía es que contiene elementos que se encuentran fuera del control consciente del fotógrafo y el sujeto; cualquier cosa esencial y sin pulir, como en una entrevista, no puede ser resumida o desechada en beneficio de un producto final más controlado y llamativo.

Entendemos que la educación mediática, que prácticamente no se enseña en Estados Unidos, sería de mucha utilidad para enfrentar los enormes y complejos cambios que afectan a casi todas las estrategias de los medios de comunicación masivos. Aunque podría no ser del interés de muchos publicistas, políticos y productores de Hollywood, una mayor habilidad para leer y entender rápidamente los medios en evolución sería muy oportuna. Actualmente estoy trabajando con Consumer Reports WebWatch, un proyecto de Consumers Union, para informar a los lectores cuál podría ser la relación que tienen las imágenes en la Red con lo que están representando. ¿Cuáles son los lineamientos que siguen varias publicaciones en línea y sitios generados por usuarios para las fotografías y los videos que utilizan? ¿En cuáles podemos confiar que respeten el ejercicio periodístico normal? ¿Cuáles no tienen lineamientos explícitos? ¿Qué significan las diferentes representaciones de una imagen? ¿Cuáles son los diferentes temas fiscales, de derechos y de privacidad que surgen cuando uno sube sus propias imágenes en línea? El objetivo es ayudarle a las personas a convertirse en consumidores y productores de imágenes más sofisticados.

Sin embargo, existe ya un gran temor de que una era ha llegado a su fin. Philip Jones Griffiths, fotógrafo, escritor y diseñador de uno de los libros más innovadores y devastadores sobre la guerra



de Vietnam, *Vietnam Inc.* (1971), presenta la estrategia militar y política de Estados Unidos de manera cínica y amargamente escéptica como un acto de barbarie apenas disfrazado. Griffiths, antiguo farmacéutico que pasó dos años y medio en Vietnam como fotógrafo independiente, con sólo unos cuantos días de asignaciones pagadas, contextualizó a sus imágenes de manera que la lectura hecha de la guerra fuese la de una acción absurda y profundamente inmoral. Su siguiente libro de 2004, *Agent Orange: Collateral Damage in Vietnam*, continuó con una descarnada representación de los daños perdurables que la guerra puede ocasionar en la población civil, especialmente en los niños.

En las fotografías de Griffith aparecen niños sin extremidades, sin ojos y con cráneos sumamente deformes. Sus fotografías de un espantoso nonato desfigurado, conservado en un frasco en un museo dedicado a los efectos del Agente Naranja, son consideradas como unas de las más horribles que se pueda imaginar. Su trabajo representa lo que gobiernos agresivos temen: credibilidad, accesibilidad y espanto, estas fotografías premonitorias advierten a la ciudadanía de las consecuencias infernales del conflicto armado. Pero el trabajo de Griffith se enfrenta además a una limitada circulación: la prensa dominante, protegiéndose a sí misma, a sus lectores y anunciantes, generalmente rehúye al uso de tales imágenes dantescas y los comentarios cáusticos.

Pero incluso un fotógrafo como él, tan extremo, le teme a la era digital, pues siente que la credibilidad de su trabajo y la de otros está en riesgo. Entrevistado por *The Digital Journal*, comentó:

El verdadero problema con lo digital es que ya no existe razón alguna para creer en las fotografías. De alguna manera, se podría afirmar fácilmente que la fotografía fue una estrella fugaz del siglo xx. Llegó y se fue en 100 años [...] Falsificar fotografías es muy fácil. Esperemos que haya una reacción a esto y regresemos a tomar verdaderas fotos en película verdadera y que la gente diga, sí, es real, esto sí ocurrió.

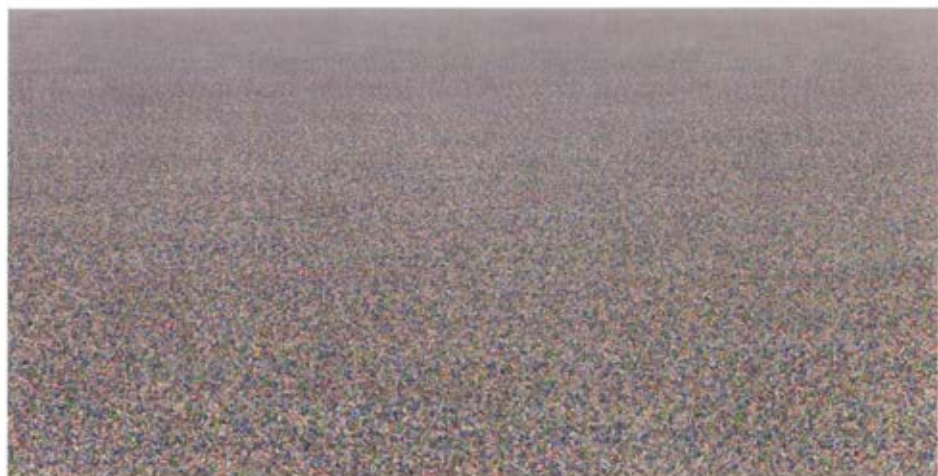
La fusión que se cree que hace Griffith de la antigua tecnología con la realidad y de la más nueva con la fantasía es muy desafortunada, y que de no combatirse, uno de nuestros medios informativos más

efectivos se disipará en la imaginación popular al mismo tiempo que los potenciales de los medios emergentes se harán más accesibles. Nuestro universo se vería reducido; será más fácil negar y burlar lo que no pueda vivirse personalmente, en particular aquello que es doloroso pero que merece nuestra atención.

La adopción de lo digital puede ser la coyuntura adecuada para sugerir que las fotografías pueden pensarse, como en la escritura, en términos de ficción y no ficción (aunque no se puede hacer la comparación en términos de lo análogo y lo digital). Las fotografías de "no ficción", basadas en hechos, que respetan el contexto y son cuidadosamente descritas, aunque siempre sujetas a la interpretación, pueden establecer la existencia de una realidad visible durante una fracción de segundo. En algunos casos podrían no ser más que eso. Pero la capacidad de la era mecánica de registrar lo visible quizás deba vigilarse celosamente en un mundo caótico en el que constantemente puntos de vista opuestos y rígidos se enfrentan y dificultan acuerdos en torno a cuestiones fundamentales. En lugar de ubicarla en el cañón de la pistola, tiene sentido que la fotografía continúe siendo un árbitro de lo que verdaderamente pasa.

Hay, sin embargo, una gran expectativa sobre lo que va a suceder con las nuevas tecnologías digitales sin restringir sus usos. La experimentación, la libertad artística, incluso las fuerzas del mercado son razones formidables para no tocarlas. Pero hay otras motivaciones, compartidas por muchos y quizás más profundas, para abstenerse de intervenir de manera alguna, incluida la idea de que la incredulidad es el único antídoto ante un caótico remolino al que ninguno de nosotros puede poner fin. Es una actitud que invita a la desconexión generalizada de cualquier medio de reporteo.

Sin duda, habrá quienes acepten como medida de salvación la visión del futuro del cineasta Wim Wenders: "La fotografía digital ha roto la relación entre la fotografía y la realidad para siempre. Estamos entrando en una era en la que nadie podrá decir si una foto es falsa o verdadera. Todas serán hermosas y extraordinarias, y mientras más pasan los días, más serán parte del universo de la publicidad. Su belleza, como su verdad, se nos escapa. Pronto, acabarán por dejarnos ciegos a todos".



14

Chris Jordan, *Plastic Bottles*, 2007. La imagen de 1.5 x 3m creada digitalmente, muestra dos millones de botellas de plástico, cantidad que se utiliza en Estados Unidos cada cinco minutos.

## IV *Entre mosaicos*

*Existe lo conocido y lo desconocido,  
en medio están las puertas de la percepción.*

Aldous Huxley

En 1978, John Szarkowski, entonces director de fotografía del Museo de Arte Moderno, curó una exposición fotográfica titulada "Mirrors and Windows". En un intento por darle sentido a la fotografía estadounidense a partir de 1960, la muestra partió de la premisa de que la mayoría de las fotografías entran dentro de una de dos categorías: la fotografía "espejo", que habla más sobre el fotógrafo, y la fotografía "ventana", que habla más sobre el mundo. "Esta tesis sugiere que existe una dicotomía fundamental en la fotografía contemporánea entre aquellos que piensan en la fotografía como un medio de autoexpresión y aquellos que la consideran un medio de exploración", escribió Szarkowski (Varias de las imágenes más interesantes de la exposición compartían temas, por lo que fueron catalogadas como ventana y espejo y fueron exhibidas en una habitación aparte).

La exposición planteaba que el registro mecánico que la cámara hace del mundo exterior no garantiza que el sujeto de la fotografía no sea, de hecho, el propio fotógrafo. Como también lo señaló Szarkowski en un ensayo sobre las afamadas fotografías de Walker Evans tomadas durante los años 1930, que habrían de definir en gran medida la era de la Gran Depresión de Estados Unidos: "Es difícil ahora saber con certeza si lo que Evans registró fue el Estados Unidos de su juventud, o si lo inventó. Sin duda, el mito aceptado de nuestro pasado reciente se debe en parte a la obra de este fotógrafo, cuyo trabajo nos ha convencido de la validez de un nuevo conjunto de pistas y símbolos que abordan la cuestión de quiénes somos. Ya sea que el trabajo y su juicio sean reales o un artificio, o un poco de ambos, lo cierto es que forman parte de nuestra historia". O, como lo señaló

Ruby Fields Darley al reportero del *New York Times*, Howell Raines, cuatro décadas más tarde, al comentar las fotografías que Evans hizo de su familia de aparceros de Alabama: “Estas fotografías son escandalosas para la familia [...] Cómo logró fotografiar a papá sin camisa y descalzo, nunca lo sabré”.

Sin embargo, la señorita Darley, quien tenía sólo ocho años de edad cuando se tomaron las fotografías, comentó: “Sé que somos nosotros y así nos veíamos entonces. Pero si comparamos nuestra vida actual con la de entonces, parece un sueño. Simplemente parece que no me ocurrió a mí”. La fotografía puede estar equivocada en algunos aspectos, pero también es difícil refutarla. Bajo el sistema de clasificación de Szarkowski, el trabajo de Evans podría interpretarse como una “ventana” hacia este mundo, pero también fácilmente podría considerarse como “espejo” de la obsesión estética del fotógrafo oriundo de Nueva Inglaterra. Al comparar el trabajo con el texto de James Agee que acompañó a *Let Us Now Praise Famous Men*, mucho más escandaloso y sexual, destaca el error de considerar a la fotografía, cualquier fotografía, como una verdad absoluta de la representación del supuesto sujeto.

Pero más allá de espejos y ventanas, existe para la fotografía otra analogía que no existía en los años setenta. En el entorno digital emerge un nuevo tipo de fotografía que ya no es ni ventana ni espejo, sino un mosaico que ofrece múltiples caminos hacia nuevas avenidas de exploración: el hipertexto. Al igual que el espejo de Alicia, la fotografía hipertextual puede llevarnos hacia el otro lado, ya sea para explorar una situación social o para crear un poema hecho de imágenes. La fotografía ya no es más un objeto tangible, un rectángulo que se asemeja a una pintura<sup>13</sup>, sino una imagen efímera formada por mosaicos.

Esto marca el inicio del cambio del paradigma hacia otro medio o, con mayor precisión, hacia un multimedia interactivo y entrelazado que se aleja de la fotografía convencional. La impresión de una “fotografía digital” en una impresora personal no es indicativa del cambio, pues sobre todo es un intento de producir o simular de manera más eficiente algo que ya existe. La fotografía digital, como la conocemos ahora, disimula temporalmente el potencial más revolucionario de la fotografía no sólo de los rectángulos estáticos de espejos y ventanas,

sino también del mosaico potencialmente interactivo que se convierte en parte de una serie más amplia de medios dinámicos y entrelazados. Cada imagen, ya sea que se obtenga por medio de una cámara digital o un escáner, no sólo puede ser reconfigurada de diferentes maneras al cambiar los valores de cada pixel, sino que también cada uno de estos pixeles puede configurarse para fungir como una "puerta de la percepción" que nos lleve hacia nuevas avenidas de exploración.

En la pantalla, cada fotografía puede convertirse en una "imagen activa" [mejor conocida por el término en inglés de *image mapping*], en donde un grupo de pixeles, o la imagen completa, puede ser enlazada con nuevas imágenes, textos, sonidos o cualquier otro medio. Un grupo de pixeles de una fotografía, digamos la zona que representa el sombrero de un niño, puede llevarnos a un soliloquio sobre el sombrero y la memoria, a una serie de imágenes de otros sombreros, a una canción o a formas para comprarlo. Una fotografía completa puede igualmente servir como nodo, como una hiperfotografía, como un segmento ambiguo, visual, sin anotaciones y un elemento seductor de una conversación en desarrollo que nos lleva, si el lector está dispuesto, hacia otras fotografías, otros medios, otras ideas. También, por supuesto, la fotografía puede permanecer independiente y sin enlaces.

Este mosaico cuadrulado a la vez evoca un mosaico tradicional anterior en donde el vellocino de oro, es decir, la concreción de lo invisible en ídolo, se considera reprobable. Si cada fotografía, en tanto parte de una conversación que evoluciona alimentada por los dialectos de la historia y la cultura, puede considerarse como expresión de múltiples voces con una diversidad de significados, entonces no se puede dar por cierta una única realidad o interpretación. Como resultado, no hay idolatría que conciba complejidad. La fotografía ya no puede analizarse más a partir de la idea simplista de "la cámara nunca miente", de que existe una sola realidad concreta.

Con ello no se quiere decir que la fotografía no pueda ser objetiva, sino que sus significados están abiertos a diversas interpretaciones. Por ejemplo, la famosa fotografía de 1968 de la ejecución sumaria de un miembro del Vietcong exacerbó los ánimos de la opinión pública en contra de la guerra y se convirtió en un ícono de la resistencia (En 1984, en La Habana, escuché a Fidel Castro hablar largamente sobre

el impacto que tuvo esta imagen para comprender la naturaleza de esa guerra). Sin embargo, la fotografía tenía otros significados, incluida la afirmación del fotógrafo Eddie Adams en la revista *Time*: “El general mató al soldado vietcong; yo maté al general con mi cámara. La fotografía fija es el arma más poderosa del mundo. El público cree en ellas, aunque las fotografías sí mienten, aun sin manipulación. Son sólo verdades a medias. Lo que la fotografía no dijo es ‘¿qué harías tú si fueras el general en ese momento, en ese lugar, en ese día caluroso y sorprendieras al supuesto culpable después de haber matado a uno, dos o tres soldados estadounidenses?’.” De hecho, cuando entrevisté a Adams a finales de los años ochenta, comentó que recientemente le habían informado que aquel general, en el momento de la fotografía, acababa de enterarse de que la familia de su mejor amigo había sido asesinada y que el hombre al que estaba ejecutando era el responsable.

¿Qué sucedería si el lector hubiera podido utilizar la computadora para encontrar tales respuestas, para conocer la opinión del fotógrafo sobre lo ocurrido, o la del general, o la de los oficiales del Vietcong? ¿Qué sucedería si se le permitiera a la fotografía ser la expresión no sólo de un principal punto de vista sobre la violencia arbitraria, sino de múltiples perspectivas no resueltas? ¿O que el lector, años después, pudiera hacer clic en los píxeles que representan al general, en aquel momento el oficial de mayor rango en Vietnam del Sur, para enterarse qué fue del hombre que la cámara de Adams “mató”? (Más tarde, Nguyen Loan fue herido de gravedad, se le amputó una pierna, tuvo una pizzería en Virginia, que se vio obligado a cerrar cuando su pasado salió a la luz y en 1998 murió de cáncer. ¿Qué pasaría si otros, los testigos por ejemplo, añadieran enlaces y ofrecieran esta información?

En parte, esto podría equivaler a los actuales “*wiki*”, como Wikipedia, la extendida enciclopedia multilingüe de Internet cuyos textos son redactados de manera conjunta por una extensa comunidad. Sería clave decidir si una fotografía debería ser contextualizada inmediatamente en pantalla sólo por su autor, o también por sujetos, testigos o por la comunidad de lectores en general, de manera que pudieran comentarla y confrontarla en una especie de “multifuentes”. De cualquier manera, los lectores probablemente la encontrarían a través de enlaces desde otros sitios Web, y con suerte agregarían comentarios

inteligentes y sustanciales y no comentarios superfluos como los de tantos foros de opinión de Internet.

Una fotografía documental siempre ha requerido de un contexto para evocar los significados previstos, lo cual generalmente se logra a través de un pie de foto, una voz en *off*, un encabezado, un artículo que la acompaña, así como del contexto derivado del lugar donde se muestra o publica. Si una persona llora en una foto puede deberse a que le entró polvo en los ojos o recibió una noticia terrible. Lo digital, a diferencia de lo análogo, fácilmente permite respetar la ambigüedad de la fotografía, esa primera lectura de lo visual, antes de ser concretada, pero al mismo tiempo ofrece información oculta y más amplia que permite confirmarla y generar otras ideas.

Por ejemplo, se podría idear una nueva plantilla fotográfica para el entorno digital donde la información esté oculta en las cuatro esquinas de la imagen, de manera que los interesados pudieran hacerla visible al colocar el cursor sobre cada una de las esquinas a fin de accionar un *rollover*; o imagen sustituta. La esquina inferior derecha podría contener información de autoría y copyright; la inferior izquierda, el pie de foto y comentarios más extensos del fotógrafo; la superior izquierda, comentarios de los sujetos de la foto; y la superior derecha podría ofrecer información sobre cómo el lector podría involucrarse, ayudar o investigar más por medio de direcciones de Internet y otras sugerencias.

En especial ahora, dado el clima mediático de manipulación y coacción, registrar apariencias sin contextualizarlas, o al menos cuestionarlas, ya no es un acto consciente. Existen demasiados manipuladores en los medios, demasiados acontecimientos montados y personas listas para posar, como para que el fotógrafo apunte su lente y simplemente registre lo que muy probablemente sea una manipulación: la estrella que aparenta ser sexy o el político que finge ser un hombre del pueblo. En ocasiones la fotografía podría, como dijera Baudelaire, “servir a las ciencias y las artes”, pero no es que tenga que fungir también de sirviente sumisa para las personas en el poder.

Es comprensible que la fotografía, por su aspecto mecánico, sea percibida como un árbitro de la realidad muy útil; también estimuló el estudio de eventos discretos y ofreció los medios para unirlos en



patrones coherentes (como el psicoanálisis, la vigilancia, el periodismo, los álbumes familiares). El escultor Rodin podría argumentar que “el artista es confiable y la fotografía miente, pues en la realidad el tiempo no se detiene”, pero detener el tiempo y encapsular una escena dentro de un cómodo rectángulo ofreció una extensión y un contrapunto convincentes para la memoria humana. Por lo menos, era una ilusión muy útil.

Pero hoy en día, la liberación del obturador de la cámara en una fracción de segundo parece interminable cuando se compara con el nanosegundo digital (unas 10 millones de veces más largo), y el papel o la película rectangular parecen poco prácticos junto a la pantalla más amigable para el usuario. De la misma manera en que la acción del pintor ojo-mano, más lenta en comparación, fue parcialmente suplantada por la más rápida y eficiente acción de la fotografía ojo-dedo, ahora en el entorno digital la nueva fotografía es prácticamente ojo-mente. A diferencia de la versión análoga, no requiere de procesamiento y es capaz de ser transmitida inmediatamente por todo el mundo. Y, como las pinturas impresionistas, surrealistas y cubistas, este medio emergente puede pasar con facilidad de ser realista y representativo a ser un medio investido de realidades más matizadas y menos visibles.

Las múltiples voces del hipertexto también le van bien a la fotografía. Tal como lo ha afirmado George Landow, de la Universidad de Brown, el hipertexto es el anverso y la cara activista de la teoría de la deconstrucción, que vuelve evidente la implícita colaboración entre autor y lector. A diferencia de la escritura, que ya es considerada subjetiva, la fotografía, hasta hace relativamente poco, empezó a abandonar su mito de objetividad mecánica. Y mientras se piensa que la escritura se explica a sí misma, en la fotografía normalmente es el pie de foto o algún otro texto el medio para desmentir, a menudo simplista e innecesariamente, cualquier ambigüedad que resida en la imagen. Una fotografía enlazada, dinámica, a manera de nodo, una hiperfotografía, basada tanto en representaciones literales como en metáforas transformadoras, podría abrir y ampliar la imagen, permitiendo un papel más dinámico y dialéctico en una plataforma multimedia.

En la hiperfotografía, el fotógrafo-comunicador podría convertirse en alguien que utilice imágenes para iniciar una discusión. El ensayo

fotográfico hiperenlazado, si se encuentra en la Red, abre enlaces dentro del ensayo (a otras imágenes, textos, sonidos, videos, e incluso eventualmente a olores) como a sitios en la Red que podrían ofrecer perspectivas divergentes. Debido a que la invitación está hecha para que sean varias voces las que den forma y reformen las trayectorias del ensayo, cada fotografía podría cambiar en profundidad, dejaría de ser el objeto delicado que se sostiene cuidadosamente por las orillas para ser una imagen que se toca para descubrir sus múltiples significados. La lectura se activa cuando el lector decide dónde hacer clic, qué avenida seguir y cómo reaccionar, tanto en línea como fuera de línea, como en su propia vida. El lector crea su propio viaje al tiempo que colabora con el fotógrafo y, finalmente, trasciende a la lectura única, al camino lineal y exclusivo. El hipertexto permite e incluso fomenta que dos lectores tomen caminos completamente diferentes y, evidentemente, que se consigan reacciones muy distintas.

A diferencia de la fotografía análoga en la que al espectador se le indica que jamás debe tocar el centro de la imagen por el riesgo a mancharla, aquí el lector es invitado al interior de la imagen digital: ¿Hago clic en el niño de la esquina o en el tanque que está pasando? ¿El fotógrafo ofrece estas opciones? ¿Adónde me llevará la imagen del tanque, quizás a fotografías de guerra, o a una entrevista de soldados en video, o a perfiles de políticos en sus conferencias de paz, o a una fábrica de desechos metálicos? Y la imagen del niño, ¿conoceré a su familia, sabré de él o acerca de las numerosas víctimas civiles de este conflicto en particular? O, en una lógica distinta, ¿aprenderé sobre las niñas? ¿Me hablará? ¿Él o el fotógrafo me pedirá que responda, quizás a través del envío de un mensaje a un político o guardando un minuto de silencio? Y si yo fuera testigo, ¿podría externar mis opiniones, repudiar el exotismo de la imagen o confirmar su apego a los hechos, y hacer que mis respuestas y mis preguntas formen parte de un contexto cada vez más amplio? ¿En resumidas cuentas, podría yo tomar el control de la imagen?

¿Qué pasaría si yo, el lector, hiciera clic en la imagen de mi abuela en una fotografía de familia? ¿Ella, fallecida tiempo atrás, iniciaría una conversación basada en sus propias reglas de lo que es permisible y las formas de la conversación? ¿Y si hiciera clic sobre los pixeles que

constituyen la imagen de una Biblia con la esperanza de encontrar un árbol genealógico? Quizás otras personas que vieran la fotografía, quizás miembros de la misma familia, habrían incluido sus voces en la imagen, listas para emerger al ser convocadas. O quizás sólo me hable hasta que yo haya pasado suficiente tiempo con la fotografía, mostrándole el debido respeto, pero ¿sabré cuándo sucede esto? Quizas a otros espectadores se les presente una serie de opciones diferentes para la experiencia de la lectura-observación basada en lo que han visto con anterioridad en su capacidad de responder a algunas preguntas, o en su apellido o en alguna otra variable aleatoria.

No es necesario que la fotografía esté a disposición de todos de la misma manera. Las imágenes de horror, por ejemplo, podrían mostrarse sólo a ciertos espectadores, quizás a aquellos no demasiado jóvenes. Carcajadas sonoras o sonidos fuertes en una galería o frente a una computadora podrían impedir la aparición de ciertas imágenes o sus enlaces. Algunos elementos podrían aparecer sólo tras un cierto periodo de tiempo, para proteger la privacidad del sujeto. O se podría hacer que el tamaño o color de algunas fotografías cambiaran según las noticias: imágenes del conflicto en Irak podrían aumentar de tamaño si disminuye un bombardeo, por ejemplo.

Pero pedirle a un fotógrafo que cree enlaces y contextos ad infinitum es una tarea imposible e innecesaria, aunque para él, el que potencialmente exista esta oportunidad lo puede animar a trabajar como ensayista, en paralelo con el cineasta, el novelista o, metafóricamente, como un poeta. La fotografía de este tipo se encuentra muy alejada del registro mecánico, se convierte en un esfuerzo de colaboración entre múltiples voces que abordan una misma interrogante tanto desde realidades externas como internas en donde la exposición inicial es sólo un mínimo punto de partida. Y la fotografía fija, a diferencia de imágenes en movimiento como el video y el cine, ofrece nodos, menús e imágenes activas de fácil acceso hacia otros destinos. Así, el lector puede detenerse, reflexionar y continuar, en un espacio en el que la fotografía se convierte en un mapa de territorios inexplorados.

No se trata sólo de una supercarretera de la información, sino también de un serpenteante paseo por el bosque dentro de la confluencia

de ideas e información interconectadas. Es algo que se puede ver como un todo, algo visible sin ningún texto, o, si así lo desea, el lector puede hacer que aparezcan pies de foto cuando hayan sido proporcionados. El lector también puede ir tras los nodos más pequeños dentro de la fotografía más amplia, que lleven a otros sitios, o buscarlos a través de la información de contexto. O los enlaces pueden ser más intuitivos visualmente, empezando por la atmósfera generada por el fotógrafo: una sensación de oscuridad, un punto de vista torcido o la cualidad borrosa de la imagen.

La fotografía también puede ser un híbrido: una foto-película con una parte en movimiento, como un video, mientras el resto permanece inmóvil; o una foto-novela amalgamada con textos que surgen de sus entrañas, o una polifonía de sonidos que emanan de una zona y otros de otra zona según el movimiento que el lector hace con el cursor... o incluso un poema de imágenes que se desdobra. Los tonos y colores de una fotografía pueden enlazarse para responder al comportamiento de la bolsa de valores o con los resultados de un juego de boliche (De hecho, un boliche de Minneapolis se enlazó con el proyecto de arte de Shu Lea Cheang en una galería del Centro de Arte Walker, en el que la velocidad y dirección de la bola modificaban una película y la aceleraban, desaceleraban o distorsionaban).

El entorno digital también le permite a la fotografía ser vista como una imagen rectangular que no lleva al espectador a ninguna parte más allá de su propia contemplación. Puede imprimirse, salvarse, admirarse, estudiarse y enviarse por correo. Este enfoque algún día será desplazado como método principal de "lectura" de la fotografía producida digitalmente e hiperenlazada; será más adecuado para la fotografía análoga, la cual cada vez parecerá más estática y concreta, casi permanente, en comparación con la imagen digital más fluida y evanescente.

Sontag alguna vez sugirió que "la fotografía supone que conocemos al mundo si lo aceptamos tal como lo registra la cámara. Pero esto se opone a comprender, lo cual empieza con *no* aceptar al mundo como parece". La fotografía hipertextual, con enlaces a otros puntos de vista que la amplían y contradicen a la vez, da pie a un proceso de comprensión. Dada la maleabilidad de la foto de píxeles, la apariencia es sólo un punto de partida.

Dentro de este nuevo mosaico de posibilidades, también debemos estar conscientes de que nuestra mirada se encuentra lejos de ser la única válida. Nosotros mismos nos estamos convirtiendo en nodos y blancos para una variedad de máquinas que ven, muchas de las cuales no controlamos. Maurice Merleau-Ponty, autor de *Lo visible y lo invisible*, hablaba de un espacio en el que “aquel que mira no debe ser ajeno al mundo que mira. Tan pronto como yo veo, es necesario que la visión [...] sea duplicada por una visión complementaria o por otra visión: yo visto desde fuera, como me vería el otro, instalado en medio de lo visible.” Con las omnipresentes y multiplicadas cámaras de vigilancia, uno podría argumentar que ello ya sucedió.

Aún cuando hemos estado celebrando el ascenso de la fotografía y las miles de millones de imágenes que se producen, el dominio del fotógrafo humano como observador singular podría estar cayendo en el olvido. En su obra de 1990, *Techniques of the Observer*, Jonathan Crary argumentó que esto es justamente lo que está ocurriendo. “El diseño asistido por computadora, la holografía sintética, los simuladores de vuelo, la animación por computadora, el reconocimiento de imágenes por robots, el trazado de rayos, el mapeo de texturas [imágenes activas], el *motion control*, los cascos de ambientes virtuales, las imágenes de resonancia magnética y los sensores multispectrales son sólo algunas de las técnicas que están reposicionando a la visión en un plano alejado del observador humano”. Su punto, que duda de la consiguiente dominación de las artes miméticas del cine, el video y la fotografía en el entorno digital, es que “la mayoría de las funciones históricamente importantes del ojo humano están siendo suplantadas por prácticas en donde las imágenes visuales ya no guardan ninguna referencia a la posición del observador dentro de un mundo ‘real’ percibido por medio del ojo. Si acaso se puede decir que estas imágenes son referencia de algo, lo serán de los millones de bits de los datos electrónicos y matemáticos”.

En ocasiones es posible percibir aquello que los pintores del siglo XIX debieron sentir, curiosos de que la coordinación mano-ojo que habían practicado durante tantos años pudiera ser fácilmente rebasada por la fotografía, pero al mismo tiempo escandalizados y temerosos de la erosión de su oficio y la reducción de su entorno. El lienzo,

el olor a pintura, el uso paciente de sus cuerpos fueron suplantados por el dedo que accionaba un obturador, baños químicos y un artefacto mecánico montado en un trípode. En nuestros días, no es sólo la coordinación mano-ojo la que se ve suplantada, sino la supremacía del ojo mismo.

En el mundo de la imagen, la adopción de técnicas nuevas —no todas ellas basadas en el ojo humano— podría darnos mayor firmeza para entender el mundo que nos rodea. Los íconos simplistas y repetitivos a los que nos hemos acostumbrado, la empatía estilizada y las representaciones ritualizadas del medio, el astuto montaje de situaciones, todo debería ser cuestionado por nuevas formas de mirar y contextualización. Por ejemplo, una importante fotografía de nuestro planeta tomada desde una nave en el espacio exterior en 1968, *La salida de la Tierra*, marcó el inicio del movimiento por salvar al planeta. Las personas vieron que todos vivimos juntos en un planeta único y solitario suspendido en el espacio. Esta fotografía complementó y contextualizó a las fotografías tomadas desde la tierra y ahora es la metáfora principal de *Google Earth*.

Sin importar su potencial revelador, es evidente que las más recientes técnicas que permiten la creación de imágenes también pueden ocultar y distorsionar. Sólo hace falta recordar la novedosa tecnología que permitía ver, tan mal utilizada y pasada por un proceso de asepsia: las fotos de las “bombas inteligentes” durante la primera Guerra del Golfo Pérsico, cuando fue posible que miráramos en la televisión los techos que eran sus blancos desde el estéril punto de vista de la bomba misma a punto de destruirlos, pero nunca vimos a todos aquellos que intencionalmente permanecieron invisibles en la superficie. Más tarde, cuando no se encontraron armas de destrucción masiva durante la segunda vuelta, es que en realidad nunca las hubo.

Una persona describió en un carta de aquella época que el ataque daba la impresión que los pilotos estuvieran soltando “bombas de malvavisco”. Casi dos décadas después y tras miles de bajas estadounidenses y la muerte y mutilación de muchos más iraquíes, como sociedad estamos finalmente entendiendo que a pesar de las imágenes estériles, las bombas siempre han sido reales, y no tan inteligentes.



## 15

El 1 de mayo de 2003, con un guión cuidadosamente armado, el presidente Bush declaró “misión cumplida” en Irak. El año anterior, uno de sus consejeros principales declaró durante una conversación con el periodista Ron Suskind: “Ahora somos un imperio, y cuando actuamos, creamos nuestra propia realidad... Somos los actores de la historia... y ustedes, todos ustedes, sólo podrán estudiar lo que hacemos”. Foto de Scott Applewhite / AP

## V *La imagen, la guerra, el legado*

*Entre todas las naciones del mundo, Estados Unidos se formó sin imitar la imagen de nadie. Era la tierra de lo inesperado, de las esperanzas sin límites, de los ideales, de la búsqueda de una perfección desconocida. Por lo tanto, no es correcto que nos expongamos en las imágenes que ofrecemos y es comprensible que las imágenes que hacemos deliberadamente o no para vender a Estados Unidos ante el mundo regresen a atormentarnos y afligirnos.*

Daniel J. Boorstin,<sup>\*</sup>

Cuando fueron destruidas las torres del World Trade Center, una fotografía de la bandera de Estados Unidos sobre las ruinas surgió con facilidad como una imagen clave, simbólica, que emulaba a otra fotografía de la bandera tomada en Iwo Jima durante la Segunda Guerra Mundial (esta última también era la repetición de un hecho anterior, más espontáneo). El otro hecho demasiado perfecto ocurrió cuando se derribó la estatua de Saddam Hussein en Bagdad, un acto planeado con anterioridad. El predominio del estilo americano aparece escrito en un guión, desprovisto de espontaneidad. Y también la fotografía ha sido secuestrada y sus imágenes más reveladoras han sido descartadas por otras que parecen decir que todo estará bien. Claro, nada ha estado bien.

Los secuestradores que conducían los aviones para destruir las Torres Gemelas la clara mañana del 11 de septiembre de 2001 también se apropiaron del lenguaje visual de Hollywood al utilizar las imágenes de las películas de acción que Estados Unidos ha exportado al mundo. Interpretaron el papel del villano anónimo que la industria del *casting* les había asignado previamente a los árabes en las películas

---

<sup>\*</sup> *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*, 1961.

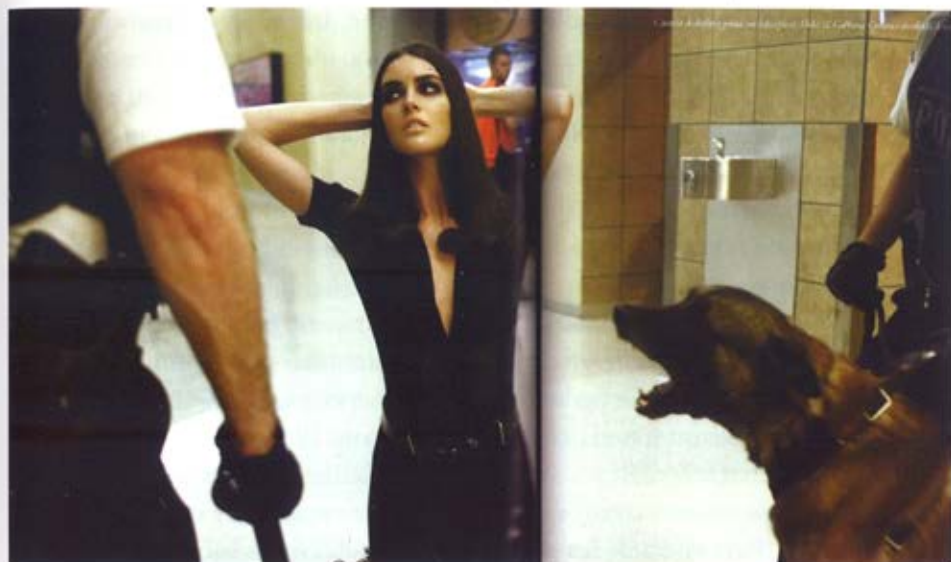


de ficción. Poco tiempo después unos tres mil trabajadores, sus familiares y amistades sufrirían las terribles consecuencias de aquellas decisiones y ahora vemos decapitaciones, bombardeos y las dolorosas súplicas de los secuestrados como secuela de los diferentes resultados generados aquel día apocalíptico.

Las imágenes de la realidad, o mejor dicho una imitación de lo icónico y seudoreal, emergieron con mayor prestigio. Los *reality shows* siguieron presentes en las transmisiones televisivas como una descripción irónica y sadica de las debilidades sociales convertidas en entretenimiento voyeurista. Los secuestradores fueron muy claros: para ser percibido como real, para entrar en el escenario mundial, debían ser mostrados por los medios bajo sus propias reglas. Todo el mundo se convirtió en un actor en potencia que se interpreta a sí mismo frente a una cámara probable. Ya no era solamente la millonaria heredera Patty Hearst, captada de manera sorprendente por la cámara de un banco durante un asalto en 1974, porque en esa ocasión las cámaras eran omnipresentes, algunas incluso estaban bajo el control de los secuestradores, y el mundo entero se había convertido en el escenario. Quienes fomentan el terror finalmente han aprendido la lección que los políticos y las celebridades ya conocían: la realidad escenificada, con potencial y presagios, es la meta si uno pretende es que lo tomen en serio. Estas imágenes, a cuarenta años de la publicación del libro *The Image* de Boorstin, habían regresado “para atormentarnos y afligirnos” con ánimo vengador.

Conforme nos adentramos en lo digital, ¿cómo se enfrenta la fotografía a la imagen? ¿Cómo es que la fotografía de un presidente vestido con uniforme de piloto logra mostrarlo como uno que intenta liderar por medio del vestuario y no con la lógica? ¿Cómo supera la foto a las imágenes de las guerras de siempre para lograr que lo virtual sea concebido como real? ¿Cómo retrata a un tomate rojo y brillante, cultivado y tratado con gases para hacer que luzca perfecto, y comunicar que la fruta es insípida y sin textura? ¿Cómo evita ser cómplice y servidora de la imagen?

En la política los orígenes de esta progresión son evidentes. Primero, un personaje poderoso hace algo, digamos que juega un partido de



16

Tomado de una doble página de modas por Steven Meisel, "State of Emergency", publicada en la edición italiana de la revista *Vogue* en septiembre de 2006. No pasó mucho tiempo antes de que el dolor ajeno apareciera como un elemento para la venta de productos.

fútbol americano en la calle o en un parque, hecho que atrae a la prensa y que retrata posteriormente el evento. A los lectores parece encantarles. Después los políticos empiezan a jugar americano *para que la prensa los fotografíe*. Finalmente, el político, aunque no quiera jugar americano o no sepa jugarlo, o aunque tenga algo más importante que hacer, debe jugar para que la prensa le saque una fotografía como *alguien que también juega fútbol*, y así terminamos con un presidente formado-por-la-prensa.

La decisión de Richard Nixon de enfrentarse con John F. Kennedy, un presidente *que-jugaba-fútbol americano*, significó su hundimiento. Como bien se sabe actualmente, mientras el electorado pareció favorecer a Nixon tras el debate radiofónico de 1960, el debate televisivo fue más favorable para el carismático Kennedy, hecho que llevó a Nixon y a sus consejeros a embarcarse en la creación de una nueva imagen. “Para el día de las elecciones de 1968, Nixon había sufrido una transformación a tal grado que podemos decir que se convirtió en el primer presidente en ganar las elecciones con un suicidio —escribió Michael Nelly en 1993 en *New York Times Magazine*—. El hombre que tomó protesta el 20 de enero de 1969 era uno a quien la prensa llamaba el Nuevo Nixon.”

En esto radica la trascendencia de la imagen en la política: el reconocimiento esquizoide de que cualquiera puede ser reconfigurado en una nueva imagen en que la imagen y la persona no necesitan relacionarse en absoluto. Nelly cita a Ray Price, escritor de los discursos de Nixon y su consejero: “La aprobación de un candidato presidencial por parte de los votantes, explicaba Price, no tiene que ver con la realidad, sino que es el ‘producto de la química del votante con la imagen existente del candidato’. Y continúa: “Tenemos que ser muy claros en este punto: la reacción ocurre frente a la imagen, no al hombre, ya que el 99 por ciento del electorado no tiene contacto con el hombre. Lo que cuenta no es lo que existe, sino lo que se proyecta; y [...] no es tanto lo que se proyecta sino lo que el votante recibe. No es al hombre al que debemos cambiar, sino la impresión percibida’.”

En 1971, insatisfecho con la reacción del público ante el desempeño de Nixon como presidente, su equipo se embarcó en el “Programa de Interés Humano de RN”, ordenado por el jefe de gabinete H. R. Haldeman

en un memo dirigido a Price, en el cual solicitaba en encontrar suficientes momentos cálidos y enternecedores: “Un empleado del departamento de discursos reunió docenas de anécdotas sobre Nixon de personas cercanas y de sus colaboradores en un reporte extenso, y cada anécdota estaba clasificada según el rasgo de personalidad que debía promocionar: Réplicas y comentarios ingeniosos, Valor, Ternura, Fortaleza del presidente ante la adversidad. Lo que es dolorosamente obvio de esta labor es la limitada cantidad de anécdotas de las que podían echar mano. Para ejemplificar el talento para las Réplicas ingeniosas narraban el momento en el que Nixon calla a un empresario de Nueva York, quien lo había reprendido por la guerra de Vietnam, diciéndole ‘no me des lata’. Para retratar la Fortaleza ante la adversidad del presidente, incluyeron una historia simplona del día en que el joven congresista Nixon, a pesar de resbalar sobre una acera congelada, había logrado mantener a su hija Tricia, de dos años de edad, a salvo entre sus brazos”.

Estas anécdotas resultan innecesarias en una época en que los hechos se degradan con gran facilidad antes de que puedan ser interpretados. Como lo escribiera Kelly 15 años atrás: “La política no se trata de la realidad objetiva, sino de la realidad virtual. Lo que ocurre en el mundo de la política está divorciado del mundo real, existe sólo para el fugaz momento histórico, en una especie de película mágica, un *docu-drama* interminable e infinitamente corregible. Extrañamente, los creyentes saben que la película no es verdad, pero también admiten que es la única verdad que importa”.

El error en la imagen: George H. W. Bush solía jugar golf en pleno chubasco para demostrar que no era, como decía la prensa popular, un “debilucho”. Su predecesor, Ronald Reagan, quien a diferencia de Bush jamás sirvió en las fuerzas armadas, usaba sombrero vaquero y camisas de franela para lograr la imagen de macho al estilo del Hombre Marlboro. En consecuencia, George W. Bush llega en un portaaviones vestido de piloto y con la frase “misión cumplida” en la cabeza. Se acabó el golf en días lluviosos. Un editor listo habría colocado digitalmente la primera imagen detrás de la última para que el lector descubriera lo que precedió al pavoneo.

Un día de 1983, mientras visitaba la Casa Blanca durante una asignación, le pregunté a Michael Evans, mi anfitrión y el fotógrafo

personal de Ronald Reagan, dónde se encontraba el presidente, puesto que no lo había visto en ningún momento. Su respuesta fue que estaba practicando su tiro de hockey para que cuando llegara el equipo olímpico nacional a la Casa Blanca, el presidente luciera bien ante las cámaras.

En 1980, en el año que Reagan, maestro del oportunismo fotográfico, ganó la elección, Cindy Sherman tuvo su primera exposición importante de “fotos fijas” falsas en Nueva York para las que se disfrazó de diversas *femmes fatales* y rubias seductoras<sup>14</sup>. Reagan, el antiguo actor de películas, nos heredó la economía de goteo, mientras que Sherman, la falsa, nos obsequió el postmodernismo. Quizás nunca antes la inconexión entre contenido e imagen había sido tan energicamente confirmada. El legado continúa: como lo describió un editor de fotografía de la revista *Time*, cubrir política es como “fotografiar un plató cinematográfico”.

Después de los ataques del 11 de septiembre, fueron pocas las imágenes que circularon de verdaderos muertos o heridos. Aunque la muerte se respiraba en el bajo Manhattan, las fotografías incluidas en letreros que suplicaban información, y que fueron colocados en prácticamente todos los postes y árboles provenían de los vivos. Los habitantes no requerían de fotografías para “corroborar” las consecuencias del desastre, esto fue para quienes estábamos lejos. Las muertes se convirtieron en un horror por demás incomprensible debido a que las imágenes transmitidas y publicadas repetidamente eran tan abrumadoramente simbólicas como insuficientes.

El modernismo fue vencido por el postmodernismo, y sólo los símbolos y los significantes sobrevivieron. Aunque no había armas de destrucción masiva, se libró una guerra real para destruirlas. Ahora sabemos que el gobierno iraquí no tuvo nada que ver con los ataques del 11 de septiembre, pero Estados Unidos actuó como si así hubiera sido. “Saddam”, pronunciado y vituperado como “Satán”, fue reducido a una carta de juego. Irak fue sumido en el caos y la guerra civil mientras que Estados Unidos intentaba imponer otro significativo vacío: “democracia”.

La respuesta mediática más interesante, variada y sincera a los ataques del 11 de septiembre surgió de una combinación de aficionados y profesionales en Nueva York. Las fotografías de la exposición callejera



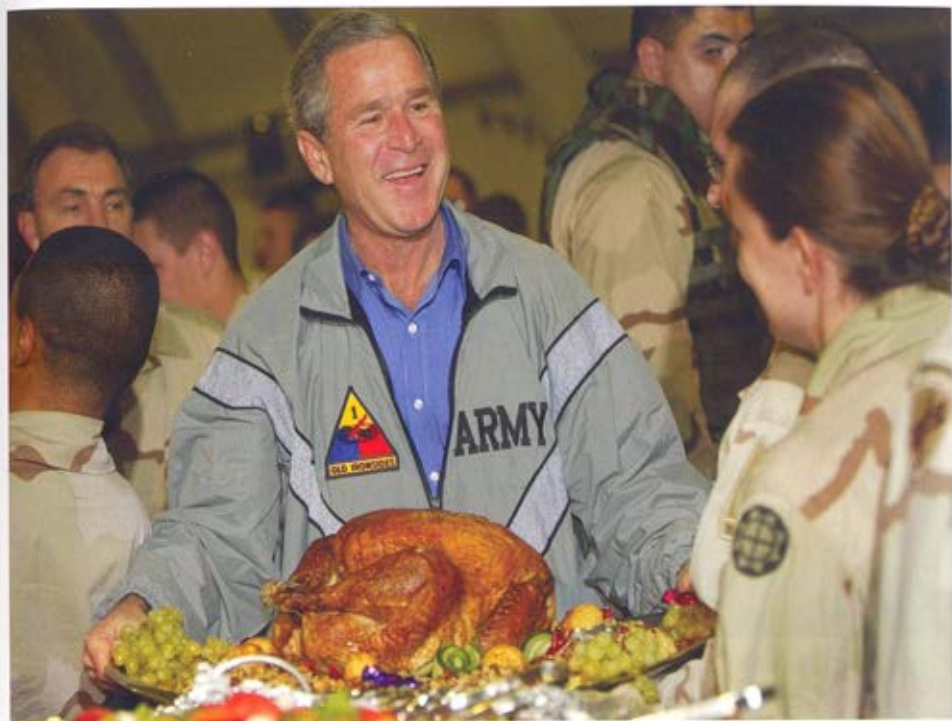
17

El presidente Ronald Reagan reacciona luego de anotar ante el guardameta del equipo olímpico de hockey de Estados Unidos, Bob Mason, durante una ceremonia en la Casa Blanca el 29 de septiembre de 1983. En el extremo izquierdo se encuentra el vicepresidente George Bush. El fotógrafo personal de Reagan, el canadiense Michael Evans, pasó parte del día entrenando al presidente. Foto de Ed Reinke / AP.

“here is new york: a democracy of photographs” [aquí está nueva york: una democracia de fotografías], realizada con manipulaciones posteriores, puede verse como una forma de resistencia (y como inteligente antecesor del trabajo generado por el “usuario” de la Web 2.0). La imágenes eran impresiones digitales que colgaban anónimamente de un tendadero, convirtiéndose en un imán para bomberos, civiles, estudiantes, turistas y demás perplejos y en estado de shock. La colección cobró la forma de un espontáneo álbum de la nueva familia de los heridos, con largas filas de espectadores que atestiguaban su resonancia. Resulta interesante que la imagen mejor vendida de la exposición (las ganancias de las ventas de las fotografías, elegidas por los compradores sin conocer al autor, se destinaron a obras de beneficencia) fue la de Katie Day Weisberger, una estudiante que tan sólo unos meses antes de los ataques fotografió, desde un avión de pasajeros, las torres del World Trade Center cuando emergían de entre las nubes.

Algunos vieron en los ataques del 11 de septiembre una oportunidad para reflexionar sobre los demás y las situaciones de muerte y destrucción en que vivían, a fin de cuestionarse por qué odiaban tanto a los Estados Unidos. Pero al interior del gobierno de Estados Unidos, como después se hiciera evidente, se pensaba de otra manera. Se resucitaron seudorealidades, mientras que las realidades políticas y religiosas, fuera del alcance de su control, fueron evitadas y despreciadas. El Presidente viajó en secreto a Irak para el Día de Gracias, donde fue ampliamente fotografiado para que pareciera que estaba ahí a fin de asegurarse de que las tropas se alimentaran bien, sosteniendo un pavo como mero accesorio destinado a la decoración. Y en un acto de provocación a los insurgentes, dijo: “Que vengan”. Y de alguna manera, lo hicieron.

La lenta asimilación y comprensión del horror, sus complejas causas y consecuencias, no eran responsabilidad de los medios. La cadena Fox se aseguró de que la guerra también se convirtiera en un *reality show*, con la bandera como filtro, un juego de moralidad en el que todos los puntos de vista se reducían a la virtud de la causa. El gobierno de Estados Unidos ordenó que no se mostraran los féretros de los soldados muertos, puesto que se tenía que respetar la “privacidad” de las familias. En un principio, hubo resistencia para publicar fotografías de los militares



18

Durante el Día de Gracias de 2003 el presidente Bush llegó sin previo aviso a visitar a las tropas y tomó entre sus manos un pavo que se había colocado como decoración. Esta imagen de líder benéfico fue ampliamente difundida. Foto de Pablo Martínez Monsiváis / AP.





19

La imagen mejor vendida de la muestra colectiva callejera "here is new york: a democracy of photographs", fue de Katie Day Weisberger. La exposición se originó como reacción a los ataques del 11 de septiembre.

estadunidenses muertos e incluso muchas organizaciones noticiosas lo prohibieron, condenando esto como un acto de inspiración política y poco patriótico. Es decir, muchos prefirieron que las muertes de los estadunidenses permanecieran invisibles.

Al Jazeera fue reprendida por mostrar imágenes de muertos: “Sí, hemos mostrado mucha sangre, no lo vamos a negar —dijo Maher Abdallah, jefe de Asuntos Internacionales de la televisora durante el Foro Mundial de Editores en Estambul—. Pero, ¿es civilizado matar a cientos de miles de personas para civilizarlas, e incivilizado mostrar algunas de esas muertes? ¿Podría alguien explicármelo? ¿Cómo puedes matar a cientos de miles para civilizarlos y después no te tomas la molestia de contar a los muertos? Y además, ¿esperas que actúe según tus criterios? Cuando Al Jazeera muestra un par de fotos de muertos o cuerpos mutilados, somos incivilizados”.

Los fotógrafos extranjeros fueron “integrados” como condición para permitir su acceso, pero se les obligó a firmar acuerdos sobre lo que podían mostrar; aunque tiempo después fue sobre todo el enorme peligro lo que evitó que profundizaran en las realidades de la sociedad iraquí. Por otro lado, a pesar del número cada vez mayor de fotógrafos locales trabajando en Irak, las complejidades de la vida cotidiana continúan en su mayoría invisibles.

En este contexto, surgieron también nuevas responsabilidades para los fotógrafos digitales que cubrían las noticias: con poco tiempo para digerir lo ocurrido, se vieron obligados a editar a toda velocidad su propio trabajo en sus computadoras portátiles, recién llegados del acontecimiento, para después transmitir las imágenes de inmediato a las oficinas centrales, a miles de kilómetros de distancia. Esto hace que prácticamente sea imposible tener el tiempo para analizar con alguien, incluso los colegas, qué está pasando, y obliga a los fotógrafos a interrumpir su actividad en el campo para transmitir las imágenes a las insaciables publicaciones y sus apetitos competitivos en el afán de actualizar su material en la Red. En conflictos anteriores, los fotógrafos acostumbraban enviar su material alrededor de una vez por semana, a menudo sin saber qué imágenes enviaban sino hasta meses después. Sin la certeza de su éxito, tenían que trabajar de manera más intuitiva y, se podría decir, más comunicativa.

Quienes con mayor frecuencia cuentan la historia más horrorosa, íntima y humana de temor y fascinación, son los soldados y sus colecciones de fotografías en sus iPods, algunas resultado de intercambios entre ellos (Uno se pregunta, con considerable ansiedad, si las personas dentro de las Torres Gemelas el 11 de septiembre hubieran contado con teléfonos con cámara, ¿habrían proporcionado los detalles visuales faltantes y terroríficos? ¿Y cuál hubiera sido nuestra reacción ante ellas?) Pero fueron los soldados apostados en la prisión de Abu Ghraib quienes de manera muy gráfica mostraron qué tan sádica y denigrante se había vuelto la guerra y qué tan nociva la cámara fotográfica. A diferencia de la guerra de Vietnam, donde las imágenes más significativas fueron captadas por profesionales, serán las fotografías tomadas por estos soldados las que permanecerán indelebles en nuestra memoria.

Es dolorosamente irónico que apenas una década antes, poco después del celebradísimo 150 aniversario de la fotografía, el gobierno prohibiera el acceso a casi todo fotógrafo durante la primera Guerra del Pérsico, creando con ello un punto ciego que en gran medida contribuyó a la ilusión de que la segunda invasión a Irak sería un paseo. Temerosos de disminuir la moral del pueblo estadounidense con fotografías que mostraran los horrores que inevitablemente ocurren en una batalla, a los espectadores prácticamente sólo se les mostraron continuas simulaciones de las posibles estrategias de ataque. En lugar de seres humanos en el campo de batalla, se celebró el “punto de vista” de la llamada *bomba inteligente*, amoral y precisa (No es una coincidencia que haya sido también en este momento cuando se introdujera el *software* para la manipulación de la imagen, *Photoshop*).

Durante la primera guerra en Irak, así como en la siguiente, la fotografía aérea remota resultó fundamental: fueron las imágenes de la concentración de tropas iraquíes las que aparentemente convencieron al vacilante gobierno saudí de permitir la entrada de las tropas estadounidenses en Arabia Saudita al inicio de la primera guerra; y las imágenes aéreas presentadas por el Secretario de Estado Collin Powell, que supuestamente confirmaban la existencia de armas de destrucción masiva, habrían contribuido a iniciar la segunda guerra.

La degradación del testigo ocular no fue un hecho nuevo: la presencia de fotógrafos y otros periodistas ya había sido excluida de otros conflictos

como Granada, Panamá, Sudáfrica, Siria y Cisjordania. Por ejemplo, Don McCullin, quizás el decano de los fotógrafos de guerra, quien había fotografiado conflictos armados con gran distinción durante 16 años, se topó con la negativa por parte de los militares británicos cuando solicitó cubrir la guerra de las Malvinas en 1982: "Irónicamente, me acabo de enterar a través de fuentes confiables que mi solicitud para acompañar a las fuerzas de tareas conjuntas fue recibida con cierto entusiasmo por el Ministerio de Defensa, pero posteriormente fue rechazada por un oficial militar de alto rango que, supongo, consideró que mi experiencia en la cobertura de guerra sería una amenaza a la imagen que ellos considerarían adecuada".

Después de la guerra de Vietnam, muchos gobiernos limitaron arbitrariamente el acceso de fotógrafos y otros periodistas, en especial de aquellos que pudieran disentir del punto de vista oficial. La plétora de libros de fotografía que prematuramente celebraron la "victoria" de Estados Unidos en Irak después de la invasión de 2003 subrayaban el aspecto festivo por de parte de la cobertura. En la actualidad, fotógrafos y reporteros son blancos de los combatientes en Irak y otras regiones, se les ataca y se les toma como rehenes, la proximidad física se ha convertido en una situación aún más riesgosa y costosa. Más de cien periodistas, la mayoría iraquíes y una cantidad importante de ellos fotógrafos o camarógrafos, han sido asesinados en Irak desde el comienzo de la invasión en 2003. De manera simultánea, el Pentágono echó mano de generales retirados como "diseminadores del mensaje de la fuerza" para propagar el punto de vista gubernamental mientras se hacían pasar como analistas en los medios. Por muchas razones, un punto de vista independiente puede exigir una gran valentía.

Durante la primera Guerra del Pérsico, el gobierno de Estados Unidos también prohibió que las cámaras documentaran el regreso de los cuerpos de los soldados muertos durante el conflicto, ostensiblemente para proteger la privacidad de sus familias. Una teoría es que la decisión se tomó para proteger al primer presidente Bush, anteriormente avergonzado cuando en una presentación con pantalla dividida apareció sonriente mientras los féretros regresaban de la guerra en Panamá. Su hijo adoptó la misma postura durante la más reciente guerra en Irak, pero la orden fue ignorada por la ciudadana

con una cámara, la cual consideró que sus fotografías mostrarían el respeto que se les daba a los muertos que volvían.

Mientras nada pueda obligarnos a adoptar el punto de vista de un misil —anónima, irresponsable y exitosamente—, o el punto de vista de una simulación o del fotógrafo “autorizado” pero acotado, la posibilidad de que alguien “vea” representa un peligro para un gobierno que pretende proseguir la guerra. Más allá del gafete de prensa que les otorga a los profesionales el acceso a algunos eventos —muchos simples y oportunistas creados justo para ellos—, en estos días son estos mismos profesionales los que están en considerable desventaja frente al “periodista ciudadano”.

El fotógrafo profesional se encuentra en un dilema ahora que los gobiernos se han vuelto más astutos para cuestionar y crear el significado fotográfico, y que los poderosos (políticos y estrellas de cine por igual) toman medidas para controlar cómo son representados por medio de eventos preparados. Incluso muchas organizaciones no gubernamentales, como las grandes corporaciones, recientemente han iniciado estrategias a fin de utilizar fotografías para “brandear” su imagen pública. Es en parte debido a este tipo de práctica que se sospecha del fotógrafo documental como posible colaborador y se vuelve vulnerable a acusaciones tales como presentar de cierta forma a la pobreza o a cualquier otra situación social para volverla más “amigable con el usuario” y así lograr metas específicas (Por ejemplo, ahora las ONG pueden pedir que las personas marginadas sean fotografiadas de manera individual y más activa, y no sólo sentadas en grupos, como una manera de contrarrestar los estereotipos mediáticos existentes). Aunque podamos comprender dicha política, el resultado de las imágenes puede percibirse como una mera ilustración de las ideas preconcebidas del mundo que tienen las diferentes instituciones que las solicitan.

Sin embargo, evidentemente, el problema no es exclusivo de la fotografía. El escepticismo es desenfrenado. “Quizás decepcionados por los medios tradicionales, el 21 por ciento de las personas menores de 30 años afirman estar informándose de la campaña [presidencial de 2004]

---

<sup>1</sup> Del inglés “brand”, término de mercadotecnia que se refiere a la creación y comunicación de cierta imagen pública, en particular referente a marcas.

a través de fuentes satíricas como *The Daily Show* y los monólogos de los programas de televisión nocturnos, a diferencia del 9 por ciento en el 2000”, según un estudio de 2004 del Pew Research Center. En 2005, sólo el 28 por ciento de los encuestados por Gallup afirmaban tener mucha confianza en las noticias difundidas por televisión y los diarios. Durante el mismo año, según el Annenberg Public Policy Center, el 65 por ciento de los encuestados consideraban que la mayoría de las organizaciones de noticias intentaban ignorar errores o disfrazarlos, y el 79 por ciento consideraba que una empresa de medios se resistiría a comunicar información negativa sobre una corporación de la cual recibiera ingresos significativos por publicidad. Y ahora sólo el 19 por ciento de los adultos de entre 18 y 34 años leen, si acaso, un periódico. Como lo escribiera Neil Postman en *Amusing Ourselves to Death* al comparar las teorías distópicas de George Orwell y Aldous Huxley: “Orwell temía que la verdad nos fuera ocultada. Huxley temía que la verdad quedara ahogada en el mar de la irrelevancia”. Desafortunadamente, ambos parecen haber estado equivocados.

Cuando la guerra de Vietnam empezaba a menguar, conseguí un empleo en Time-Life Books. Era mi primer empleo profesional después de la universidad y mi introducción al mundo editorial. El semanario *Life* había cerrado el año anterior y Time-Life había contratado a muchos de los antiguos empleados de la revista para trabajar en su división de libros. Era una jerarquía en la que los hombres ocupaban la mayoría de los puestos superiores, y las mujeres gran parte de los empleos de investigación. Al parecer por razones de igualdad de oportunidades, necesitaban más hombres en el área de investigación, por lo que me contrataron.

Después de un mes de trabajar en una serie de libros sobre el Viejo Oeste, durante el cual mi primera experiencia fuera de la oficina consistió en la búsqueda de fotografías de Jesse James en los archivos Pinkerton, con un guardia de seguridad armado apostado en el pasillo, me trasladaron a la serie sobre Conducta Humana. Resistí un periodo breve como investigador de textos cuya tarea era la de confirmar cada palabra de un manuscrito sin recurrir a una sola referencia de Time-Life. Alguna vez escuché al autor de uno de los libros quejarse de que,

debido al trabajo de edición aplastante de los superiores, su libro carecía por completo de una sola frase que él hubiera escrito.

Me cambié a investigación fotográfica. Parecía más seguro. Si se aceptaba una fotografía, sería imposible hacer con ella lo que le había ocurrido al escritor. Podría ser recortada y el pie de foto podría ocasionar que su significado se malinterpretara, pero dentro del rectángulo, la imagen ofrecería una voz quizás aún más compleja y alternativa, que sobreviviría al filtro formulista del modelo editorial de Time-Life.

Fui asignado al proyecto del primer libro de la serie, *The individual*. Mi primera tarea consistió en preparar la escaleta para un ensayo fotográfico sobre el proceso creativo. Habiendo leído un poco de Freud, Jung y Abraham Maslow, describí una secuencia de pasos múltiples que esperaba describieran el tema asignado. A mí me parecía casi perverso que estuviera decidiendo todo esto para un público internacional a menos de un año de haber salido de la universidad, pero mi escaleta fue aprobada y me indicaron que continuara.

Pronto me daría cuenta que no sabía nada. Había decidido que uno de los pasos del proceso creativo podría ser la autodisciplina, la capacidad de concentrarse, de practicar y de ser tenaz en la persecución de las metas individuales, por lo que escogí una fotografía sutil en blanco y negro del mundialmente famoso pianista Arthur Rubinstein, tomada por su hija Eva, que lo mostraba sentado en el banco del piano, con la espalda recta y rígida, y en la cual daba la impresión de llevar ahí sentado muchas horas.

Cuando los editores principales llegaron a mirar los diseños dispuestos sobre la pared para su aprobación, dijeron que Rubinstein no era creativo, por lo tanto no podía estar en el ensayo fotográfico. No lo podía creer. Pero si es uno de los grandes pianistas de nuestros tiempos, respondí. No existen intérpretes de música clásica que sean creativos, me dijeron. ¿Por qué? Porque interpretan la música de alguien más. ¿Y hay intérpretes creativos? Sólo los músicos de jazz, dijeron. ¿Por qué? Porque sólo los jazzistas improvisan.

Reprendido, me mandaron a buscar fotografías de jazzistas y encontré una imagen arrebatadora de Larry Fink en blanco y negro, que mostraban a un joven negro con una trompeta en las manos, el torso desnudo y mirando hacia arriba como en busca de inspiración.

Se hallaba en su departamento y, de nuevo, sentí que podría haber tocado durante horas.

También esta la fotografía fue rechazada. ¿Por qué? Era demasiado ambigua. Me dijeron que podría haber estado mirando pasar un avión. Pero está en su departamento, dije, y por lo general los departamentos tienen techos. ¿Cómo podría estar mirando un avión? No cedieron.

Tenía una fecha de entrega y tenía que encontrar una fotografía. Encontré otra de dos jazzistas mejor ataviados, ambos blancos y famosos, durante un concierto. Carecía de la soledad, el alejamiento y la pasión de las dos fotografías anteriores, pero la aceptaron. ¿Por qué? ¿Porque eran blancos y no negros? ¿Porque eran famosos? ¿Porque la fotografía era menos ambigua? ¿Porque no tenían el torso desnudo? ¿Porque los editores se cansaron de decir no?

A diferencia de los escritores y editores de texto que no cuestionan las reglas gramaticales, la edición de fotografía a menudo es un terreno resbaloso. Pocos son los que coinciden sobre qué es lo que comunica una fotografía, y menos los que pueden expresarlo en palabras. Pocos son los que ven en la fotografía algo más que la ilustración de ideas preconcebidas, ya sea de los textos o de los editores mismos (El veterano fotógrafo Philip Jones Griffiths recientemente definió un encargo editorial típico como “queremos que el fotógrafo vaya al país X e ilustre nuestras ideas preconcebidas”). Hay muy pocos cursos en el mundo que le enseñen a uno a editar fotografías. Parece tan obvio, que se cree que cualquiera puede hacerlo.

Pero las decisiones reverberan, refuerzan estereotipos, inician o concluyen discusiones, acusan o justifican una variedad de posturas. La extraordinaria fotografía de Malcolm Browne de 1963, del monje budista que se prendió fuego en Vietnam en un acto de autoinmolación como protesta por las políticas de su país, fue prohibida en el diario *The New York Times* porque “no era apta para la mesa del desayuno”. Cuenta la historia que Horst Faas, fotógrafo y editor de fotografía de Associated Press, escogió la fotografía de Nick Ut de los niños bajo el ataque con NAPALM en Vietnam, a pesar de que se habían negado a distribuirla: la niña, fotografiada de frente, estaba desnuda. Y la horripilante fotografía de Kenneth Jarecke de 1991 de un



soldado iraquí calcinado en un tanque no fue publicada en Estados Unidos hasta que apareció en una revista de fotografía meses después de la guerra. Publicarla en su momento fue considerado antipatriótico.

Abundan las historias de fotografías jamás publicadas, o publicadas con el texto erróneo o con un sentido equivocado. Otro ensayo en el que trabajé acerca de una pareja joven y su primer hijo fue aceptado y editado junto con un texto. El ensayo exaltaba la felicidad y la responsabilidad de la vida de familia, pero poco antes de que el libro se fuera a la imprenta, el hombre abandonó a su familia, celoso de la atención que su esposa le prestaba al primogénito. Entonces el equipo simplemente reescribió los textos (era demasiado tarde para cambiar el orden fotográfico) y las mismas fotografías ahora mostraban la inevitable ruptura.

Poco tiempo después decidí terminar con mi naciente carrera como fotógrafo, en gran parte porque no quería proporcionar imágenes para que otros les dieran un mal uso, y una historia basta para entender mi decisión: durante la campaña presidencial de 1976, creí haber logrado trazar el arquetipo del oportunismo fotográfico, el pseudoevento en su mayor descaro. Dos políticos almorzaban juntos en un *deli* de la ciudad de Nueva York. Uno, "Scoop" Jackson, contendía para la presidencia; el otro, Abe Beame, era el alcalde de la ciudad. Decidieron aparecer juntos a la hora del almuerzo detrás de sendos sándwiches de carne. En una mesa para cuatro, se sentaron codo con codo para que las cámaras gozaran de un punto de vista ininterrumpido. Los fotógrafos se amontonaban. El camarógrafo de televisión que estaba a mi lado hasta metió el pie en un frasco de mostaza de la mesa en su intento por lograr un mejor ángulo.

Yo corrí para acomodarme detrás de los políticos y tomar una fotografía desde abajo para mostrar la artificialidad del evento. Al día siguiente llevé la foto a la revista *Time* donde una editora de fotografía me dijo que era una buena foto y que podría considerar su publicación sólo si lograba eliminar de la imagen a todos esos fotógrafos. La autoridad de la publicación, al parecer, no podía comprometerse. La autonomía interpretativa del fotógrafo era otra cosa.

El intento por camuflar la artificialidad es algo compartido. No sólo las élites de poder y sus directores de medios, sino también



las publicaciones y las cadenas televisoras son cómplices. En un mundo perfecto, cada editor, productor, fotógrafo y escritor probablemente querría acceso irrestricto, el tiempo, la intimidad, la habilidad para crear lo mejor que pueda imágenes que sean el reflejo de lo que en realidad ocurre. Quizás incluso haya algunos que, como un Faulkner o un Joyce, intenten sobrepasar los límites del medio.

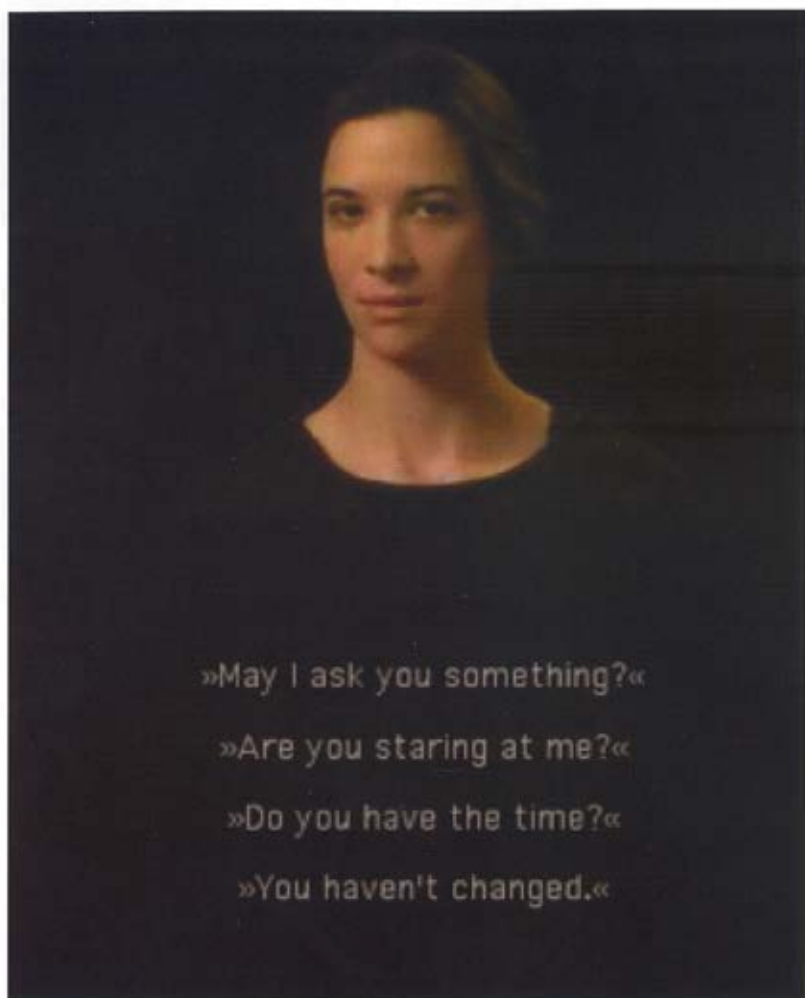
Pero en un mundo en el que el acceso es limitado y los presupuestos justos, las entregas inminentes y se asume que el lector-espectador es casi un bobo, las imágenes se diluyen. Tienden a ser reiterativas y a cubrir con tonalidades lo que ya sabemos o, más precisamente, a ilustrar las ideas de otros sobre lo que debería estar ocurriendo. Por ejemplo, un diario de circulación nacional publicó en su primera plana una fotografía de unos pastores afganos, barbados y con turbantes, poco después de los ataques del 11 de septiembre. ¿Por qué? El editor responsable explicó que se debía a que parecían bíblicos. Este proceso editorial, en tanto que sus resultados son muy visibles, al final es invisible. Y lo digital, con sus alteraciones prácticamente imperceptibles, se convierte en una herramienta útil para ampliar el camuflaje.

Para bien o para mal, el resultado de estas últimas décadas de manipulación mediática es que las personas ahora perciben, consciente o inconscientemente, que cuando miramos la televisión no hacemos otra cosa que mirarla, y cuando miramos una fotografía en principio sucede lo mismo. La lente se ha atenuado y se le ha añadido un espejo que deforma. A menudo las necesidades aparentes del medio se respetan más que el mundo que pretende representar.

Esto es en realidad lo que queremos decir con el término "realidad virtual". Un término que, como afirmó Kelly, erróneamente lo hemos asignado sólo a lo digital. Con la difracción y la difusión de las multiplicidades de la existencia, manteniendo a las cosas cautivas dentro de sus efímeros juicios, los medios análogos han sido centrales en la creación de un planeta sombra.

¿Pueden los emergentes medios digitales, basados como lo están en lo virtual, encontrar maneras para provocar y confrontar lo real y verdadero? ¿Y puede la fotografía, tradicionalmente el medio que

registra huellas, junto con los noticieros televisivos, los llamados medios en vivo, ser revitalizada, libre de filtros institucionales, en el nuevo ambiente de la Web 2.0, el medio "vivo"?



## VI

### *El inicio de la conversación*

*La verdadera historia se convierte en una conversación en la cual el autor/fotógrafo simplemente es el participante principal.*

Darcy DiNucci

La ambigüedad de las fotografías puede provocar y motivar al lector a cuestionar sus significados. Una fotografía puede generar suficiente confusión y curiosidad en el lector para que éste sea estimulado a buscar voces alternativas, a echar un vistazo al texto que acompaña a hacer clic en la imagen e ir a otra página o ventana.

A su vez, los medios digitales aseguran que el espectador puede explorar ciertas ideas que surgen de la búsqueda o seguimiento de temas casi como en una conversación. La ventaja de esta forma de exploración es su apertura: la fotografía genera múltiples preguntas tanto o más que las respuestas que ofrece. Y si no se encuentra demasiado acotada por un pie de foto o un título, la extraña apropiación de la fotografía de una fracción de segundo y un espacio rectangular puede servir para despertar la curiosidad del lector.

La famosa Prueba de Turing, que año con año premia al *software* que mejor engañe al ser humano haciéndolo creer que hay una persona en el otro extremo de la conversación, es un punto de referencia para medir el desarrollo de la inteligencia artificial. Para mí, un tipo de Prueba de Turing fue visitar una conferencia de gráficos computacionales con una asistencia de 25,000 personas en Las Vegas en 1991, una época en la que los medios digitales eran menos omnipresentes. Patrocinada por SIGGRAPH, una asociación internacional de gráficos realizados por computadora, estaba repleta de *stands* que exponían *software* y *hardware* y los proyectos de arte resultantes.

---

\* Revista *Print*, 1996.

Uno de estos proyectos, dentro de la sección de “realidad virtual”, llevaba el título de *Portrait One* [Retrato Uno] y consistía en una “conversación” con una mujer ficticia, Marie, creada por Luc Courchesne con la actriz Paule Ducharme, quien interpretaba el papel de Marie. Las personas esperaban en fila para hacerle preguntas a Marie al escoger con el cursor una de entre varias opciones. Una vez frente a la pantalla, cara a cara, el personaje de Marie respondía en francés y luego hacía su propia pregunta que el espectador respondía a partir de un menú con múltiples opciones. Las preguntas y respuestas también podían leerse en inglés.

Varias de las mujeres en la fila sostuvieron discusiones sobre feminismo. Algunos de los hombres trataron de “ligarse” a Marie y compararon notas entre sí después de cada encuentro. Cuando Marie se cansaba de una conversación (quizás alguna metida de pata que le indicara pérdida de interés), volteaba a mirar al espectador y le decía: “Ahora, si me permites...” y la conversación terminaba. Pero también había un punto en la conversación en el que por alguna razón podría decir: “Mira, yo podría decirte que te quiero... ¡Te quiero! ¿Pero esto cómo me compromete? ¿A ti... no te da temor? Conmigo es demasiado fácil, sólo puedo ser el amor imposible, una distracción para el deseo sin ningún riesgo. Pero cuando te des la vuelta para alejarte de mí, ¿te atreverás a intercambiar miradas con quienes te miran afuera?”. Y al alejarse, en efecto era asombroso notar la cantidad de personas alrededor con las que uno jamás tendría una conversación tan íntima como ésta.

Si se le provocaba, hablaba sobre el escritor argentino Adolfo Bioy Casares, sobre una exposición de arte que había visto, sobre los caprichos de la existencia. Se divertía con un juego de números (preferido de los niños). Conforme avanzó la semana y los participantes del congreso me preguntaban de dónde era (pregunta 1), a qué me dedicaba (pregunta 2) para después por lo general despedirse una vez entregada la tarjeta de presentación (ser profesor de la Universidad de Nueva York no era lo suficientemente estimulante), empecé a echar de menos a Marie.

Gracias a ella leí el cuento de Bioy Casares sobre una conversación que ocurría, para sorpresa del protagonista, con un personaje ficticio. Con ella también tuve una de las discusiones más profundas de esa semana. Muchas de las personas que conocí en el congreso, que sostenían

conversaciones de rutina, no hubieran pasado la Prueba de Turing, ya que sus preguntas habrían parecido demasiado estructuradas.

Durante el congreso, resultó especialmente conmovedor el momento en el que el visionario inventor Jaron Lanier, reconocido como el pionero de la realidad virtual, asumió parte de la responsabilidad de la primera Guerra del Golfo. La describió como una guerra virtual que había sido representada más como un juego de video que como un verdadero conflicto físico. Quería que el público asistente entendiera que un peligro de lo virtual es que puede tener consecuencias muy poderosas y destructivas sobre el mundo real, un sentimiento que, a años del comienzo del nuevo milenio, resulta tanto noble como anticuado.

¿Entonces cuáles son las posibilidades constructivas de los medios virtuales? *Retrato Uno* surge del deseo de toda la vida de Courchesne de que los retratos en un museo pudieran hablar, pero también se presenta como una alternativa interesante a la entrevista común. Mientras que uno por lo general mira un video de alguien que responde una serie de preguntas, en *Portrait One* las preguntas pueden plantearse de manera más cercana a nuestros propios intereses sin tener que presenciar una entrevista completa realizada por alguien más.

En este caso, si el espectador pregunta algo que pudiera considerarse inapropiado o impertinente, no hay respuesta. De hecho, *Retrato Uno* enseña más sobre el arte de la conversación y la seducción, sobre la personalidad del entrevistado y el entrevistador, que la mayoría de las entrevistas lineales.

En Marsella, Courchesne realizó otro proyecto interactivo con un grupo de ocho personas que se conocían con anterioridad, en el que a través de varias computadoras y con la ausencia de un interlocutor vivo podían ser vistos mientras conversaban con los monitores. En este proyecto el espectador no podía preguntarle a una mujer mayor cuál era su receta favorita sin antes preguntar sobre ella y su familia. La información no es un derecho del consumidor, sino la consecuencia de llevar a cabo una determinada búsqueda, incluso en el mundo virtual.

Imaginemos, entonces, la posibilidad de sostener una "conversación" de este tipo con un pariente o un amigo fallecido en la que el estilo de la conversación es tan importante como el contenido. Si la pregunta es



inapropiada, la persona grabada no tiene que responderla. Otra destreza consiste en aprender lo que no se puede preguntar, por lo menos no de manera muy directa. La frustración puede ayudar a que las personas aprendan más sobre los códigos de la conversación en generaciones anteriores y a ser sensibles a las costumbres de otras culturas.

La dificultad para adaptarse a otros códigos de conversación se convirtió en un problema importante para los soldados estadounidenses, en Irak, quienes debieron aprender, entre otras cosas, que ir directo al grano es mal visto. El naciente movimiento del “juego serio” intenta explorar tales temas políticos y culturales, con el popular videojuego de las Naciones Unidas, *Food Force*, cuya meta es ayudar a que las personas comprendan las tácticas de los esfuerzos de ayuda humanitaria; *Darfur is Dying*, de MTV, en donde la idea central es la de escapar de los yanyauid; o *America's Army*, una herramienta de reclutamiento del gobierno con más de cuatro millones de personas que han concluido un “entrenamiento básico” simulado en línea.

La incapacidad de obtener lo que uno desea en la computadora, como en *Retrato Uno*, también echa por tierra el sentido de la interacción por demás simplista en la que existe un menú de opciones, no sin resistencia, resultado de una cultura estadounidense singularmente directa y consumista. Nadie puede obtener siempre lo que se quiere, incluso de una computadora. Es posible que la “salvación” percibida por Umberto Eco, de hecho, no siempre nos estará esperando.

En ocasiones se presenta la pequeña oportunidad con la posibilidad de probar un nuevo modelo mediático antes de regresar a la vida normal. Como si aquellos habituados a las formas establecidas se distrajeran momentáneamente con lo desconocido y por un instante lo convencional perdiera su estatus ritualizado.

Entre 1994 y 1995 el corporativo New York Times me pidió crear un modelo de los diarios multimedia del futuro. La idea era familiarizar al personal editorial con los potenciales emergentes de la multimedia, una rara oportunidad para ser proactivo antes de la ascensión de la Red.

Un grupo de editores ejecutivos se reunía aproximadamente cada seis semanas con nosotros (yo trabajaba con Chris Vail, un fotoperiodista

que empezaba su segunda carrera como productor de multimedia, responsable de las cuestiones técnicas) para analizar diferentes secciones del diario de un día específico conforme las íbamos creando. Desde la añeja perspectiva de la edición para la prensa, su reacción inicial fue por momentos escéptica. Por ejemplo, al presentarles una foto y el correspondiente ensayo narrado con una voz en *off*, argumentaron que no sería el *New York Times* si al lector no se le indicaba la duración de la narración, tenía que haber límites reconocibles, como sucede en la página impresa.

Para al final del año, todos estábamos mucho más interesados en posibilidades digitales más novedosas. Introdujimos una función que inmediatamente le permitía al lector ver artículos de diarios internacionales sobre el mismo tema y así ofrecer puntos de vista contrastantes. Desarrollamos una manera para escuchar la música de un concierto reseñado, así como un botón de MEMORIA sobre el que los lectores podían hacer clic y ver la foto de un grupo musical envejecido cambiar por otra de sus mejores épocas (Pensamos que esto en particular le interesaría a los lectores más jóvenes que quizás nunca los hayan conocido). Había una foto que acompañaba el obituario del actor John Candy sobre la cual se hacía clic y se transformaba en una escena breve de alguna de sus películas. Teníamos una visita bilingüe al estudio de un artista, así como una visita virtual al interior de una casa en venta (donde el espectador podía escuchar el piano).

La intención general era utilizar los medios emergentes para un mejor periodismo, no como artilugios. Tratamos de enfatizar y ampliar el reporte en primera persona y la presentación de múltiples perspectivas que le permitieran al lector de manera inmediata comparar la opinión de un crítico con una versión grabada de alguna presentación, creando un híbrido palabra-imagen-sonido de manera que los medios se complementaran. Queríamos que los temas fueran vistos o escuchados cuando fuera importante y no sólo porque se podía hacer. Queríamos que el lector interesado pudiera saber más sobre determinados temas cuando así lo deseara, pero sin abrumarlo con una cantidad masiva de información.

A la larga, conscientes del cada vez menor interés en los diarios por parte de los más jóvenes (el lector promedio de un diario en

Estados Unidos tiene ahora 55 años de edad y va en aumento, según un artículo del *New Yorker* de 2008), queríamos que la versión multimedia no fuera simplemente una nueva función del diario impreso, sino su reinención completa en otro medio. Nuestra intención era ayudar al *New York Times* a encontrar su camino no sólo en el negocio de los diarios, sino en el negocio del conocimiento global.

Pero después la *Web*, con todas sus “páginas” web, se convirtió en el vehículo de presentación casi universal. Los medios impresos cobraron una nueva funcionalidad y se instalaron en gran medida como si aún estuvieran sobre papel. Nuestro proyecto un tanto idiosincrático sirvió para entretener la idea de lo posible, pero la Red, de manera más eficiente, comenzó a estandarizar la fórmula.

En un intento por desarrollar el modelo hacia delante, a finales de 1995 le propuse a uno de los editores del recién nacido *New York Times on the Web*, Kevin McKenna, un proyecto para crear un fotoperiodismo sensible a los acontecimientos mundiales, a los intereses de los lectores y a la exploración de la Red a fin de lograr una comunicación más compleja y pertinente<sup>15</sup>. ¿Por qué hacer lo mismo que en el papel cuando lo digital ofrece tantas nuevas posibilidades?

“Bosnia: Uncertain Paths to Peace” [Bosnia: Caminos inciertos hacia la paz] fue un sitio web que el *New York Times* presentó durante tres meses en el verano de 1996. Cuatro años después del horroroso derramamiento de sangre entre serbios, croatas y musulmanes y la firma de los Acuerdos de Paz de Dayton, la idea era crear un ensayo fotográfico que se alejara de la escandalosa violencia gráfica de la guerra, en el que se mostraron sobretodo imágenes para describir la vacilante creación de la paz. La intención también era la de aprovechar las nuevas estrategias ofrecidas por la Red —narrativas no lineales, grupos de discusión, contextualización de la información, imágenes panorámicas, la voz reflexiva del fotógrafo—, en lugar de imitar al ensayo impreso.

Desde el principio fue evidente que el fotógrafo Gilles Peress, un francés radicado en Nueva York que había trabajado ampliamente en Bosnia, tenía que ser una figura central en el proyecto, y no solo

entregar sus fotografías para que otros las escogieran, como suele ser la norma en los medios impresos. Mi experiencia de muchos años como editor de fotografía era insuficiente para la edición multilineal y multimedia requerida. No podía simplemente escoger las "mejores" imágenes y unir las para después lamentarme por las imágenes que debían quedar fuera por falta de espacio, cuando la Red permitía el uso de una gran cantidad de imágenes que se podían poner a disposición de los lectores más interesados. El fotógrafo tuvo que articular los múltiples significados de cada imagen para poder elegir sobre los textos y las imágenes que las acompañarían, y planear una estrategia que permitiera los posibles enlaces a otras imágenes y medios en las otras pantallas que conformarían el sitio.

En tanto testigo consciente de lo que había adentro y fuera del encuadre, tanto espacial como temporalmente, el fotógrafo adquirió un papel central más allá de la creación de la fotografía misma. Por fortuna, Peress es una persona que se ve a sí misma no sólo como fotógrafo, sino como un autor en el sentido más amplio de la palabra. La edición y construcción del sitio tomaría dos meses, más que el tiempo requerido para fotografiarlo, varias horas para que un espectador lo navegara, y el fotógrafo comentó después que el proceso equivalía a hacer tres libros o un largometraje. Para efectos comparativos, editó y armó la secuencia de un ensayo de ocho páginas con estas mismas fotografías para la revista *New York Times Magazine* en alrededor de dos días y medio. Y aunque las fotografías fueron realizadas en película (en 1996 las cámaras digitales aún no contaban con la resolución requerida por el periodismo serio), el proceso de escaneo las convirtió en parte del entorno digital.

Gracias a la necesidad de cuestionar cada imagen en busca de significados posibles, se agudizó la distancia entre los acontecimientos y las personas retratadas y yo, como editor, hecho que generó en mí un intenso deseo de entenderlas. Quería conocer a las personas fotografiadas como individuos más que como símbolos; además, gracias a las diferentes posibilidades no lineales y de multimedia que ofrece la Red, las imágenes genéricas de una madre sufriente o un combatiente herido no serían el conductor de la narrativa. De hecho, imágenes tan simplistas la aplastarían.

La fotografía de un hombre muerto en el suelo que había seleccionado de una hoja de contactos sin anotaciones, cuando el fotógrafo aún estaba en Sarajevo, resultó ser, para mi sorpresa, un actor: el rodaje de un largometraje en Sarajevo había iniciado tan sólo cuatro días después de que los bombardeos cesaran. Los múltiples significados de las fotografías a menudo no eran aparentes en absoluto. Al final, como en el caso del gato de Schrödinger, los significados potenciales de cada fotografía podían reducirse a uno solo que podríamos llamar pie definitorio, o podíamos mantener las ambigüedades en la presentación para provocar nuevas reflexiones, no sólo sobre cada imagen sino sobre el conflicto en Bosnia en general.

Peress y yo trabajamos con alrededor de 400 pequeñas fotos montadas sobre los muros de su departamento, con líneas de diferentes colores que unían a las diferentes imágenes en una especie de ajedrez cuadridimensional mientras ponderábamos la manera de estructurar el ensayo fotográfico. Si el lector hace clic en esta imagen cerca de la ventana, ¿adónde lo llevaría? ¿A la imagen del otro lado de la habitación? Y si el lector hace clic en la imagen pero sólo sobre la persona a la izquierda, ¿adónde lo llevaría? ¿Por qué un lector querría participar en una nueva forma de lectura? ¿Qué tan interactiva podría (y debería) ser la experiencia? ¿En qué momento perderíamos el interés del lector?

Al mirar las fotografías de los musulmanes regresando a sus barrios y a los serbios saliendo de ellos, en su respuesta a las directrices bien intencionadas de las Naciones Unidas y a siniestros rumores de un genocidio potencial, decidimos que la metáfora del periodista debería ser la estrategia operativa para navegar dentro del ensayo. De la misma manera en que un periodista que al llegar al aeropuerto de Sarajevo no sabe adónde ir ni qué historia específica explorar, el lector tendría que hacer clic en las imágenes sin saber adónde lo llevarían. A diferencia de un libro o una revista, no había manera de adelantarse rápidamente para evaluar y elegir un camino. Cada clic del cursor llevaría al lector a otra ventana con nuevas perspectivas y posibilidades desconocidas.

En nuestra construcción, los lectores tendrían que evaluar la información presentada, desviarse hacia uno o varios caminos a través



22

La pantalla de inicio de un ensayo fotográfico no lineal, “Bosnia: Uncertain Paths to Peace”, fotografías de Gilles Peress, publicado en el *New York Times on the Web* en 1996.



23

Las pantallas interiores del ensayo no lineal “Bosnia: Uncertain Paths to Peace” incluían escritos del fotógrafo Peress y en ocasiones su propia voz.

de las fotografías, los textos, los sonidos y los videos, con la opción de salir en cualquier momento del ensayo de Peress e ir a uno de entre 14 foros y participar en diferentes discusiones, así como consultar mapas, una bibliografía o un glosario. Habría una copia de los Acuerdos de Paz de Dayton y enlaces a una gran cantidad de otros sitios y material de archivo proporcionado por el *Times* y la National Public Radio.

En aquellos primeros días de la Red, discutimos exhaustivamente sobre los elementos de navegación de cada pantalla en nuestro intento por lograr la simplificación, tiempos breves de descarga (la mayoría de las personas de entonces contaban con módems telefónicos), y la capacidad de explorar aspectos de la narrativa que fueran más complejos. A uno de nuestros grupos le tomó tres semanas llegar a un acuerdo sobre la sencilla terna de ANTERIOR/MÁS/SIGUIENTE, lo que le permitiría al lector profundizar más en momentos específicos de la narrativa. También decidimos, sin avisar al lector, que hacer clic sobre una foto lo llevaría a la misma pantalla que si hubiera seleccionado MÁS, bajo la razón de que seleccionar una foto era indicador de interés suficiente para mostrarle más que lo que ofrecía la narrativa lineal. Pero más importante aún, fue que se incluyó un par de pantallas con algunas pequeñas fotografías en una cuadrícula, a manera de hoja de contacto —una reunía fotos de las pantallas sobre Sarajevo y la otra de las pantallas sobre los suburbios—, que le permitirían al lector rechazar de manera decisiva cualquier linealidad con sólo hacer clic sobre la imagen y brincar a cualquier parte del reportaje. La intención de las fotografías sin texto que conformaban las cuadrículas era alentar una lectura más intuitiva y visual. Cualquier confusión por parte del lector parecía mínima comparada con el verdadero caos en Bosnia.

La fotografía se comentó y reevaluó en términos de la Red: podíamos presentar panorámicas navegables de 360 grados, usar imágenes complejas que se enlazaran con otros destinos, podíamos desplazarnos hacia arriba, abajo o hacia los lados (y esconder fotos más allá del borde de la pantalla), podíamos crear *collages*, entre otras cosas.

Decidimos unir las fotos de Peress con textos escritos por él y grabados con su propia voz para incluir otros puntos de vista. Sus reacciones emotivas y preguntas filosóficas ayudarían a contextualizar y ampliar las imágenes más allá de lo que podrían hacerlo los

clásicos pies de foto ("El mundo de los francotiradores es una realidad virtual cubista en donde tanto el asesino como la víctima trazan su espacio en un juego de vida o muerte, en el que si uno se mueve aunque sea diez centímetros sin pensarlo es alcanzado por el chasquido de un arma. Cuando el francotirador está en el modo 'encendido', el aire vibra, el sonido de un disparo puede llegar en cualquier momento y la calle cambia de forma, de ser un espacio positivo se convierte en uno negativo, definido más por sus contornos que por su centro. Pero ya desapareció la guerra y uno puede visitar el otro lado del espejo, desde el que lo estaban mirando").

Perdidos en un lenguaje nuevo y emergente, la novedad misma del medio requería que discutiéramos casi cada decisión exhaustivamente. Y tratamos de ser ambiciosos. En lugar de publicar las fotografías convencionales de guerra, haciendo de la victimización algo sensacionalista y destacar lo grotesco de la violencia, preferimos imágenes que de alguna manera ayudaran a entender la problemática y la posibilidad de la paz. Nuestro intento era preguntarnos cómo podrían convivir personas que durante años se habían asesinado sanguinariamente entre sí; de ahí los foros para que los lectores discutieran posibles estrategias y soluciones.

La idea era retar algunas de las limitaciones de la narrativa convencional sin perder el interés del lector por completo. El ensayoabría, por ejemplo, con una foto sin texto que era, en realidad, la reprografía del retrato de una familia musulmana en la que los rostros de sus miembros habían sido borrados. El retrato desfigurado fue lo único que había cuando la familia regresó a su hogar después de cuatro años de conflicto. Después el lector tenía que tomar una decisión y seleccionar intuitivamente una de las dos fotografías que lo llevaría a Sarajevo o a sus suburbios, sin conocer las implicaciones de su elección.

El ensayo fotográfico le permitía al lector, en un momento dado, navegar por una vista panorámica de 360 grados de un cementerio serbio repleto de fosas vacías que alguna vez albergaron cuerpos, —los familiares habían estado extrayendo los féretros por temor a que fueran profanados por enemigos vengativos. La idea era recrear la extraña sensación de estar en medio de ese cementerio, donde muchos



de los parientes, bajo los efectos del alcohol, desenterraban a sus familiares muertos. El lector podía mirar alrededor y acercarse a la tierra y a las tumbas vacías, como si mirara a través de un periscopio en lugar de un punto de vista fijo.

Asimismo, en lugar de alejar a un fotógrafo recién llegado del campo y tan involucrado con su trabajo de experiencias extraordinariamente intensas, a Peress se le otorgó el espacio principal. Y en lugar de producir el sitio con el respaldado principal del *New York Times*, al establecer y fomentar una conversación entre fotógrafo, sujeto y lector se podría incluso pensar que la socavábamos. Sin embargo, debido a la voluntad del periódico de participar con sus lectores de una manera tan abierta e irrestricta, el proyecto en línea demostraba la confianza que tenía el *Times* en sí mismo. Se enviaron 200 mil correos electrónicos anunciando el sitio y aunque existía una cuota de suscripción para los lectores que se encontraban fuera de los Estados Unidos, la versión en línea del diario sería gratis para cualquiera con conexión a Internet y ánimo de participar.

Pero no todas nuestras expectativas se cumplieron. Las experiencias disponibles para el lector no eran tan fabulosas como inicialmente queríamos (estábamos preparados para usar cientos de fotografías más), pero teníamos que sopesarlo contra el hecho de que este sitio ya era mucho más complejo que cualquier otro esfuerzo fotográfico anterior en los medios. Deseábamos que se llevara a cabo un registro automático de las acciones del lector de manera que se generara una mezcla de diferentes caminos a lo largo del ensayo basada en decisiones previas. Por ejemplo, a un lector que continuamente escogiera fotografías de serbios se le podrían presentar más fotos de serbios o quizás sería conveniente presentarle más imágenes que mostraran musulmanes. También queríamos que le fuera posible al lector detenerse y luego volver a entrar al sitio en otro momento dependiendo de lo que ya hubiese visto (Una lectora me comentó que le llevó cuatro horas recorrer el sitio). Pero estas opciones representaban demasiadas exigencias para los servidores del *Times* en 1996.

También habría querido que el historial de las decisiones del espectador fuera un determinante para la navegación, de manera que si un lector hacía clic sobre una fotografía de algún miembro de

la comunidad musulmana, quizás más tarde se le podría sorprender prohibiéndole seleccionar fotos de serbios (la computadora se podría congelar momentáneamente, por ejemplo). Así, de una manera mucho más ligera, esto podría haberle recordado al lector lo que le ocurrió a los habitantes de Sarajevo, quienes continuamente fueron encerrados y en ocasiones linchados o asesinados no sólo por su origen étnico, sino por su elección de amistades y vecinos, aunque en este caso el lector sólo correría el riesgo de una oclusión ocular.

Sin embargo, al final fueron los grupos o foros de discusión los que se mostraron más explosivos y dolorosamente reveladores. Para ofrecer acceso a Internet a quienes no contaran con él de manera regular e incluirlos en la conversación, se instalaron cuatro computadoras en la Organización de las Naciones Unidas en Nueva York y dos en La Haya (otra terminal se instaló en la Universidad de Sarajevo pero presentó problemas y era muy lenta para ponerse en línea). Los grupos de discusión rápidamente fueron saturados por algunos de los comentarios más racistas y mordaces que jamás aparecieran en el *New York Times*. Había 14 foros con diferentes temas (cada uno presentado por la embajadora ante la ONU, Madeleine Albright; Christiane Amanpour, de CNN; y el activista de derechos humanos Aryeh Neier, entre otros), muchos de los cuales estaban controlados en gran medida por comentaristas proserbios en el extranjero que sintieron que su causa estaba siendo difamada por los medios tradicionales. Alguien sugirió, acusando al *Times* de ser promusulmán, que el diario seguramente debía ser propiedad de Arabia Saudita. Los grupos de discusión, a pesar de las súplicas de civilidad por parte del antiguo editor internacional Bernard Gwertzman, eran tan desenfrenadamente hostiles que el lector podía aprender de ellos más que de cualquier reporte noticioso sobre lo profundo, irracional y personal que podían ser las protestas y reclamos.

Por lo menos un par de comentaristas sintieron que el proyecto tuvo éxito de manera importante. En la revista *Print*, Darcy DiNucci escribió: "A pesar de que algunas personas seguramente tendrán que lidiar con la lentitud que ofrece la banda ancha para las presentaciones, el sitio en efecto es pionero de una nueva forma de hacer periodismo. No hay manera para que los visitantes simplemente permanezcan

sentados y sean arrasados por las noticias, se les estimula para que busquen el camino que los involucre, para mirar el contexto en profundidad y para formular y expresar una respuesta. La historia real se convierte en una conversación en la que el autor/fotógrafo simplemente es el participante más destacado". Joe Goia, en la publicación electrónica *Salon*, lo llamó "las consecuencias McLuhanescas de la fotografía liberada de los confines de la reproducción material" en respuesta a la relativa insustancialidad de las imágenes en la pantalla: "Parecen apenas un tanto más permanentes que los momentos que suponen registrar. De rápida descarga, las fotografías se presentan con la facilidad y ligereza de los sueños".

Aunque toda lectura es una conversación entre el lector y el autor, la narrativa no lineal y con hipervínculos es más parecida a la tradición oral. Quienes participan en una conversación toman diferentes ideas y las siguen y desarrollan de la manera que quieran y como consideren apropiado, asumiendo que los otros participantes en la conversación pueden seguir su desarrollo. La Red había mostrado su capacidad para ofrecer una conversación entre varias autoridades. En este proyecto se generó una discusión a partir de la voz única de un fotógrafo dentro de los límites de una organización de noticias. La interpretación de las noticias se hizo más evidente, y el que el lector tuviera que digerir y reinterpretar estas interpretaciones, en el papel de lo que Barthes llamó "el lector activo", se reforzó. El continuo de sujeto a reportero a editor y luego a lector ya no sería concebido en línea recta, la Red permitía, y promovía, una aproximación en zigzag.

En 1997, el *New York Times* nominó a "Bosnia: Caminos inciertos hacia la paz" para el Premio Pulitzer por servicio público, pero a pesar del interés cada vez mayor por la "revolución digital", el comité del Pulitzer inmediatamente rechazó el proyecto. ¿Por qué? Porque no fue producido en papel. Al año siguiente, en parte debido a este proyecto, el comité del Pulitzer decidió considerar sitios Web para el premio por servicio público siempre y cuando estuvieran ligados a proyectos impresos de los medios tradicionales. Sitios individuales, sin embargo, no serían aceptados. Pasaría casi una década más antes de que diferentes medios en línea, como bases de datos,

gráficos interactivos y videos en *streaming*<sup>7</sup> publicados en línea pero sin un componente impreso, pudieran ser considerados para un Pulitzer. La unión con el medio análogo y tangible era difícil de romper.

Las escuelas de periodismo del país ahora se concentran en la “convergencia”—la necesidad de educar a los alumnos en múltiples técnicas mediáticas (video, fotografía, redacción, sonido, nuevos medios)—para poder satisfacer las necesidades de una industria con múltiples plataformas. Pero se les escapa el factor esencial: las historias no serán contadas de la misma manera. Las relaciones de poder entre el autor, el sujeto y el lector evolucionarán, como lo harán los filtros; y la narrativa lineal, basada en la autoridad de una sola voz, queda liberada en un ambiente mediático cada vez menos lineal y descentralizado.

Aunque los recursos literarios avancen, como las notas a pie de página, las anotaciones y capítulos con múltiples finales (como en la novela *La mujer del teniente francés*), el hipertexto se aprovecha de la preferencia del entorno digital por la no linealidad. La Red es ya el hipertexto por excelencia y evoluciona con rapidez hacia una aproximación de la biblioteca de Jorge Luis Borges, que incluiría todos los libros del mundo.

El hipertexto puede ser un medio individualizante. Le permite al lector hacer clic en una sola palabra, imagen, o parte de ella o en una sección completa para luego continuar leyendo o buscando según se decida. La lectura se convierte en una aventura en ocasiones frustrante, en otras iluminadora, en donde las intenciones autorales a menudo son cuestionables. ¿Cómo puede un autor crear un hipertexto que ofrezca opciones suficientemente satisfactorias? ¿Cómo puede el autor mantener una voz o visión cuando el lector llena por sí mismo muchos de los espacios en blanco, añade materiales, establece relaciones que el autor quizás nunca imaginó y quizás jamás supo de su existencia? ¿Puede el hipertexto, en particular uno creativo o ficticio que surge del punto de vista autoral, convertirse en un juego sin consecuencias?

---

<sup>7</sup> Transmisión de manera continua sin necesidad de descargar el archivo en la computadora.

El hipertexto, ciertamente, debilitaría algunas de las más grandes interpretaciones de oratoria, al privarlas de ritmo y al volver a los discursos vacilantes e inconclusos. Es difícil pensar en el discurso "Tengo un sueño" del Dr. Martin Luther King Jr. de otra manera que no sea lineal y en su inigualable estilo. Pero el hipertexto también mantiene y amplifica el método socrático. La no linealidad puede ser una aproximación más flexible al explorar vidas y situaciones que son en sí multifacéticas.

El poema "Delta" de Adrienne Rich de 1987 ofrece argumentos:

Si has creído que este escombros es mi pasado  
hurgando en él para vender fragmentos  
entérate de que ya hace tiempo me mudé  
más hondo al centro de la cuestión

Si crees que puedes agarrarme, piensa otra vez:  
mi historia fluye en más de una dirección  
un delta que surge del cauce  
con sus cinco dedos extendidos

El espectador podría detenerse a mirar una imagen y luego decidir en cual de entre las distintas opciones desea continuar. Las partes de la imagen pueden ser enlaces o vínculos potenciales, lo mismo que el pie de foto, el cuadro o la imagen completa. Al ver una película o un video, es más difícil echar mano de las opciones no lineales y digerir lo que ocurre con la suficiente rapidez para después cambiar de curso al escoger algo nuevo e importante que atrape nuestro interés. En este sentido, es el espectador de la película o el video quien sería más pasivo, el que es guiado, en tanto que los espectadores de fotografía fija en un entorno de hipertexto pueden reaccionar a su propia curiosidad de diferentes maneras. Empiezan a cargar con parte de la responsabilidad en tanto colaborador y "coautor".

Existen híbridos interesantes que utilizan fotografías que fueron creadas en el ambiente análogo, experimentos que presagiaron la experimentación que se lleva a cabo hoy en día. El cortometraje de Chris Marker de 1962, *La Jetée*, fue pionero en el uso

de la fotografía fija para hacer una película. Aquí el pasado, el presente y el futuro se mezclan en el viaje del protagonista por sus recuerdos, y hacia delante en el tiempo para salvar al planeta. Otro experimento de la *photo-roman*, o fotonovela, fue una serie televisiva de cortometrajes con fotografía fija. Una en particular, *La Cicatrice*, de Xavier Lambours, resultó interesante por su uso de segmentos de movimiento dentro de la foto fija, como una imagen en la que sólo un auto tiene movimiento, reflejado en un pequeño espejo retrovisor, o un hombre saltando a una cama cuando todo lo demás dentro de la escena, incluso su novia, permanecen inmóviles. En efecto, se trató de una foto-cine-novela, una incursión vacilante de finales de los años ochenta en lo que será, ya en la plataforma digital, un medio cada vez más híbrido.

Pero *La Jetée* y *La Cicatrice* carecían de conexiones que le permitieran al lector interesado seguir una evolución distinta de la historia. Muchas de las críticas sobre la incapacidad de la fotografía de lograr complejidad, así como sobre su agresividad y cosificación podrían responderse parcialmente al permitir al espectador interesado saber más. De esta manera, la fotografía aún podría conmocionar, confundir, intrigar, pero también podría ser contextualizada, articulada y ampliada.

Existen otros precedentes que vale la pena revisar. Por ejemplo, en 1961 el autor francés Raymond Queneau “escribió” lo que podría calificarse como el metapoema, *Cent mille milliards de poèmes* [Cien mil millardos de poemas] que sería imposible que él o cualquiera leyera durante su vida. La obra consiste en diez sonetos de catorce versos en diez páginas, cada verso en una tira separada de la anterior e inferior por un corte en el papel y se alentaba al lector a reconstruir los versos en la secuencia que deseara. Había tantas posibilidades, según Queneau, que “a un ritmo de 45 segundos para leer un soneto y 15 para intercambiar las tiras, durante ocho horas al día, doscientos días al año, hay suficiente para más de un millón de siglos de lectura...”, y cita el dicho del poeta Lautréamont que dice que “la poesía debe ser hecha por todos, no por uno solo”, prácticamente el grito de guerra de los sitios de generación de contenido de la Web 2.0.

Con la llegada de los primeros *softwares*, como HyperCard, que era una especie de fichero, surgieron nuevas posibilidades para la ficción

no lineal. *Afternoon*, de Michael Joyce, pionera novela hipertextual publicada en 1987, contaba “la historia de Peter, un redactor técnico que (en una lectura) comienza su tarde con la terrible sospecha de que el auto estrellado que vio horas antes podría ser el de su ex esposa: ‘Quiero decir que podría haber visto a mi hijo morir esta mañana’.” Aunque por otro lado, quizá no lo vio. No había dos lectores que leyeran la misma narrativa; después de experimentar la historia, podría haber pocas posibilidades de que las historias se traslaparan o incluso que hubiera similitud entre los personajes para poder compartir y conversar con otros lectores. Un personaje podría haber sufrido una tremenda tragedia, o ninguna en absoluto. En la ficción hipertextual el lector puede ser alentado a continuar hasta el cansancio ya que no existe un final convencional.

A diferencia de leer el mismo libro, o ver la misma película, la ficción hipertextual aísla al lector de maneras interesantes, que a su vez hace difícil encontrar bases comunes para la discusión. Es como si la tradición oral, en donde las diferentes narraciones de la misma historia hacen que éstas se traslapen, complementen o bifurquen, fuera llevada al terreno de la impresión, pero sin la presencia viva, física, de ninguno de los hablantes. A los tipos móviles de Gutenberg se les atribuye el avance hacia la formación del Estado-nación pues las personas podían leer y discutir los mismos documentos. El hipertexto idealmente ofrece una individualidad complementaria menos repetitiva y más una exploración autogenerada, así como una amplificación comunal.

Aunque la conducción a través del hipertexto puede ser llevada por el propio autor, con significados intencionales para los múltiples caminos ofrecidos al lector, ésta no era la única forma. Los actuales *blogs*, que a manera de diarios se alimentan de otros textos con sus enormes cantidades de enlaces, y los *wikis*, en donde grupos de personas escriben conjuntamente, se corrigen y editan entre sí, ensombrecen la voz del autor individual. La Web 2.0 y su énfasis en el poder de la comunidad virtual, en el “nosotros” lateral y menos jerárquico que produce información de manera conjunta y en colaboración, evade la voz del profesional o el artista como si se tratara de una estratagema anticuada y aristocrática<sup>16</sup>.

Como lo dijera Joel Achenbach en el *Washington Post* en 2006: "El destino final de este fenómeno es la transformación completa de cualquier texto en 'bytes' de información, divorciados de su fuente original, que serán utilizados democráticamente de cualquier manera que el manipulador desee. El concepto de *copyright* se extinguirá, así como el 'significado' del fragmento de un texto. Si se desea, se puede reconfigurar *Moby Dick* para convertirlo en la historia de un envejecido capitán obsesionado con un hámster gigante". En especial en la Red, la producción de obras únicas y lineales por individuos u organizaciones de profesionales se vuelve más una noción anticuada en tanto que otros echan mano del contenido, como lo hicieron los jazzistas que improvisan tomando los *riffs*, o frases musicales, de la melodía original para crear una obra nueva. Y, cada vez más, los no profesionales son quienes están produciendo contenido.

Lo mismo podría suceder con la fotografía, ya que por la proximidad de los aficionados son ellos mismos quienes cubren las noticias cada vez con mayor frecuencia y de manera más eficiente que los profesionales, como lo demuestra el caso de las explosiones en Londres en el año 2005, la arenga racista del actor Michael Richards o el retorno de los féretros de los estadounidenses muertos en la guerra. Y también con frecuencia son ellos mismos quienes hacen las noticias, como fue el caso de las fotografías que los soldados tomaron en la prisión de Abu Ghraib o los videos de prisioneros suplicando por sus vidas o siendo asesinados, que fueron realizados expresamente por los insurgentes para fomentar el terror.

Se está convirtiendo en norma de las organizaciones noticiosas respetables solicitar públicamente imágenes a equipos de aficionados. Jake Dobkin, del sitio Gothamist, durante un panel de discusión recientemente planteó la cuestión de si no sería más fructífero contar con el apoyo de una red de mil aficionados con cámaras cubriendo a un candidato político en lugar de dos fotógrafos profesionales. Después de todo, fue un camarógrafo aficionado (aunque empleado de otro candidato) quien grabó en video al senador republicano George Allen cuando expresaba su calumnia racista, lo que ayudó a cambiar el rumbo de las elecciones de 2006 en Virginia y que finalmente entregó el Senado a los demócratas.

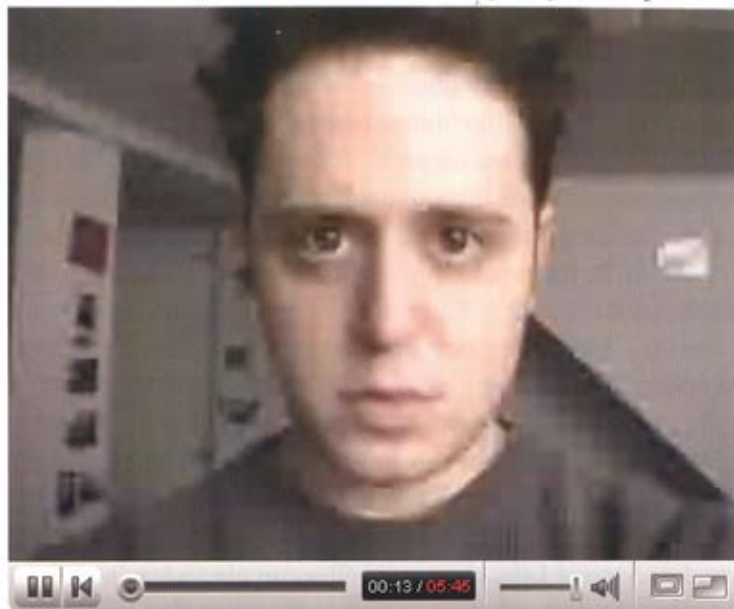


En cambio, muchas fotografías poderosas tomadas por profesionales son excluidas para su publicación debido a decisiones editoriales. Y si a uno o dos fotógrafos experimentados se les permitiera publicar una versión mucho más completa de sus observaciones –un diario de texto y fotos, por ejemplo– bien podrían lograr una mayor complejidad y matices con menos imágenes que un grupo de aficionados menos experimentados.

“¡Ahora todos somos fotógrafos!” anunciaba una exposición en 2007 en el Musée de l’Elysée en Lausana, Suiza. Y sí, éste parece ser el caso (o por lo menos somos cada vez más los que andamos cargando una cámara). El museo mostró el trabajo de casi 50 mil aficionados que fue enviado por correo electrónico en un diaporama del cual una computadora seleccionaba al azar cien fotos por semana que luego se imprimían para su exhibición. Según Bill Ewing, director del museo, una de las sorpresas fue el hecho de que uno de los museos de fotografía más prestigiosos no recibiera aún más fotografías. Un miembro del equipo del museo sugirió que la razón podía deberse al hecho de que las personas ya no necesitan de un museo para mostrar su trabajo, resultado de la competencia que representan los sitios en línea generados por los usuarios mismos, los cuales pueden ofrecer un público mucho mayor. De hecho, más de 800 fotografías exhibidas en el museo fueron subidas a Flickr por los autores mismos, creando así espontáneamente su propia galería en la Red. Por otro lado, un video corto de autorretratos tomados diariamente durante más de seis años por el fotógrafo Noah Kalina, con una banda sonora creada por su novia, ya contaba con más de 5 millones 500 mil visitas en YouTube para cuando el museo lo exhibió, dejando atrás el número de visitantes del museo.

En este mundo globalizado, sin embargo, las diferencias distintivas y admirables entre los tipos específicos de la fotografía regional, tanto en la naturaleza de las sociedades que cada una representa como en sus estrategias convencionales –por ejemplo, una aproximación mexicana un tanto más metafísica frente a un formalismo alemán más frío– pueden verse reducidas en este caldo de Internet en donde la velocidad es crucial y las sutilezas a menudo desaparecen. Así, la función curatorial del museo es prácticamente nula, en particular su habilidad para

Noah takes a photo of himself every day for 6 years.



24

El proyecto de autorretratos de Noah Kalina, que rápidamente incorporó en un video publicado en YouTube, ha atraído a millones de espectadores en línea, lo que lo ha convertido en una especie de celebridad.

subrayar las intenciones autorales, en esta acumulación bodeguera de imágenes que pueden encontrarse en la Red.

La fotografía no es un lenguaje universal, y con miles de millones de imágenes individuales flotando en el éter con tan poco contexto, a los lectores se les dificulta entender muchas de sus referencias culturales —simplemente no pertenecemos a una *Familia del Hombre*. En lugar de seguir añadiendo imágenes al caldo, sería benéfico que las personas empezaran a filtrar de alguna manera parte del trabajo que ya está en línea para que sea razonablemente más accesible y pertinente. Conforme la Red madure en su próxima encarnación 3.0, un uso más discrecional de marcos y filtros que den contexto tendrá que surgir para darle sentido a las montañas de contenido prácticamente indiferenciado.

Ahora que existen muchos más sitios en línea que muestran las fotografías tanto de artistas como de fotógrafos documentalistas (Reuters reportó que existen más de 220 galerías de arte en el mundo virtual de Second Life, algunas de ellas con obra a la venta), existe la preocupación de que la fragmentación de los medios pueda generar un inconveniente potencial para la democracia. Como lo preguntara el editor de un diario hace más de una década durante la Conferencia Nieman en Harvard sobre los nuevos retos de los medios digitales: “¿Dónde está la primera plana en el ciberespacio?”. La falta de una primera plana o un noticiero tradicional puede ocasionar dificultades para que los ciudadanos se enfoquen en una misma agenda social y en consecuencia se complica la formación de un frente que tenga la fuerza suficiente para obligar al gobierno a actuar. Un reporte del *Washington Post* o de la cbs es ahora sólo una voz de entre la cacofonía de voces y por lo tanto puede ser fácilmente ignorada.

Sin duda, la explosión del periodismo ciudadano obliga a los gobiernos a tomar en cuenta la crítica seria. Hiperenlazar todas estas fuentes puede crear un perro guardián de tamaño considerable pero también fomenta la aparición de posturas triviales y repetitivas de iguales dimensiones que margina su eficacia. De nuevo, al igual que con las innumerables fotografías en línea, las funciones de filtración más efectivas pueden ayudar a generar un debate más enérgico y focalizado.

Debido a la tendencia de los nuevos medios de copiar modelos antiguos, quizás no sorprenda que en la breve historia de la Red existan escasos esfuerzos innovadores por ampliar las posibilidades fotográficas. Ésta tendría que haber sido la edad de oro para el ensayo fotográfico, puesto que hasta hace muy poco gracias a la lenta conexión a Internet era preferible trabajar con fotografías y no con videos y sonidos que requerían mucho tiempo para su descarga. La fotografía fija, comprimida, era mucho más fácil de transmitirse en la época del módem telefónico. Pero durante la primera década de la Red la mayor parte de los usos imitaban con cautela las posibilidades del formato impreso, otorgándole una nueva función al contenido, conformes con la metáfora de la página sin ningún interés por repensar la forma. En tanto que algunos esfuerzos originaron magníficos portafolios fotográficos de artistas y documentalistas, como la pionera e incluyente *ZoneZero* de Pedro Meyer, pocos buscaron reinventar las estrategias de exploración y presentación a través de los medios nuevos a su alcance.

Pero sí ha habido proyectos prometedores. Por ejemplo, uno de los primeros proyectos ambiciosos, *360degrees*, sobre el sistema de justicia criminal, le permitía al espectador mirar y escuchar al acusado, al fiscal, al juez, a la víctima y a los padres a través de una vista panorámica de 360 grados de imágenes en rotación. Creado por Alison Cornyn y Sue Johnson de Picture Projects, la sensación de estar dentro de una celda era claustrofóbica y hacía que el confinamiento fuera más tangible.

Otro sitio, *AKAKURDISTAN*, es un depositario virtual y en evolución para un pueblo que no tiene su propio país pero que ahora puede mirar, identificar y añadir artefactos y así ayudar a crear un espacio comunal para su cultura. El sitio invita a las personas a enviar fotografías de sus colecciones personales para que otros las identifiquen. El proyecto *AKAKURDISTAN*, dirigido por Susan Meiselas, se convirtió en un espacio para fomentar la cercanía y parentesco y una vía para trazar una historia más compleja a través del depósito virtual, un antecedente políticamente más comprometido con las identidades individualizadas que posteriormente serían promovidas en sitios como *MySpace*.

El reciente ensayo de Ed Kashi, publicado en MediaStorm de Brian Store, sobre la relativamente pacífica existencia de los kurdos del norte de Irak, adopta el formato anticuado del *flipbook* acompañado de música, un híbrido de fotografía y video. Por lo general, los fotógrafos encajonan las fotos que descartan, pero en este caso Kashi decidió incluir cientos de ellas para darle movimiento a las imágenes fijas. El resultado es intrigante, en especial por su habilidad para modular el movimiento de las fotografías que se integren al ritmo de la música. De nuevo, una estrategia mediática abandonada se ve resucitada en el ambiente digital.

Otros sitios han utilizado a los medios en la Red para crear la sensación de comunidad, al hacer explícitas las conexiones entre personas que de otra manera quizás no se pensaría que tuvieran tanto en común. El proyecto “6 mil millones de Otros” de Yann-Arthus Bertrand es una muestra visual masiva de testimonios videograbados de personas alrededor del mundo que narran aspectos íntimos sobre temas como qué sucede después de la muerte, sus temores y el amor. “LivesConnected”, de la agencia de publicidad Peter A. Mayer de Nueva Orleans, es tanto un experimento de visualización de información como una red de relaciones que lleva al espectador a través de testimonios posteriores al huracán Katrina, de uno a otro, según temas compartidos y enlazados, como “mascotas”, “trabajo como escape” y “hogar inundado”, sobre los cuales hablan libremente los empleados. El desgarrador mapeo del *New York Times* en “Faces of the Dead in Iraq” [Rostros de los muertos en Irak] es desconsolador: se utilizan múltiples pequeños cuadros para formar el rostro de un soldado, y cada uno de esos cuadros se convierten a su vez en el rostro de otro soldado muerto durante el conflicto en cuanto el usuario hace clic sobre un cuadro determinado.

Muchos pequeños ensayos fotográficos también han sido creados con sonido o con texto, para otorgar un ligero grado de elección al lector, aunque por lo general no mucho más que para poder ver la secuencia de fotografías en orden distinto. En ocasiones, el simple hecho de escuchar la voz del fotógrafo o el sujeto amplía los significados de la foto de manera sustantiva y provocadora, como la descripción de Nicholas Kristof del *New York Times* en Darfur sobre la experiencia

de una mujer que había sido violada mientras ella permanece ahí, muda (aunque las intenciones de Kristof eran más que admirables, este espectador se sintió aliviado de que la mujer probablemente no hablara inglés). De manera similar, el recuento de Marcus Bleasdale acerca de la enorme devastación en la República Democrática del Congo en "Rape of a Nation" [Violación de un país], publicado en MediaStorm es abrumador. Bastantes sitios de este tipo cuentan con un botón de CÓMO AYUDAR al lado del ensayo, de manera que el lector no tenga razón para sentirse un voyerista, sino que pueda participar en la resolución de algunos de los problemas mostrados.

En PixelPress, una publicación en línea que creé con Carole Nagggar en 1999, hemos publicado muchos ensayos breves, algunos con la idea de utilizar a los medios digitales de manera innovadora y poco convencional. El proyecto "Democracy in America" incluye una serie de documentales sobre el estado del país durante el primer periodo de Bush, y "September 11, 2001: in remembrance" [11 de septiembre: en conmemoración], que salió en línea pocos días después de los ataques, le pedía a las personas de todo el mundo que enviaran fotografías, piezas multimedia, poemas y ensayos con sus ideas sobre las consecuencias de los ataques y el futuro. El sitio también presentó una serie de obras relacionadas con los sueños de Wendy Ewald, Duane Michals, Alessandra Sanguinetti y Martin Weber, entre otros, en ocasión del centenario de la publicación de *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud.

Se han publicado muchos proyectos individuales, incluido "Juvenile Justice" [Justicia juvenil] de Joseph Rodríguez sobre el sistema penitenciario de California, que incluye el conmovedor testimonio audiovisual de Rodríguez acerca de su propia encarcelación, y también su diario visual sobre las extremas condiciones económicas de Argentina en el que los espectadores, en un momento dado, pueden elegir cualquier imagen al azar para después darle sentido a la historia. Los retratos juguetones del fotógrafo holandés Machiel Botman requieren que el espectador descubra en cada combinación del foto-texto (cada una con diferentes tipografías) dónde hacer clic para poder saber más sobre las diez diferentes personas. Y el "Travelogue" de Donna DeCesare le permite al lector hacer clic en algunos puntos de su texto narrativo para reemplazar la fotografía con una más pertinente.





25

Las fotografías de Nubar Alexanian sobre la belleza de Gloucester, Massachussets, cubren la realidad de los trabajadores locales. Al colocar el cursor de la computadora sobre cualquiera de las imágenes que representan paisajes, aparece la realidad subyacente.



Gloucester, Massachussets, un imán para turistas así como una aldea de pescadores de tiempo completo, se muestra de manera tal que al colocar el cursor sobre la fotografías de Nubar Alexanian de sus hermosos paisajes uno puede descubrir una segunda capa que revela la cotidianeidad de sus habitantes: un gigante ojo de pescado, pescadores, niños. El trabajo "House of Pain" [Casa del dolor] de Tim Hetherington, una serie animada de fotografías que se convierte en una especie de película al verse acompañada de una banda sonora poderosa, aborda la mezcla flamante de alcohol y violencia en una sala de emergencias de Gales.

Los retratos que Bruno Stevens hizo de las víctimas de Israel y Palestina durante la segunda intifada, tomados casi como si aún estuvieran con vida en la morgue, se enfrentaron con la dificultad de ser publicadas en medios impresos: mostraban un sentido más íntimo y concreto de las personas que habían fallecido por la violencia rampante. Las certeras fotografías de Clarence Williams de Nueva Orleans, realizadas luego de tres días y dos noches en espera de ser rescatado de la creciente inundación que siguió al huracán Katrina, representan una especie de álbum familiar que muestra a sus numerosos primos y expresa su enojo como hombre negro, abandonado, casi a punto de morir<sup>17</sup>.

Existen otros esfuerzos que echan mano de los medios tecnológicos para ampliar las posibilidades fotográficas. Por ejemplo, el sitio ioxio utiliza un *software* para analizar el texto que acompaña a las fotografías de los servicios por cable o agencias, tras lo cual actualiza continuamente las noticias visualmente mediante cien palabras clave y fotografías de fácil navegación, cada una ligada a noticias que explican con mayor profundidad los temas mostrados. Dado que la mayoría de los acontecimientos se resumen en una sola imagen y con una palabra clave, debería ser posible que tales estrategias se conviertan en algo más útil ahora que las personas dependen de pequeños asistentes digitales personales (PDA, por sus siglas en inglés) para mantenerse informadas, aunque el eventual ciudadano *cyborg*, permanentemente conectado, debería ser capaz de explorar áreas virtuales más extensos a través de dispositivos montados como gafas y artefactos similares.

Una estrategia de organización y búsqueda fotográfica más reciente, ahora que las cámaras cuentan cada vez más con sistemas GPS,

consiste en una búsqueda de acuerdo con identificadores geográficos o de fecha y hora codificados automáticamente e incluidos en cada imagen, independientemente de poder etiquetarlos de manera más subjetiva. Un investigador de Yahoo sugirió que uno podría buscar fotografías tomadas en diferentes momentos del día, o sólo durante fines de semana, o quizás podría excluir aquellas fotografías más turísticas y superficiales al establecer criterios para imágenes que hayan sido tomadas por personas cuyas etiquetas indiquen que estuvieron en un lugar determinado por lo menos durante una semana o un mes, por ejemplo. Esto anularía las etiquetas verbales que algunas personas ponen a sus fotos, algunas de las cuales están equivocadas y en otros casos se incluyen bajo la creencia de que dichas etiquetas pueden aumentar la cantidad de espectadores. De hecho, existe un programa de Microsoft en desarrollo que podría “hacer a tus fotos inteligentes”, el cual toma las miles de millones de fotografías que ya existen en línea publicadas en sitios generados por los usuarios. *Photosynth* procesa una fotografía, la identifica con un “perfil tipo ADN que describe las características reconocibles de la imagen”. Después *Photosynth* busca la correspondencia del “ADN de esta imagen” con el de otras imágenes con características similares. Así, por ejemplo, si una persona no sabe qué fue lo que fotografió, el programa podría usarse para tomar las etiquetas de información de otras imágenes disponibles en línea de la misma situación y añadirlas a la fotografía inicial.

El aspecto mucho más atractivo de *Photosynth* es la posibilidad de que se combinen todos estos cientos o miles de fotografías de una escena en particular que encuentre en línea (el demo que vi era de la catedral de Notre-Dame de París con fotografías publicadas en Flickr), sobreponerlas de acuerdo con los diferentes puntos de vista y lentes utilizados, y combinar las imágenes de cámaras desechables y sofisticadas cámaras réflex de un solo objetivo o cualquier otra que haya estado en el lugar. Esto le permitiría al espectador navegar a través de la nueva metaimagen tridimensional formada en su monitor, acercarse y alejarse, ver una pintura con todo detalle o a cualquier persona o cosa que haya sido fotografiada.

Conforme más fotografías de la misma escena se suban a Internet, *Photosynth* podría añadirlas al compuesto en tercera dimensión y



26

La catedral veneciana de San Marcos visualizada por *Photosynth*, un software de Microsoft en desarrollo que reúne una gran cantidad de imágenes de entre miles de millones disponibles en línea para crear una composición tridimensional.

la imagen estaría en constante evolución. De acuerdo con Blaise Aguera y Arcas, cuya demostración de *Photosynth* culminó con una gran ovación por parte de los líderes de la tecnología durante la conferencia TED en California, el proceso tiene que ver con trascender al fotógrafo como autor individual y “tomar datos de todo el mundo, de la memoria visual colectiva, de la apariencia del planeta”. Así la conciencia humana, como se manifiesta en fotografías, ofrecería “un modelo que surge de toda la Tierra”. La fotografía se vuelve cubista.

El mapa cobra el mismo tamaño que el territorio, o quizás es aún mayor. Incluso Borges se habría sorprendido.



27

*Gadi en el mercado*, fotografiado  
por Jacqueline, de ocho años de edad.

## VII

### *La fotografía social*

*En un principio se le dedicó demasiada reflexión inútil a la pregunta de si la fotografía es un arte. Pero la cuestión fundamental, si la invención misma de la fotografía no habría transformado la naturaleza entera del arte, nunca se planteó.*

Walter Benjamin

El crítico inglés John Berger, al preguntarse por qué el *Times* de Londres podía publicar la fotografía tan perturbadora, incluso agresiva, de 1968 tomada por Don McCullin, en la que se muestra a un hombre vietnamita que abraza a su hijo sangrando, cuando el diario aún apoyaba la guerra en Vietnam, consideró que hacerlo era darle un trato desdeñoso a la muy conocida e icónica fotografía. Y añadió: “El propósito de una fotografía alternativa es incorporar a la fotografía en la memoria social y política, en lugar de utilizarla como un mero sustituto que fomente la atrofia de dicha memoria... Para el fotógrafo esto significa pensar en sí mismo no tanto como reportero para el resto del mundo, sino en quien hace un registro para aquellos involucrados en los acontecimientos fotografiados. La distinción es crucial”.

Veinticinco años después, las nuevas tecnologías nos muestran que las previsiones de Berger son más que posibles. Gracias a sus enormes potenciales de difusión, representación, interactividad y activistas, el ensayo fotográfico hipertextual es un cambio evolutivo importante del ensayo fotográfico lineal de las revistas. Ya no es únicamente para ser visto; ahora puede ser más dinámico, más comprometido e incluso potencialmente más útil por el trabajo añadido de extraños y propios. La sistemática y directa Web 1.0 puede combinarse con una más abierta e inclusiva Web 2.0 de manera que se suscite un diálogo entre los profesionales con autoridad y el público informado.

Pero el que ahora muchos de los sujetos fotografiados puedan ver las imágenes, ya sea de manera inmediata en la pantalla de la cámara digital o tan pronto como sean publicadas en la Red, significa que el fotógrafo puede tener un colaborador nuevo, a veces problemático. El que un sujeto astuto pida mirar las imágenes inmediatamente después de que sean tomadas, puede impedir el logro de imágenes exóticas o incluso críticas. A los sujetos podrían no gustarles las maneras en que están siendo representados y en consecuencia podrían cuestionar al fotógrafo, lo que podría ayudar a corregir ciertos malos entendidos culturales. Pero aquellos con acceso a un abogado probablemente van a tener mayor influencia.

Si las fotografías pueden ser vistas en la Red cada vez desde más lugares, entonces la privacidad y la seguridad de los fotografiados también se convierte en un tema importante. Uno no puede suponer que cualquier persona puede ser fotografiada sin consecuencias porque ahora ellos o la policía o el gobierno local pueden ver las imágenes desde cualquier computadora. El cada vez mayor alcance mundial de la Red es en igual medida una causa tanto de celebración como de preocupación.

La UNICEF, por mencionar una organización con la que he trabajado en muchas ocasiones, en su papel de defensor de la infancia no muestra los rostros de los niños soldados ni de los seropositivos porque no desea ocasionarles mayores problemas. Como lo dijera Donna DeCesare, fotógrafa que trabaja frecuentemente en Centro América y con la UNICEF: “Como es bien sabido por los niños de Guatemala y Colombia: mostrar tu rostro al hablar con franqueza puede llevar a que te maten”. Cualquier editor de la Red tiene que preocuparse no sólo por el lector, sino también por los sujetos. Incluso las imágenes más conocidas relacionadas con personas particulares, podrían ocasionarles repercusiones dolorosas si fueran vistas localmente. En cambio, una publicación impresa, normalmente no disponible fuera de su zona de distribución inmediata, representaba un menor peligro para aquellos que ya han sido victimizados.

El fotógrafo externo ahora puede convertirse con mayor facilidad en “quien hace un registro para aquellos involucrados en los acontecimientos fotografiados”, como lo sugiere Berger, pero el uso extendido y creciente

de cámaras digitales también significa que aquellos involucrados en los acontecimientos pueden convertirse en sus propios medios de registro. Las cámaras del tipo “apunta y dispara” presentan pocas dificultades técnicas, incluso para quienes jamás han tomado una foto en su vida. Las imágenes tomadas por niños y jóvenes y otros que fotografían sus entornos no suelen ser tan estilizadas y autocensuradas como las de los fotógrafos profesionales, particularmente porque hay muy poca intención de imitar a una “buena” fotografía, lo que explica en parte su limitado conocimiento de la literatura fotográfica. Estas imágenes con frecuencia revelan el deleite de mirar algo por primera vez a través de la lente, y las declaraciones manifiestas de las fotos, aunque obvias para quien las tomó, al extraño le son reveladoras, pues hay espontaneidad, intuición, y el espacio para los accidentes de foco, de encuadre y flash de donde surgen componentes extraños pero narrativos. Estos aficionados evidentemente se benefician de conocer de manera íntima el lenguaje, la cultura y a los vecinos que están fotografiando.

Por ejemplo, mientras que un fotógrafo externo podría encuadrar a jóvenes sobrevivientes del genocidio en Ruanda para hacer énfasis en su victimización (según un informe de la UNICEF de 1996 “al preguntarles sobre el futuro, el 60 por ciento de los niños y niñas de Ruanda dijeron que no les importaba llegar a ser adultos”), las imágenes tomadas por los propios niños con cámaras desechables durante una serie de talleres en el orfanato Imbabazi en Gisenyi son mucho más vivas, responden al color y a la luz y a sus vecinos de manera asombrosa.

Se niegan a ser el símbolo de la trágica historia de su pueblo. Jacqueline (no tiene apellido), una niña de ocho años que fue alumna del fotógrafo visitante David Jiranek, recibió el primer lugar en la categoría de retratos del concurso de la revista *Camera.Arts* en 2001, un concurso para adultos. Su foto, *Gadi at the market (Gadi en el mercado)*, salió del primer rollo que tomó en su vida<sup>18</sup>. Una serie de estas fotografías se exhibió en la sede de las Naciones Unidas en ocasión del décimo aniversario del genocidio.

De manera similar, “Photographs by Iraqi Civilians” [Fotografías de civiles iraquíes], un proyecto encabezado por la Fundación Daylight



Community Arts en 2004, también realizado mediante cámaras desechables, muestra a personas en su cita con el dentista, en la universidad o jugando, en lugar de las imágenes tomadas a través del filtro de las bombas y el fanatismo<sup>19</sup>. Cuando esta pequeña exhibición fue mostrada en la Universidad de Nueva York, CNN decidió cubrirla por sus perspectivas íntimas y comunes, y porque demostraba cómo un proyecto marginal puede llenar los vacíos que los medios tradicionales suelen ignorar.

El proyecto "Chasing the Dream" [Persiguiendo un sueño], creado para el Fondo de Población de las Naciones Unidas (UNFPA, por sus siglas en inglés) y ligado a los Objetivos de Desarrollo del Milenio, incluía fotografías tomadas por jóvenes marginados de ocho regiones del mundo sobre lo que les gustaba y lo que les disgustaba. El resultado fueron imágenes más inteligentes, reflexivas y comprometidas que la gran mayoría de los trabajos de los profesionales que yo había visto durante más de treinta años como editor de fotografía<sup>20</sup>. Por ejemplo, fue la primera vez que yo vi un campo de refugiados como un lugar de felicidad y cariño familiar. Exhibida en el vestíbulo de las Naciones Unidas en 2005 durante una cumbre internacional, las fotografías de estos jóvenes resonaron con un sentido de oportunidad y esperanza rara vez visto (Por ejemplo, de los diez premios Pulitzer en la categoría de fotografía publicada en medios tradicionales tras el genocidio de Ruanda entre 1995 y 1999, seis eran de personas de piel oscura en problemas, provenientes de África y Haití, y dos eran de bomberos rescatando niños; la victimización de negros y niños dominaba las representaciones visuales escogidas. Los premios para textos no tenían ese sesgo o en todo caso lo tenían pero en otro sentido, pues hubo pocos artículos ganadores sobre África).

Quizás entonces la tendencia de darle cámaras a las personas en situaciones de marginalidad debería ampliarse para permitirles fotografiar a los sectores más prósperos de sus propias sociedades, o incluso a las sociedades occidentales. En un debate muy crítico a propósito de la edición de septiembre de 2005 de *National Geographic* sobre África ("África: lo que pensabas, reconsidéralo"), reportaje que fue realizado principalmente por fotógrafos blancos no africanos, se le sugirió al editor preparar una edición sobre Estados Unidos fotografiada

Photographs by Iraqi Civilians, 2004 تصوير مواطنين عراقيين - ٢٠٠٤



28

*Al Hussein con sus amigos durante el recreo*, Bagdad, 2004, fotografiado por Ahmed Dhiya. Con cámaras desechables, ciudadanos iraquíes retrataron su cotidianidad durante el año que siguió a la invasión de Estados Unidos de formas que resultaron ser considerablemente más íntimas y humanas que las de la prensa extranjera.

principalmente por africanos. ¿Cómo serían percibidas la prosperidad y la espiritualidad de Estados Unidos a través de los ojos de otros? Y sería además mucho más productivo si fueran africanos quienes tuvieran el control de buena parte de la edición y la presentación de sus propias fotografías.

La naciente tendencia para muchos individuos y organizaciones es evitar los medios tradicionales e ir directo a Internet, en donde la publicación es por sí misma una opción más accesible. Cualquiera que tenga una cámara digital y acceso a Internet puede inmediatamente cargar sus imágenes sin necesidad de procesos de laboratorio donde se corre el riesgo de ser censurado. No existe solamente la percepción general de que los medios tradicionales tienen demasiados filtros, están desgastados y que se encuentran muy restringidos por la publicidad y los gobiernos, así como por su propia necesidad de sobrevivir, sino también de que los sitios de Internet pueden ser muy efectivos para atraer a muy diversos públicos informados. Por lo menos éste es el caso de los sitios de pornografía, en donde las fotos pueden subirse a la red sin tener que pasar por el laboratorio de revelado de la esquina y de ahí quizás a la policía; la esperanza es que proliferen sitios más ilustrativos.

Un lector no necesariamente tiene que saber qué es lo que reportan los medios tradicionales. Como ya se ha dicho con anterioridad, muchas personas consultan los medios tradicionales no para enterarse qué pasa en el mundo, sino para saber qué es lo que los medios principales creen que está pasando. Son útiles, por ejemplo, para darle seguimiento a la bolsa o para boicotear a un candidato político. Pero estas consultas se vuelven cada vez más difusas ante la enorme oferta de medios que compiten entre sí, y ninguno con gran prestigio. Por otro lado, también es más fácil ir directamente a las fuentes de origen y evitar los filtros. Visitar el sitio del Congreso de EUA, por ejemplo, puede resultar más provechoso que esperar a que los medios reporten sus actividades.

Por ahora, en este medio sin restricciones, los fotógrafos aficionados digitales y los blogueros son con frecuencia quienes logran generar las mayores sorpresas en línea, ya que los profesionales a menudo se ven restringidos por las propias limitantes de sus tareas.

Sus imágenes suelen ser menos genéricas, más personales y en ocasiones incluso más creíbles a pesar de sus torpezas. De hecho, bien podría ser el momento para que los profesionales le presten más atención a la forma en que los aficionados ven el mundo. Mientras que el futuro en los medios para los aficionados parece estar asegurado, en este momento, aún con un pase de prensa en la mano que le otorgue acceso a la fotografía más espontáneamente posada, el futuro de los profesionales es menos evidente.

La fotografía, junto con la televisión, ha sido criticada implacablemente por la percepción de que tiene un impacto negativo en la sociedad. Se le ha considerado demasiado pedestre para ser un arte (Baudelaire), demasiado mecánica para ser verdad (Rodin), y “básicamente un acto de no intervención” (Sontag). También ha sido acusada por miles de críticos de ser muy agresiva, enajenante, colonialista, etnocentrista e inhumana, pero pocos han sido quienes han formulado la pregunta de cómo se puede mejorar el uso de la fotografía.

Parece como si en los países prósperos la falta de medios confiables pudiera generar un sentimiento de alivio culposo, pues permite una desconexión de los problemas del mundo. Salvar a la fotografía, o reinventarla, podría no valer la pena dados los fracasos de los otros medios masivos. Pero alguna vez existió la creencia bastante generalizada de que el fotógrafo, al publicar en revistas y diarios, podría servir de testigo para alertar a la sociedad sobre las problemáticas serias. En general las fotografías eran consideradas como creíbles y en algunas ocasiones eran tan visceralmente desastrosas que la vida de uno no volvía jamás a ser igual. Sontag escribió sobre su descubrimiento de las fotografías de Bergen-Belsen y Dachau: “Nada que yo hubiera visto, en fotografías o en la vida real, me marcó tan profunda e instantáneamente. En efecto, me parece posible dividir mi vida en dos partes, antes de ver esas fotografías (tenía 12 años de edad) y después, aunque pasarían varios años antes de que entendiera completamente de qué se trataban”.

A pesar de la negación o la indiferencia gubernamental, la evidencia ofrecida por la cámara en ocasiones se ha convertido en un claro llamado para la acción, y en consecuencia algo (aunque no mucho)

se ha logrado hacer. Se apoyó o protestó contra las guerras, se recaudó dinero para ayudar a la construcción de clínicas y orfanatos, la gente marchó por los derechos de otros y de sí mismos, los gobiernos actuaron o se tambalearon, y a veces se promulgaron nuevas leyes. Los rectángulos de dos dimensiones actuaron como poderosos recordatorios que ayudaron a generar el impulso hacia el cambio. El documento fotográfico, aunque no siempre irrefutable, era difícil de negar.

“Estoy convencido de mi decisión profesional”, escribió el fotógrafo documentalista Lewis Hine en 1910: “Mis fotos sobre el trabajo infantil han logrado que las autoridades se pongan a trabajar para ver ‘si esas cosas en realidad suceden’.” La revelación de Hine provocó que los legisladores aprobaran leyes en contra de la explotación infantil.

Las fotografías de W. Eugene Smith publicadas en la revista *Life* en 1951, que muestran a Maude Callen, una dedicada enfermera y partera afroestadunidense que atendía a una empobrecida comunidad rural, provocaron que los lectores donaran una suma tal de dinero que se pudo construir una clínica, que ella describía “como el edificio del Empire State”. Cientos de fotografías desgarradoras de la guerra de Vietnam eficazmente cuestionaron las afirmaciones del gobierno de Estados Unidos sobre la naturaleza y el avance de la guerra. Y en años recientes los fotógrafos han ofrecido imágenes de personas que padecen el conflicto, la hambruna y la enfermedad, logrando avances tanto moral como económicamente en las metas humanitarias de grupos sin fines de lucro.

Mientras estas y otras fotografías fungieron como hitos que dieron forma al paisaje moral y delinearon las prioridades de la sociedad, la fotografía se convirtió en el medio de referencia y el predilecto de aquellos interesados en temas sociales. Jóvenes del siglo xx optaron por la carrera de fotografía con la esperanza de proporcionar testimonios oculares que pudieran ayudar a mejorar a la sociedad. Paradójicamente, conforme las fotografías empezaron poco a poco a tener un papel político menos central en sociedades que padecían de un exceso de imágenes y una escala de valores cada vez menos clara, muchos de estos fotógrafos empezaron a ser homenajeados con premios y monografías.



29

Hubo una época en que las personas en Estados Unidos se informaban a través de las mismas fuentes o de medios similares. Fotografía de Carl Mydans / Time-Life Pictures / Getty Images, 1963.

Aunque gran parte del estilo y la intensidad de estas fotografías permanecieron intactos, las reacciones de las personas hacia las imágenes cambiaron. Algunos, como el escritor William Shawcross, describió a esta disminución de reacciones como “fatiga de la compasión”, el adormecimiento que resulta de mirar demasiadas fotografías perturbadoras. Con el surgimiento de una cacofonía de imágenes únicas y escandalosas, las fotografías menos sensacionalistas pero con intención de explorar, explicar y ofrecer un contexto quedaron ahogadas. En la creciente competencia por ganar lectores, las imágenes-trofeo fueron aquellas que se pavoneaban en lo exótico y estilizaron lo intolerable, haciendo del dolor algo gráfico e impenetrable, una forma de turismo de la violencia. Y aquellas que fomentaban un nuevo pensamiento que pudiera ayudar al menos en la búsqueda de una solución parcial, fueron con demasiada frecuencia marginadas.

Las publicaciones mismas fueron reconcebidas para privilegiar al consumidor por encima del ciudadano. Sin duda, esto es lo que los anunciantes, si bien no los lectores, preferían. Los artículos sobre la

salud personal opacaron a aquellos sobre asuntos internacionales, y los temas políticos fueron rebajados a una mera necesidad de consumo compitiendo sobre la base de la apariencia y la funcionalidad.

Paul Stookey, del grupo musical Peter, Paul and Mary, alguna vez comentó en el escenario que tras el cierre de la revista *Life* [vida] la siguiente revista en popularidad era *People* [gente], un título que excluía mucho de la “vida”, que a su vez era seguida por la revista *Us* [nosotros], que excluía a la mayoría de las “personas”, la cual a su vez llevó a *Self* [yo], un título que excluía en su cobertura a todos y a todo. Ahora tenemos *FaceBook*, *YouTube* y *MySpace*<sup>21</sup>.

¿Qué pasa entonces con las imágenes más serias, más provocadoras, centradas en aquellos que no comparten nuestra forma de vida? Nuestro dilema al buscar la empatía con los otros incluye nuestro propio dolor de ser cómplices. El “otro”, reconozcámoslo o no, es parte de nuestro mundo de manera más profunda de lo que solemos creer.

Por ejemplo, la cantidad de fotografías que nos acosaron con imágenes de la hambruna en la región del Sahel en África hace más de dos décadas, que inspiraron “Hands Across America” y la reunión de músicos que grabaron *We Are the World*, no sólo estaban mostrando al otro, sino a nosotros mismos:

Casi dos décadas después de una de las hambrunas más devastadoras del planeta, que ocurrió en África, los científicos están señalando que la contaminación generada por los países industrializados podría ser una de las causas probables.

La inanición ocasionada por la sequía de 1970-1985, que cubrió desde Senegal hasta Etiopía, captó la atención del mundo a través de imágenes devastadoras: madres esqueléticas de mirada ausente, niños con vientres hinchados tirados en la arena, buitres a su alrededor. Antes de que volvieran las lluvias, un millón doscientos mil personas habían muerto.

Ahora, un grupo de científicos de Australia y Canadá sugieren que la sequía pudo haber sido provocada por pequeñas partículas de dióxido de azufre liberadas por las fábricas y plantas de energía a miles de kilómetros de distancia en América del Norte, Europa y Asia.

Associated Press, 21 de julio de 2002

Pero hubieron también otros factores importantes, incluida la manipulación política del abastecimiento de alimentos, el pastoreo excesivo, El Niño, la pobreza, la mala planeación y las fluctuaciones climáticas. Sin embargo, en retrospectiva resulta particularmente inquietante saber que los cuerpos espectrales que nos provocaron pesadillas pudieron haber sido consecuencia del humo que sale de nuestras chimeneas. Mientras una sociedad fabricaba aires acondicionados y echaba a andar sus refrigeradores, otros ni siquiera podían encontrar un vaso de agua fresca. Ahora el impacto emergente del cambio climático nos deja en claro que quienes más sufren son los menos responsables por la contaminación de la atmósfera, aquellos sin las más mínimas posesiones materiales.

La ventana también es un espejo, como lo señalara Szarkowski. Existimos en el otro y el otro en nosotros. La Red, con su creciente complejidad, nos permite avanzar mejor en el ciclo mediático para que no termine en el yo, y pueda concebirse para incluir una noción más amplia de nosotros. Y con esa idea ampliada de nosotros llegan nuevas responsabilidades.

¿Puede la aparición de lo digital ofrecer posibilidades nuevas y más profundas para conocer y responder? ¿Podemos imaginar una fotografía activista en evolución?

En 1984 y 1985, el fotógrafo brasileño Sebastião Salgado pasó 15 meses fotografiando la región del Sahel, afectada por la sequía en países como Chad, Etiopía (y la disputada provincia de Tigre), Malí y Sudán. Aproximadamente un millón de personas murieron de desnutrición extrema y de causas relacionadas.

Salgado me envió una caja con estas fotografías desde París y yo las mostré por toda la ciudad de Nueva York a profesionales de la edición y curaduría. Estaba pasmado por las imágenes de personas muriendo de hambre, por su extraordinaria gracia ante la adversidad y por la responsabilidad de tener conmigo estas fotos. Mi meta era, pensé, sencilla: mostrar el trabajo para que fuera compartido con otros. Juntos, pensé, podríamos decidir qué hacer. Pero, a solas, la caja era insoportable.



Sólo unas cuantas de las imágenes que cargaba conmigo habían sido publicadas en Estados Unidos en revistas o diarios. El proyecto de publicar un libro con ellas o montar una exposición resultó breve e ingenuo. Mientras el joven agente literario lloraba en su escritorio al mirar las imágenes, también llegaba a la conclusión de que nadie publicaría imágenes tan deprimentes. Uno no puede culpar a los editores, dijo, pues no se puede esperar que inviertan en un libro que nadie compraría. Luego la opinión del director de un museo que, habiendo encontrado las imágenes también demasiado deprimentes, me llamó años más tarde muy enojado porque las imágenes habían sido prestadas a otro museo para la elaboración de una muestra retrospectiva del fotógrafo; aparentemente, una retrospectiva no era tan deprimente. Posteriormente, la organización World Hunger Year determinó que no se habían publicado suficientes imágenes en Estados Unidos para que el trabajo siquiera pudiera entrar al concurso -muchas de las imágenes que sí habían sido publicadas eran del corte periodístico que resumía la hambruna en África: niños con vientres hinchados.

Mientras tanto, en la escena cultural más amplia, apareció "Hands Across America", un esfuerzo masivo, si bien sentimental, de enlazar cuerpos a lo largo del país como muestra de solidaridad con África (Yo estuve junto a un grupo de Hell's Angels con sus chamarras de piel, tomados de las manos en la carretera West Side Highway de Nueva York). Por otro lado, músicos populares, desde Michael Jackson hasta Willie Nelson y Stevie Wonder, organizaban conciertos y vendían himnos de solidaridad global. Los sentimientos lograron mucha empatía, si bien teñidos por el *showbiz*.

Tras la salida al aire de un breve video de la BBC grabado por el camarógrafo etíope Mohamed Amin y transmitido durante el noticiero nocturno de la NBC con la idea de informar a la población acerca de la crisis en Etiopía, otros equipos de noticias acudieron a la región por algunos días y luego desaparecieron. El Sahel se convirtió en un fantasma descarnado, una especie de telón de fondo para un Occidente compasivo y autoestilizado. La revista *People* publicó fotografías del senador Ted Kennedy durante una visita, cargando a un niño desnutrido y muriendo de hambre, requisito indispensable.

Cuando varios años más tarde recibí una llamada del Museo de Arte Moderno de San Francisco para curar una retrospectiva del trabajo de Sebastião Salgado, parecía que finalmente las fotografías del Sahel serían mostradas, pero bajo la rúbrica de un museo de arte. Habría sido importante que, tanto por razones prácticas como espirituales, las personas en peligro extremo representadas en las fotografías hubieran sido la razón principal de tal reconocimiento. Salgado estaba siendo reconocido como artista, cuando él mismo siempre se había considerado un fotógrafo documentalista. Por fin, en 1990, el público de California pudo ver tardíamente, bajo un contexto de arte, un poco de lo que había ocurrido apenas un lustro atrás en África<sup>22</sup>.

Pocos años después, con la llegada de la Red, me pregunté si habría alguna manera de evitar estos diferentes filtros y mostrar trabajos documentales poderosos de manera oportuna. ¿Cuáles serían los nuevos problemas y posibilidades? ¿Cómo cambiarían sus significados, su público, sus impactos al publicarlos en Internet?

Así, cuando en 1999 empezamos a publicar este tipo de trabajos en PixelPress, fue con la idea de no estar sujetos a los caprichos de la industria editorial. Pusimos en línea muchos trabajos, pero uno en particular pareció mostrarnos el cambio.

Llegó a mi oficina un disco con fotografías escaneadas de un fotógrafo holandés llamado Robert Knoth, a quien no conocía. Las fotografías eran extraordinariamente cautivadoras, se trataba de un proyecto de varios años en el que documentó y exploró los sombríos efectos en la salud de las personas, en especial de los niños, ocasionados por los accidentes y las pruebas nucleares terrestres que habían tenido lugar en las décadas recientes en Europa del este. En 2006 PixelPress publicó "Nuclear Nightmares: Twenty Years after Chernobyl" [Pesadillas nucleares: 20 años después de Chernobyl] en forma de un ensayo fotográfico lineal, convencional, con 19 imágenes de Knoth y reportado por Antoinette de Jong, pero con la diferencia de que las fotografías se verían primero como imágenes solas, y sólo cuando el espectador pasara el cursor por encima de la foto aparecería el texto escondido.

Tumores cerebrales y cáncer de próstata en adolescentes, niños con cabezas horripilantemente grandes a causa de la hidrocefalia, una niña de seis años que dejó de crecer a los tres: las fotografías en blanco

y negro eran un catálogo de un legado muy visible pero desconocido. La imagen de unos mellizos de 16 años de edad, uno de ellos con apariencia atlética y el otro con una cabeza muy grande, era quizás la declaración visual más clara de qué tanto habían dejado de llevar una vida normal. En otra imagen, una joven, Anna Pesenko, aparece en su cama, en agonía, bajo supervisión las 24 horas del día, por un tumor cerebral que le impide sentarse o girar. También la imagen del joven ruso de 16 años que afirmó: “Espero no tener hijos que se parezcan a mí”.

En la era de la Red ya era relativamente fácil poner el trabajo en línea (un grupo de estudiantes de la Universidad de Temple de Filadelfia realizó buena parte de la investigación y la edición, y Zohar Nir-Amitin lo diseñó desde su hogar en Haifa, Israel). El trabajo se publicó en la recientemente encarnada Web 2.0 de lectores con un papel mucho más activo. En la era del blog, en donde una Red viva no sólo está en constante expansión sino que sus componentes están siendo evaluados y enlazados, medio millón de personas llegaron al sitio y miraron más de tres millones de pantallas; por un momento fue uno de los 2,500 sitios más visitados en la Red. Los blogueros mandaron a sus lectores a ver “Pesadillas nucleares”, debatían en línea entre ellos sobre la seguridad de las plantas nucleares y afirmaban que las fotografías mostraban los efectos más nocivos posibles. Un estudiante de uno de mis cursos de la Universidad de Temple vio el trabajo proyectado durante una conferencia y envió un correo electrónico a un blog que generó 17,000 visitas a [pixelpress.org](http://pixelpress.org). Quizás nunca antes en la historia de los medios un estudiante sentado al fondo del salón haya tenido tanto impacto en los lectores.

Estas fotografías y textos llegaron a un público amplio, internacional y aparentemente joven. Aunque deprimente, el trabajo no se podía negar. Al margen de los medios masivos, sin promoción ni publicidad de ningún tipo, aquellos para quienes los medios convencionales pueden ser menos atractivos, lograron encontrar un documental recomendado por sus coetáneos, tanto en este trabajo como en otros proyectos de otros autores (las fotografías y voz en línea de Paul Fusco sobre Chernobyl atrajeron a un número de lectores similar). La comunidad, virtual y abstracta, podía involucrarse.



Del ensayo en línea “Nuclear Nightmares”, con fotos de Robert Knoth y texto de Antoinette de Jong. El lector al principio veía la foto superior sin ningún texto, pero al colocar el cursor sobre la imagen aparecía el pie de foto que identifica a los mellizos de 16 años de edad y explica sus problemas de salud.

Si tan sólo unas cuantas personas respetaran lo publicado y lo encontrarán auténtico, entonces correrían la voz hasta que un número de lectores *ad hoc*, y por lo tanto una comunidad, naciera.

Las reacciones a este proyecto estaban en movimiento. Un subjefto de bomberos retirado escribió: “No hay comentarios que pueda hacer para describir la profunda desesperanza que me han mostrado a mí y a todos los que veamos este documental”. Una mujer en Moscú respondió: “Sólo quiero agradecerles el trabajo que están haciendo. Mi padre fue un científico cuyo trabajo consistía en inventar aparatos para la medición de la radiación y otros dispositivos de control ecológico. Murió en noviembre de un infarto por la radiación que le generó una mutación en el corazón”. Otro más comentó: “Me encontré este trabajo a media noche, por alguna razón estaba despierto. No pude conciliar el sueño en por lo menos una hora y lo que vi me acosó durante días”.

Fue como si en un universo paralelo la muy anunciada muerte del ensayo fotográfico no hubiera ocurrido. Y, a diferencia de los medios impresos periódicos, muchos de los cuales temieron la publicación de las fotografías, el trabajo permanece accesible en Internet mucho tiempo después de su publicación inicial.

De acuerdo con Greenpeace, tras la exhibición de este trabajo en Kazán, Rusia, donde recibió una gran cobertura en los medios, el gobierno provincial de Tartaria canceló sus planes de construir un reactor nuclear. Y más recientemente, un departamento del gobierno federal inició tres programas para reubicar a las familias lejos de los bancos del río Tetcha, contaminado por la radiación. La publicación de estas imágenes y textos en forma digital y análoga (un libro de Knoth y de Jong, *Certificate No. 000358*, publicado en Europa) enfocaron y estimularon debates sobre la energía nuclear en muchos países y rebatían los puntos de vista de algunas organizaciones internacionales sobre la seguridad.

El trabajo documental serio, incluso ahora, puede servir como un elemento importante para la discusión social y la toma de decisiones. “Purple Hearts” [Corazones púrpuras], el sólido proyecto fotográfico de Nina Berman sobre los soldados gravemente heridos que regresaron de la guerra en Irak, por ejemplo, junto con sus visitas a estudiantes

de preparatoria acompañada de un veterano del conflicto, ha servido como un contrapeso importante frente a la mitología que claman los reclutadores militares. Las hermosas imágenes de Gabón que tomó Michael "Nick" Nichols en un encargo para *National Geographic*, resultaron cruciales e inspiraron al líder de ese país a transformar más del 10 por ciento del territorio en una red de reservas naturales después de que las mirara en un cuarto de hotel en Nueva York.

La fatiga de la compasión se debe en gran parte a la repetitiva obsesión de los medios por escandalizar y a su superficialidad, y no a una falta de interés o compasión asumida por parte de los lectores. En lugar de involucrar a sus espectadores en una conversación seria, la respuesta de los medios al temor de ser irrelevantes ha hecho de su irrelevancia una profecía autoimpuesta.

Al dudar de la credibilidad de la fotografía y de otros medios, la introducción de lo digital puede ser el momento adecuado para defender un enfoque más reflexivo, menos automático para establecer la autenticidad, incluyendo una colaboración más sólida con el lector.



### 31

Si el lector hacía clic en la famosa fotografía de la ejecución de un miembro del Vietcong, podía ver las imágenes que le antecedieron y sucedieron. Si el lector hacía clic sobre el hombre que realizó la ejecución, se enteraba de que tiempo después éste había abierto una pizzería en Dale City, Virginia, EUA

Fotografías de Eddie Adams / AP.

## VIII

### *Hacia la hiperfotografía*

*El momento del encuentro con los medios  
es un momento de libertad y liberación del trance ordinario y el  
entumecimiento impuesto por ellos sobre nuestros sentidos.*

Marshall McLuhan\*

Eventualmente, la relación de la fotografía digital con el espacio, el tiempo, la luz, la autoría y con otros medios de comunicación dejará en claro que constituye una aproximación diferente en su esencia a la de la fotografía análoga. También quedará claro que en gran medida este grupo de estrategias estará ligado a otras en tanto componentes del interjuego, interactivo y enlazado, de los más grandes metamedios. A este nuevo paradigma, que aún está por consolidarse completo, podemos llamarlo “hiperfotografía”.

La fotografía digital, a diferencia de la análoga, se basa no en un registro inicial y estático de tonos continuos que serán vistos como un todo, o desenmarañados en el cuarto oscuro, sino en la creación de registros discretos y maleables de lo visible que puedan ligarse, transmitirse, recontextualizarse y fabricarse. “La distinción técnica básica entre representaciones análogas (continuas) y digitales (discretas) es crucial”, escribió William J. Mitchell en *The Reconfigured Eye* [El ojo reconfigurado] en 1992: “Rodar por una rampa es un movimiento continuo, pero bajar unas escaleras es una secuencia de pasos discretos, de manera que se pueden contar los escalones, pero no los niveles de una rampa”.

La mayoría de las fotografías conformadas digitalmente dependen, como las análogas, del obturador; pero usan líneas de píxeles, cada uno definido con su color y tono en un entero, en lugar del grano procesado químicamente. Así, la fotografía digital puede concebirse

---

\* *Comprender los medios de comunicación*, 1964.



como una metaimagen, un mapa de cuadros, cada uno capaz de ser modificado individualmente y, en el monitor, puede servir como puerta hacia otras partes.

Temporalmente, la fotografía análoga es también discreta, representa sólo una fracción de segundo, es responsable de cortar al mundo en segmentos que casi siempre son rectangulares. Por ejemplo, una exhibición muy grande de obras de fotógrafos de la agencia Magnum que ayudé a curar, con cuatrocientas imágenes que mostraban cuatro décadas de la historia del mundo, representaban sólo cuatro segundos de verdadera actividad registrada, calculados sobre la base de las velocidades de obturación de las cámaras de los fotógrafos. Un crítico del diario francés *Le Monde* comentó que era como escribir la historia de la ópera concentrándose sólo en las notas agudas.

También se puede decir que la fotografía digital representa un solo momento, pero uno que fácilmente puede ser extendido y ampliado al unirlo con muchos otros momentos a través de diferentes hipervínculos o hiperenlaces y medios híbridos, incluso extenderlo en una película. La imagen digital se convierte así en parte de un universo que el visionario poeta y escritor francés Gérard de Nerval describió en el siglo XIX como uno en que “todo vive, todo actúa, todo se corresponde con todo. Es una red transparente que cubre al mundo”.

Y a diferencia de casi toda la fotografía análoga (a excepción de la Polaroid), la digital también es prácticamente contemporánea al producir imágenes que pueden ser vistas casi inmediatamente en todo el mundo o en la propia cámara (lo que se convierte en una manera tanto de ver el entorno de uno en tiempo real, como de revisarlo inmediatamente). El hiperfotógrafo puede mirar a través de una cámara remota y “tomar” sus fotografías por medio de “capturas”, o fotos de la pantalla, gracias a la imagen enviada desde una *Web cam* de la boda de su primo, de la niñera frente al refrigerador o el atardecer sobre el monte Fuji. En lugar de una ventana o un espejo, la fotografía digital también puede pensarse como una parte de una pantalla.

Como reflejo del mundo de ceros y unos del que proviene, se puede decir que la fotografía digital también reconoce explícitamente al tiempo como un entero, oponiéndose a la noción de la continuidad del tiempo como flujo. Así, posibilita la existencia de otros modelos



El corresponsal de Reuters, Adam Pasick, y su avatar, fueron asignados en 2006 para cubrir de tiempo completo el mundo de Internet llamado "Second Life".

temporales, listos para incorporar un espacio-tiempo post-Einstein más contemporáneo, en donde las divisiones entre la velocidad de obturación y el cuadro son menos relevantes y la posición relativa del observador es fundamental. En lugar de un “momento decisivo” seleccionado de entre un continuo que avanza, la fotografía digital puede aceptar un sentido del tiempo más elástico, en el que el futuro y el pasado pueden mezclarse y ser tan decisivos como el presente (los retratos familiares digitales en donde padres e hijos se muestran representados con la misma edad uno junto al otro son testigos de esto). La cuadrícula cartesiana de píxeles también podría eventualmente volverse a concebir, extendida para trazar las 26 dimensiones de la teoría de cuerdas o explorar las posibilidades de universos paralelos de manera que, como resultado, la fotografía bidimensional puede parecer bastante básica.

El cuadro fotográfico, hasta este momento simplemente un contenedor de la imagen, ahora es capaz de albergar una variedad de información oculta que puede ayudar a contextualizar y ampliar los significados de la imagen, accesibles para el lector interesado. Y la cámara digital podrá incorporarse poco a poco a otros dispositivos, primero a los teléfonos, refrigeradores, muros, mesas, joyas y finalmente a nuestra piel, permitiendo un registro infinito, un panóptico sin la forma de la cámara convencional que le advierte al sujeto potencial lo que está sucediendo. La creciente *cyborgización* de las personas, en donde los teléfonos celulares, los iPod y las *laptops* alcanzan el estado prácticamente de apéndices, verá cómo la fotografía se extiende hacia una estrategia cotidiana, incluyendo imágenes hechas de acuerdo con estímulos involuntarios como ondas cerebrales o la presión sanguínea. La cámara también circulará por nuestros cuerpos y tendrá su base en nuestros hogares, con la función activa de alertarnos y posiblemente la de intentar corregir cualquier problema (como alguna enfermedad, incendio o accidente), incluso a niveles moleculares. Gran parte de la fotografía digital no será, como ahora, reactiva, sino que tratará de anticiparse y enfrentarse a situaciones potenciales en lugar de esperar a que sucedan para registrar su existencia.

En el ambiente digital, la liberación del obturador con frecuencia será considerado el primer paso de un proceso que incluye alterar la

imagen, enlazarla y contextualizarla con otros medios. Conforme las técnicas de creación de imágenes sintéticas se vuelvan más eficientes, las fotografías serán sintetizadas a partir de diferentes códigos, incluido el ADN, para crear imágenes realistas de seres y lugares que aún no existen. Los publicistas evitan a la fotografía, a la luz y a las cámaras para mostrar algunos de sus productos de acuerdo con la apariencia más suave e hiperreal generada por los polígonos de los gráficos por computadora que, para sus propósitos, trascienden lo fotográfico. La idea del retrato evolucionará para mostrar lo que podría ser un ser virtual y no uno real, convirtiendo a nuestros álter egos en *avatares* y creaciones similares. Recientemente, la agencia Reuters asignó un corresponsal de tiempo completo con su correspondiente avatar para cubrir Second Life, la comunidad virtual poblada de otros *avatares*. La empresa también abrió una oficina virtual ahí.

Tanto consciente como inconscientemente, las imágenes emergentes ayudarán a que las personas comprendan el universo a través de estrategias relativamente inaccesibles para la fotografía análoga, incluidas las múltiples perspectivas temporales y espaciales, las historias no lineales y relativas, los puntos de vista culturales contrastantes, los espacios internos como el cuerpo, la mecánica cuántica, la vida artificial y la genética. La nueva fotografía tendrá una lectura diferente y será entendida de manera distinta conforme las personas asimilen que ésta no descende de la misma lógica de representación de la fotografía análoga y de la pintura que la precedió.

El entorno digital promueve nuevas estrategias y las apoya con mayor eficacia. Por ahora, sin embargo, una manera de trabajar más antigua y más intuitiva da paso a métodos que a menudo aún son relativamente simplistas. Un fotógrafo análogo en el campo, dudoso del resultado plasmado en la película sin revelar, se esfuerza por tomar más y posiblemente mejores fotos, y trabaja de una manera más instintiva, más exploratoria y probablemente más “presente” que el fotógrafo digital, quien puede ver los resultados inmediatamente y ahí mismo decidir si vuelve a tomar las fotos o no bajo la influencia del resultado inicial. La imagen media la experiencia en el campo. Como lo dijera el fotógrafo Paolo Woods al *New York Times* sobre lo digital: “Tiendes a estar satisfecho más rápidamente, pero cuando

usas película nunca sabes qué es lo que tienes, entonces te esfuerzas más y al final la última imagen es la buena”. O en las palabras menos optimistas del fotoperiodista David Burnett, lo digital te permite ver de manera inmediata qué fue lo que te faltó.

Muchos fotógrafos digitales podrían estar borrando las imágenes que no les gustan, por lo que no queda un registro de ello. El almacenamiento de las imágenes depende de que se cuente con el *software* adecuado décadas más tarde para poder reconfigurar los 0 y 1 almacenados en un disco de manera correcta. Actualmente, muchos fabricantes de cámaras codifican la información digital de maneras distintas y se rehúsan a compartir cómo lo hacen, lo que vuleve mucho más difícil para otros la decodificación de los datos fotográficos (Violar la propiedad de códigos está expresamente prohibido por la Ley de Derechos de Autor del Milenio Digital de EUA).

Las fotografías digitales, con frecuencia tomadas mientras miramos por la parte posterior de la cámara, concretizan el paradigma central de la pantalla. Los fotógrafos veteranos de prensa, por ejemplo, se refieren a sus colegas digitales como *chimping* (palabra que al parecer se deriva de las acciones de un chimpancé), debido a que a menudo se les ve mirando hacia abajo, a la pantalla de su cámara, y presionando muchos botones, incluso a la mitad de un evento, aunque quizá sea preferible esta palabra a la de los fotógrafos análogos: *shooters* [disparadores].

Una cámara digital puede formar parte de un dispositivo de comunicación personal, uno que lleve el registro de citas, haga llamadas, tome notas visuales, verifique agendas, haga pedidos a restaurantes, encuentre ofertas en tiendas cercanas, tome la presión sanguínea, y transmita programas de televisión, radio y listas de música personales. El fotógrafo digital tiene la capacidad de estar tan intrínsecamente enlazado a una multiplicidad de medios, tanto como receptor como productor, que la comunicación de cualquier tipo cobra mayor importancia que la singularidad de la visión fotográfica. La cualidad efímera de la fotografía pixelada en la pantalla, su fácil enlace, así como la impresión de que se trata sólo de una estrategia de comunicación entre muchas otras, reduce el impacto individual de la fotografía que aparece en película o en papel. En lugar de fotógrafos, en su mayoría



33

Antes, las personas solían prender sus encendedores durante los conciertos; ahora, el teléfono celular cumple con la función. Foto tomada durante un ensayo del grupo Killers en Street Scene, San Diego, California, EUA, 2005.

Foto de Mhyla Guillermo.

este tipo de hacedores de imágenes serán considerados simplemente como “comunicadores”.

Hay quienes han fotografiado la piedra que golpea el agua y se regocijan de la habilidad de la cámara para congelar el momento crucial en una fracción de segundo. Son éstos los fotoperiodistas tradicionales.

Luego están quienes se concentran en las ondas provocadas por la fuerza de la piedra sobre el agua, que desconfían del evento mismo pero que ven su importancia y sus consecuencias sobre las personas y los lugares. Es más probable que estos hayan sido los fotoensayistas o, más ampliamente, los fotógrafos documentalistas. Cuando a Henri Cartier-Bresson le ofrecieron un boleto para asistir a la coronación del rey Jorge VI en 1936, por ejemplo, habría tenido una primicia. Pero al rechazar la invitación y concentrarse en las reacciones de los pobres que se formaban afuera en la calle, hizo algunas de sus fotografías más memorables, y lo hizo para *Ce Soir*, un diario comunista. Optó por las ondas, no por la piedra.

Existen otros más que desconfían profundamente de la representación tanto de la piedra como de las ondas y las califican de meras convenciones fotográficas encubridoras que ocultan los efectos transformadores del medio. Tales fotógrafos podrían preferir montar una escena al tiempo que gritan “mediación” tan fuerte como les sea posible. Al igual que los científicos saben que la presencia de un observador puede alterar el resultado de un experimento, y los mcluhanianos que dicen que “el medio es el mensaje”, los postmodernistas y otros interlocutores quieren asegurarse de que los espectadores no caigan en una complicidad fácil con el proceso. Podrían incluir dentro de la imagen sus cámaras, micrófonos e incluso a ellos mismos para incrementar nuestra intranquilidad en torno a nuestras presunciones.

Habrà sin duda una variedad de nuevas estrategias conforme más practicantes, artistas y documentalistas, profesionales y aficionados, decidan expandirse y adoptar un medio en evolución que puede dar respuesta a algunas de las debilidades de la fotografía, sus mentiras y limitaciones, con nuevas metodologías. He aquí algunas ideas:

## El cubismo para desenmascarar las oportunidades fotográficas

En una foto tomada en 1994 durante la invasión a Haití aparecen soldados de Estados Unidos pecho tierra sobre la pista del aeropuerto, que apuntan con sus armas a enemigos que no vemos. La heroica imagen apoya el argumento del gobierno de Estados Unidos de que la invasión es en pro de la democracia y para liberar a un país vecino de una dictadura.

El lector curioso, sin embargo, podría querer colocar el cursor de la computadora sobre la imagen. Aparece entonces otra fotografía debajo de aquella, la misma escena pero desde otro punto de vista: soldados estadounidenses apuntando sus armas no a un enemigo potencial, sino a una docena de fotógrafos que, formados delante de ellos, los fotografían. De hecho, los fotógrafos son los únicos que disparan.

La contradictoria "doble imagen" es cubista, la realidad no tiene una verdad única. Quizás los soldados sean héroes, y quizás se justifique la invasión del gobierno de Estados Unidos. Quizás tengan que estar boca abajo sobre la pista, temerosos de un enemigo que no ven. De la fotografía adicional surge la pregunta: ¿es esto real? ¿O es esto la simulación de una invasión creada para las cámaras? Benjamin Bradlee, editor del *Washington Post*, describió una situación similar invocando la física cuántica: "Los lectores, especialmente los televidentes, deben entender el principio de Heisenberg antes de poder entender las noticias. ¿Qué es lo que ocurre en realidad detrás de lo que representan los medios? ¿Las tropas estadounidenses de élite están asaltando Somalia bajo la oscuridad de la madrugada? ¿O los perplejos soldados están siendo fotografiados por fotógrafos *freelance* que los han estado esperando durante horas? La diferencia a menudo es crítica".

Si los políticos, los actores y otras personas de poder supieran que la "puesta en escena" sería expuesta por un segundo fotógrafo, o por una imagen panorámica que de igual manera pusiera en evidencia tal montaje, entonces la presentación artificiosa no valdría tanto la pena. ¿Quién volvería a gastar 500 mil dólares para montar un sistema de aire acondicionado en una conferencia de prensa al aire libre ofrecida por políticos de Estados Unidos, Egipto, Israel y Palestina en Sharm Al-Sheikh simplemente para que no aparecieran sudando,





34

La invasión de Estados Unidos a Haití en 1994, según se informó, y la misma escena vista desde un punto de vista lateral. Quizás los futuros lectores de publicaciones de Internet podrán colocar el cursor sobre una imagen inicial para que aparezca otra que ofrezca el contexto y una segunda interpretación de lo que pudo haber sucedido. Fotografía superior de Alex Webb / Magnum.

si un fotógrafo astuto fuera a desenmascarar el ardid? El fotógrafo podría incluso explicar que de hecho se lograron pocos avances durante las conversaciones y que quizás el medio millón de dólares gastados en el enfriamiento temporal, invertido para las cámaras, podría haberse destinado a la construcción de algunas escuelas en Medio Oriente.

Las personas entenderán mejor que un gran porcentaje de las fotografías que pretenden mostrar algo importante sólo muestran su simulación, y a menudo son creadas por los sujetos fotografiados. Entre más poderoso sea el sujeto, mayor control tendrá sobre el montaje, mientras que las personas más débiles y pobres suelen ser fotografiadas para ajustarse a las imágenes genéricas y frecuentemente menos halagadoras. Una fotografía que intente llegar a la complejidad de los individuos es considerablemente más rara (Un grupo de jóvenes fotoperiodistas suizos alguna vez me dijo que el propósito de un retrato es hacer que el sujeto se vea bien).

Una estrategia de múltiples perspectivas podría ayudar a aminorar este recurso y así cada sucesor del "poco confiable" Presidente podría ser desenmascarado. Las fotos de oportunidades podrían seguir mostrándose hasta que los directivos de los medios se cansaran de ello. Las fotografías creadas para hacer eco continuo de otras fotografías, aprovechando su impacto, podrían emparejarse con la imagen previa para exponer la vacuidad de la idea. Por ejemplo, la fotografía de la bandera de Estados Unidos colocada sobre los escombros del World Trade Center inmediatamente después de la destrucción de las Torres podría mostrarse sobre la imagen a la que trató de imitar, la bandera levantada en Iwo Jima, y así permitirle al lector comparar de manera consciente ambos sucesos.

O, tal como lo hicimos en PixelPress, la destrucción del Pentágono el 11 de septiembre de 2001 podría presentarse junto a una fotografía similar de la destrucción del Palacio de la Moneda de Chile el 11 de septiembre de 1973, resultado del golpe de Estado que derrocó al gobierno socialista de Salvador Allende, otro cataclismo y tragedia nacional. El sitio también mostraba una fotografía de la devastada Kabul, con una figura aislada en primer plano, junto a una igual de las destruidas Torres Gemelas *antes* de que Estados Unidos empezara

a bombardear Afganistán. ¿Por qué bombardear Afganistán de nuevo cuando sectores del país ya habían sido devastados y parecían el bajo Manhattan?

### **Fotografiar el futuro para que una versión de él no suceda**

La fotografía en el entorno digital puede ofrecer una mirada hacia el futuro con suficiente realismo para provocar reacciones antes de que el futuro mostrado ocurra. Mientras que la fotografía documental análoga muestra lo que ya ocurrió en un momento en que con frecuencia es demasiado tarde para hacer algo al respecto, la fotografía proactiva podría mostrar el futuro según predicciones de expertos, como una manera de prevenir que suceda. Por ejemplo, crear una fotografía del Parque Nacional de los Glaciares (Montana, EUA) del año 2070 sin glaciares, realizada de acuerdo con predicciones científicas autorizadas que incorporan el impacto del calentamiento global, podría ofrecerle al público la oportunidad de imaginar seriamente y sin sensacionalismos el futuro que nos espera si no cambiamos ciertos comportamientos.

La fotografía, más que reaccionar al Apocalipsis, ahora puede intentar evitarlo. La frase de Robert Capa “si tus fotos no son lo suficientemente buenas es que no estabas lo suficientemente cerca” se convierte en lo opuesto, las imágenes más distanciadas, de hechos que aún no ocurren, podrían ser en algunos casos, las mejores.

Por supuesto que uno tendría que proporcionarle al lector la información del contexto, incluida la de los científicos que predijeran el derretimiento, los enlaces a sus investigaciones y una nota que aclare que no se trata de una fotografía convencional, sino una alterada (en este caso fechada en 2070). Esto es similar a la muy común fotovisualización que hacen los arquitectos para representar un edificio que aún no se construye. Ciertamente, este tipo de “fotografía del futuro” podría ser muy engañosa si se utiliza con fines sensacionalistas, como lo ha hecho Hollywood para sembrar el temor entre la gente, pero también podría ser bastante valiosa.

Otras representaciones del futuro, que han ayudado a la policía a encontrar a niños desaparecidos, se han utilizado desde hace veinte años. Desarrollada por Nancy Burson, Richard Carling y David Kramlich, la fotografía transformada, que combina fotografías de otros familiares, se utiliza para generar una imagen de cómo podría verse el niño años después. El cada vez mayor realismo ha ayudado a recuperar algunos niños.

Existirán sin duda muchos otros usos. Como hemos visto antes, *Newsday* logró documentar el encuentro del día siguiente de dos patinadoras rivales. Sin duda, la comunidad fotográfica podrá mejorarlo.

### La liberación del sujeto

Paradójicamente, el sujeto de una fotografía por lo general no tiene voz y es incapaz de cuestionar su representación. Por lo general, el fotógrafo apenas y conoce a la persona, pero su imagen podría utilizarse para definirla o ejemplificar cierto tema. Por ejemplo, justo antes de que empezara a trabajar en la revista *New York Times Magazine* en 1978, al despertar una mañana de un domingo un hombre se vió a sí mismo en la portada dedicada a un artículo sobre la clase media negra, uno de cuyos puntos principales era el descuido de dicha clase por parte de las más acomodadas. El fotógrafo simplemente había tomado su foto cuando caminaba por la calle y nunca habló con él, pero se convirtió, muy a su pesar, en el símbolo de tal descuido.

Si esta "revolución interactiva" privilegia al consumidor al ofrecerle varias opciones —como un cajero automático, en el que el "usuario" puede escoger la cantidad de dinero que retirará, o un sitio de Internet con una multiplicidad de opciones para el consumidor—, ¿por qué no darle también voz al sujeto fotográfico? Ahora que la fotografía se puede ver inmediatamente en una cámara o en una computadora, le podría pedir al sujeto su opinión acerca de la imagen, o la descripción de su propia situación. Imaginemos un diario en el que el lector pueda escuchar los comentarios de un sujeto sobre la fotografía, incluidos sus méritos, o sus opiniones sobre su situación. La familia de granjeros aparceros de Alabama de Walker Evans quizás habría agradecido la

**In Remembrance...****September 11, 1973**

© El Mercurio / Associated Press

**Santiago, Chile**

Thirty years ago on September 11 the Socialist leader of Chile, Salvador Allende, was deposed in a military coup. For many in Chile it is a national day of mourning.

**September 11, 2001**

© Tom Harkin / Associated Press

**Washington DC, United States**

Two years ago on September 11 the Pentagon and World Trade Towers were attacked in the United States, where it is also a national day of mourning.

SEPTEMBER 11, 2001 *in remembrance*



World Trade Center, NY 2001



Kabul, Afghanistan 1996

[www.PixelPress.org](http://www.PixelPress.org) is copyright © PixelPress 1998-2001

### 35

El sitio de Internet PixelPress mostró las similitudes entre ataques realizados un 11 de septiembre tanto en Santiago de Chile como en Washington, D.C. (página anterior), así como el hecho de que Kabul, al igual que las torres del World Trade Center, ya había sido destruida. Cuando se publicaron, el gobierno de Estados Unidos estaba decidiendo si se debía bombardear Afganistán. Fotografías de El Mercurio / AP (página anterior, izquierda), Tom Horan / AP (página anterior, derecha), Doug Kanter / AFP (arriba, izquierda), Sebastião Salgado / Amazonas Images (arriba, derecha).

oportunidad, como sin duda lo haría una multitud de personas fotografiadas durante estos últimos años en las calles de Bagdad.

En ocasiones se podría entablar una conversación con el sujeto, quizás a través de un menú de preguntas como en *Portrait One* de Luc Courchesne, para que los retratos hablaran sobre temas específicos. Una conferencia de prensa en la que el espectador pudiera cuestionar a un foto-video interactivo sobre los candidatos presidenciales para saber más sobre ciertos temas, podría ayudar a un mejor entendimiento de las diferentes posturas frente a temas específicos. También podría ser una manera de responsabilizar a los candidatos una vez en el poder (Un estudio del Project for Excellence in Journalism y el Shorenstein Center on the Press, Politics and Public Policy de los primeros meses de la campaña presidencial de 2008, reveló que un 63 por ciento de las noticias referentes a la campaña se enfocaban en los aspectos políticos y tácticos de la campaña, mientras que sólo el 15 por ciento trataba las ideas y las propuestas políticas de los candidatos. Una encuesta adicional reveló que el 77 por ciento del público deseaba más información sobre las posturas en cuanto a los diferentes temas).

World Press Photo, con sede en Ámsterdam, eligió como la foto del año de 2006 una imagen del fotógrafo neoyorquino Spencer Platt. La fotografía muestra a unos jóvenes libaneses manejando un auto en una zona parcialmente destruida de Beirut tras el conflicto con Israel (una joven en el auto está haciendo su propio video con su teléfono celular).

Originalmente, el pie de foto rezaba: “Adinerados libaneses conducen por la calle para mirar un vecindario destruido el 15 de agosto de 2006 en el sur de Beirut, Líbano”, pero el contexto posteriormente fue refutado por las personas que iban dentro del auto y resultó que cuatro de ellos vivían en dicha zona (Platt no había hablado con ellos), y aunque vestían bien, no eran adinerados.

Posteriormente, la BBC entrevistó y fotografió a diferentes personas que aparecen en la foto y colocó las respuestas en su sitio de Internet, un primer ejemplo de cómo los sujetos de una fotografía, en este caso los de una particularmente emblemática que había sido ampliamente malinterpretada, pueden levantar la voz. A Lana El Khalil, dueña del Mini Cooper en la foto, le incomodó que la fotografía haya sido seleccionada.



### 36

Los sujetos de la fotografía de Spencer Platt de 2006 fueron entrevistados individualmente después de que la imagen fuera ampliamente difundida gracias a que obtuvo el premio a la fotografía del año del concurso World Press Photo. Los individuos refutaron el pie de foto original: “Adinerados libaneses conducen por la calle para mirar un vecindario destruido”. Cuatro de ellos vivían en la zona y habían regresado para evaluar los daños una vez que terminó el conflicto con Israel. Bissan Maroun, empleada en un banco que aparece con su teléfono celular, dijo a la BBC: “No somos niños ricos, somos clase media, por lo que la impresión que da la fotografía es errónea”. Foto de Spencer Platt / Getty Images.



Como lo señaló en una entrevista al periodista *freelance* Gert Van Langendonck: “[La selección] confirma lo que mucha gente en occidente piensa, que la guerra sólo le ocurre a pueblos que no se parecen a ellos”.

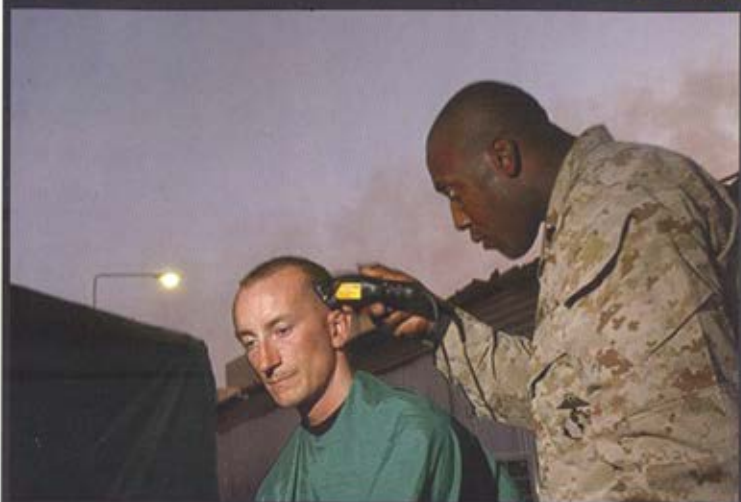
El hecho de que las fotografías puedan ser evaluadas no sólo por los fotógrafos, los editores y los lectores, sino también por los sujetos en cuestión cambia el equilibrio de poder enormemente. Ahora ya no es sólo el profesional extranjero el que muestra a los habitantes locales, sino los locales quienes responden con sus propios puntos de vista, lo que puede ampliar o refutar a las imágenes y a los textos que anteriormente habían gozado de impunidad ante esta crítica. En el caso de esta fotografía de Beirut, quizás hubiéramos podido ver el video que Bissan Maroun tomó con su celular a manera de contrapunto.

### **Reportear como “álbum familiar”**

Debido al alcance cada vez mayor de la Red, el ideal de Berger de que el fotógrafo piense “en sí mismo no tanto como reportero para el resto del mundo, sino en quien hace un registro para aquellos involucrados en los acontecimientos fotografiados”, podría concretarse en un álbum familiar basado en la Red al alcance tanto de los sujetos de las fotografías como de otros espectadores. En la Red, los sujetos fotografiados podrían recontextualizar las imágenes, con o sin el fotógrafo, para ofrecer otras perspectivas y apropiarse del trabajo, como sucedió con el sitio *AKAKURDISTAN*. Así entonces se pueden hacer fotografías que sean pertinentes al contexto de aquellos que aparecen en ellas.

Para evitar el estilo típico, Eric Gottesman fotografió a personas con VIH en Etiopía sin mostrar sus rostros, pues al hacerlo los exponía al desprecio y rechazo de sus vecinos. Después las fotografías fueron trasladadas a aldeas etíopes donde se exhibieron informalmente para crear un foro para los habitantes y discutir en torno a sus actitudes hacia los enfermos y para darles un nuevo contexto. El fotógrafo en busca de la imagen icónica seguramente se habría concentrado en sus rostros y al hacerlo muy posiblemente los hubiera revictimizado. Gottesman prefirió la imagen útil.

week 6



AUGUST 16, 2004 -- CAMP ISKANDARIYAH, IRAQ -- GUNNERY SGT. JOHNNIE HUGHES, 34, OF BROOKLYN, NY, TRIMS SGT. WILLIAM HYERS'S HAIR OUTSIDE THEIR TENT. HYERS, 33, IS FROM HAMPTON, VA.

© BRIAN PALMER/SIPA PRESS



AUGUST 15, 2004 -- CAMP ISKANDARIYAH, IRAQ -- LUNCH IS A TURKEY OBJECT WITH GRAVY AND RICE. I SKIPPED THE HUSHY PEAS.

© BRIAN PALMER/SIPA PRESS

La colaboración entre el forastero y el nativo puede generar una conversación productiva entre puntos de vista profundamente divergentes, cada uno mirando algo que al otro se le escapa. En su clásico ensayo de 1950, *The Americans*, el fotógrafo suizo Robert Frank expuso las problemáticas de raza y clase que prácticamente no habían sido tratadas con anterioridad, lo que ocasionó que el ensayo fuera rechazado en un primer momento por prácticamente todos los críticos del país. Si se realizara ahora, quizás se convertiría en un “álbum familiar” en la Red, altamente refutado, un referéndum sobre aquello en lo que se ha convertido Estados Unidos. A los sujetos de las fotografías se les podría pedir que las comentaran, añadiendo así capas de información que amplíen y contradigan la visión un tanto mordaz de Frank. El problema sería encontrar la forma de añadir comentarios sustanciosos y evitar los comentarios sin sentido (“buena foto”, “sonrisa sexy”) que ahora encontramos en muchos sitios generados por usuarios.

El fotógrafo y escritor Brian Palmer estuvo en Irak durante seis semanas en 2004, acompañando a la 24ª Unidad Expedicionaria de la Marina. Publicado en la Red en [pixelpress.org](http://pixelpress.org) bajo el título “Digital Diary: Witnessing the War” [Diario digital: Testigo de la guerra], Palmer estuvo publicando sus observaciones semanalmente en la página para que las familias en Estados Unidos pudieran comprender mejor cómo eran las vidas de sus seres queridos aposentados en Irak. La partida de ajedrez entre un soldado estadounidense y dos traductores, la “cosa que parece pavo” que les sirvieron tan distinto al pavo ceremonial que el presidente Bush levantó durante el Día de Gracias, la transformación de un ser gótico civil en un marino institucional, todo ello trajo la guerra a casa de maneras que resultaron íntimas y útiles. Enlazado desde [www.marinemoms.com](http://www.marinemoms.com), fue como si el fotógrafo se hubiera convertido en un par de ojos que representaban a las familias. Estas imágenes no eran de extraños para extraños, sino de una comunidad para aquellos que no hicieron el viaje.

Cuando el novio de una joven murió en Irak, la fotografía se convirtió en algo fundamental pues era el último testimonio de su existencia. “La semana pasada vi el artículo ‘Digital Diary: Witnessing the War’ y esperaba verlo de nuevo. ¿Hay alguna manera de tener una copia?”



38

Las imágenes del celular de Alexander Chadwick muestran a pasajeros en un túnel cerca de la estación King's Cross, donde explotó una bomba a las 8:56 am, hora de Londres. La amplia cobertura de la tragedia por aficionados es considerada el inicio del movimiento del "periodismo ciudadano".

El novio de mi hija era parte de esa unidad y ella no tuvo oportunidad de verlo. Desafortunadamente, era el joven marino que mencionaron durante la sexta semana porque murió. Estamos muy interesados en tener una copia de las seis semanas, si fuera posible.”

Y las respuestas a los comentarios de Palmer eran casi simultáneas: “Quiero agradecerle por estar con la 24ª UEM. Mi esposo está con la UEM y es muy reconfortante poder leer acerca de lo que pasa allá. A veces es difícil leer que fueron atacados por granadas pero por lo menos puedo enterarme de algo. Me afectó mucho saber que la UEM había perdido a un compañero (Vince Sullivan). Mis oraciones son para su familia y para los muchachos que estaban cerca de él. De nuevo, gracias por mantenernos, a los miembros de sus familias en casa preocupados, al tanto de lo que hacen nuestros seres queridos”.

El sentido de Berger de hacer un registro para aquellos fotografiados al menos ha encontrado una solución parcial.

Hoy en día la micropublicación es posible de manera directa e inmediata. Al fotografiar el tsunami en Banda Aceh, uno puede transmitir inmediatamente las imágenes a sitios Web accesibles para quienes tengan familiares y amigos en la zona, así como a teléfonos celulares de personas en todo el mundo, con información sobre la forma en la que uno puede ayudar.

Después de la explosiones en el sistema de transporte público de Londres en julio de 2005, los transeúntes que quedaron atrapados por la violencia crearon “History’s New Draft” [El nuevo primer borrador de la historia], como lo llamó el sitio en línea de *Newsweek*. “A través de sitios Web para compartir fotos como flickr.com y blogs individuales o de grupo, el ciudadano periodista tuvo un papel tan vital en la diseminación de la información esta semana como cualquier medio establecido”, reportó el semanario en una “exclusiva para la Red”. (Las palabras “sitios Web para compartir fotos” estaban enlazadas a otro artículo en línea de *Newsweek*, “Photos for the Masses” [Fotos para las masas]). Los protagonistas, en tanto que sus imágenes son vistas alrededor del mundo, también crean un registro para los involucrados: ellos mismos.

Para el fotógrafo profesional, ofrecer fotografías a la comunidad que está documentando hace que se modifique su postura conceptual.

Nadie puede mostrar a las personas como si tuvieran diferencias exóticas y esperar que su foto sea bien recibida. Al mostrar sus fotografías a los soldados de quienes dependían sus vidas, los fotógrafos asignados en Irak se dieron cuenta de que el cambio en el público puede hacer que conseguir cierta distancia crítica sea más difícil, incluso en un nivel inconsciente. Imaginemos, por ejemplo, que Walker Evans le hubiera mostrado a los aparceros de Alabama las fotografías que estaba haciendo de ellos cuando estaba ahí, minutos después de haberlas tomado. ¿Esa experiencia habría cambiado las fotografías subsiguientes? Ciertamente tal colaboración le podría permitir al fotógrafo entender y quizás corregir algunos de sus propios estereotipos culturales.

Pero también podría hacer extremadamente difícil que el fotógrafo se mantenga honesto y abierto. El mostrar el trabajo de inmediato restringe cierta intuición, limita la libertad del fotógrafo de reflexionar en solitario sobre lo que se ve y se siente y en privado descartar las fotografías que son menos exitosas. Un profesional, Paolo Woods, explicó la diferencia entre la fotografía analógica y la digital: "Es un poco como el vino: tú haces el vino, luego esperas un tiempo para que se vuelva bueno para tomar. Pero las imágenes digitales las ingieres inmediatamente."<sup>23</sup>

### **Intervenciones constructivas**

En lugar de volverlo un ser pasivo y de exacerbar un sentimiento de culpa por la fotografía conmovedora más reciente, o hacerlo sufrir de un caso terminal de fatiga de la compasión, al lector se le puede dar la oportunidad de intervenir. Hacer clic en una imagen, en parte de ella o en una zona predeterminada del marco podría abrir avenidas por las que uno pudiera aprender más sobre la situación, cómo contribuir, ser voluntario, votar, expresar una opinión o tener algún otro rol. Es cierto que no todas las imágenes se prestan a respuestas rápidas y constructivas por parte de los espectadores, pero ofrecer la sensación de que la preocupación del espectador es compartida puede ayudar a disminuir su rol de mero espectáculo.

El Instituto Tecnológico de Georgia, por ejemplo, desarrolló un experimento llamado Digital Family Portrait [Retrato Familiar Digital]



que consistía en íconos colocados dentro de un marco con la foto de algún miembro de la familia que viviera en otra parte y actualizara la situación cotidiana del pariente. La idea era que el marco digital comunicara el tipo de información que uno conocería de manera natural y cotidiana si el pariente viviera en la casa de al lado: si el abuelo recogió el correo o tomó su caminata matutina, si vio su programa de televisión favorito, datos del clima, etc. El propósito es ofrecer tranquilidad a los miembros de la familia preocupados por sus padres ancianos que viven solos.

De otras maneras, la fotografía instantánea de los teléfonos con cámara se está convirtiendo en una forma de autodefensa para los ciudadanos en todo tipo de situaciones, incluso en un arma contra el exhibicionismo. Una primera plana reciente del *New York Daily News* decía "Atrapado en un flash: Jovencitas de secundaria usan celular con cámara para atrapar a pervertido del metro". Si la opinión pública fuera una fuerza influyente, una manera de resistirse a una invasión por parte de una fuerza militar superior podría ser el proporcionarles a cada ciudadano un teléfono con cámara. Estas fotografías del horror inevitable de la guerra podrían razonablemente servir como freno, en caso de que el público no haya sido ya bombardeado sin cesar con imágenes triviales.

Por otro lado, el "happy slapping" es un fenómeno al alza que utiliza la cámara por sus alcances sádicos, como sucede con la pornografía de "aficionados" que permea la Red. Al igual que lo ocurrido en la prisión de Abu Ghraib, en el ataque a una víctima de "happy slapping" ésta es intimidada, amedrentada o atacada, incluso violada, mientras el celular registra el incidente como parte de la humillación.

---

\* Término en inglés que se refiere a actos de violencia en los que se golpea, agrede, etcétera. a una víctima mientras los cómplices-testigos registran el hecho en sus celulares para después subirlos a la Red; se puede traducir como "bofetada alegre".





40

Elizabeth Brown, nacida en 1979, con su avatar de nombre Thalia, creada en 2004. Brown participa en el juego “Hero’s Journey”, aún en desarrollo. Ella dice que la habilidad especial de Thalia consiste en tener “poderes divinos”.

Fotografía de Robbie Cooper, de su libro *Alter Ego*.

## IX

### *De sintéticos y cyborgs*

*De manera que lo único que tenemos que hacer es esperar a esas  
"máquinas que ven", que pueden mirar y percibir por nosotros.*

Paul Virilio

En lugar de decir, como Garry Winogrand, "yo fotografío para ver cómo se ven las cosas cuando son fotografiadas", muy pronto las personas quizás digan "yo fotografío para ver cómo se ven las cosas cuando me emociono, me deprimó o me duermo". O una máquina quizás lo hará por nosotros a través del reconocimiento de rostros para recordarnos con quién conversamos en una fiesta o grabar lo que nos perdimos si nos embriagamos.

Parece inconcebible que hace apenas dos décadas las personas cargaran con enormes cajas sonoras para escuchar música. Después, quedamos asombrados por quienes usaban audífonos en las calles conectados al Walkman. Ahora las personas están conectadas a sus teléfonos y a sus iPods. Hace unos años entré a un café en el que había una sola persona sentada en cada una de las cuatro mesas, cada una sostenía una conversación con alguien que no estaba presente. El recién llegado no tenía dónde sentarse ni con quién conversar. En aquel momento, fue un shock; ahora es lo más común.

Vannevar Bush, autor del profético ensayo de 1945 *Cómo podríamos pensar*, especuló que el hacer fotos podría convertirse en una actividad casi continua del "entusiasta de la cámara del futuro [quien] lleva en la frente una pequeña protuberancia un poco más grande que una nuez". La problemática sería la eficiente recolección de las cantidades extraordinarias de información de una producción de imágenes tan prolífica, y después darle sentido a todo. Las potencialidades son extraordinarias y aterradoras.

La técnica sugerida por Bush recuerda las imágenes que Walker Evans tomó de incógnito en el metro en los años 1930, por medio de una cámara oculta que se activaba mediante un cable escondido bajo la manga. Pero también hay algo del *cyborg* del siglo XXI en su descripción.

El cable que acciona el obturador puede acomodarse fácilmente bajo la manga y al alcance de sus dedos. Un ligero apretón y se toma la foto. Sobre la montura de unas gafas comunes hay un recuadro de líneas delgadas cerca de la parte superior del lente, oculto a la vista común. Cuando un objeto aparece en el recuadro, se posiciona para la fotografía. Cuando el científico del futuro camine por el laboratorio o el campo, cada vez que mire algo que considere valioso, acciona el obturador sin escuchar siquiera un clic. ¿Es todo esto fantástico? Lo único fantástico de ello es la idea de tener tantas fotografías como vida tenga el dispositivo.

En los años ochenta, Steve Mann, un pionero de los medios que bien merece ser llamado *cyborg*, armó un sistema interactivo en su habitación del dormitorio en MIT, enlazado a su ropa interior. El termostato ahí colocado ajustaba el aire acondicionado automáticamente.

Más tarde, caminaría con una cámara de video que su esposa podía ver a través de un sitio Web, que le permitía ayudarlo a escoger la fruta en el mercado. O andaría en bicicleta por la calle con un ojo mirando una imagen de video de lo que había detrás de él. En una muy memorable entrevista para la televisión pública de Estados Unidos, el dispositivo visualizador montado en su cabeza le informaba que estaba hablando con el actor Alan Alda, quien estaba justo frente a él. También alguna vez se reportó que al tratar de abordar un avión en Canadá, fue sometido a una inspección en la que se le exigió desnudarse y al retirarle su equipo electrónico, "se desorientó tanto que fue necesaria una silla de ruedas".

Mann afirma que se pueden programar computadoras para que sustituyan imágenes en los dispositivos montados en la cabeza. El cartel de una mujer semidesnuda que promocione unas vacaciones en el Caribe podría ser sustituido por la imagen de una fuente o un



41

Durante la presentación de un libro en "Second Life".  
Imagen de Lesley A. Martin (su avatar a la izquierda).

árbol para aquellos que no estén de acuerdo con la desnudez. Aunque se presenta como una idea interesante dado el exceso de imágenes que existe actualmente, la estrategia de "la realidad menguada", cómo él la llama, en teoría podría aplicarse de otras maneras más objetables: por ejemplo, sobre indigentes o personas que consideramos demasiado gordas o delgadas. Así, la computadora podría generar una especie de apartheid visual, oscureciendo o aclarando los tonos de piel selectivamente, haciendo de esta manera que el mundo se corresponda más a nuestros deseos.

El revestimiento ficticio sin duda podría convertirse en una no ficción creíble para quienes la pantalla ya goza de tanta primacía. El puritano, el racista o el idealista podrían rehacer buena parte del mundo según su propia imagen. De una manera más moderada, esto ya se lleva a cabo en los deportes televisados, en los que la publicidad es sustituida para los televidentes en diferentes partes del mundo; incluso los hospitales utilizan escenas simuladas de espacios naturales, que se supone ayudan a una recuperación más rápida, en habitaciones sin ventanas.



Las imágenes de edificios podrían ser sustituidas por playas, generando con ello la sensación visual de estar de vacaciones sin salir siquiera del vecindario, de disfrutar de playas y olas en lugar de la oficina de correos (el iPod proporcionaría el sonido del mar). En lugar de una renovación urbana, un gobierno cínico podría repartir tales dispositivos para hacer que todo parezca bien.

Incluso un turismo más indiferente podría surgir: imaginemos lo que podría hacerse en Nueva Orleans.

De manera similar, una cámara personalizada podría conectarse a nuestra presión sanguínea, a las oscilaciones de las ondas alfa o a la cantidad de humedad de nuestra piel. Las fotografías hechas sin voluntad consciente podrían llevar un registro del día del portador de la cámara: esto es lo que fotografié cuando mi presión arterial superó 150, o cuando estaba a punto de dormir, o cuando estaba sexualmente excitado. Pensemos en la vigilancia posible si uno pudiera ver, a través de sensores inalámbricos, Internet, y un sistema GPS, lo que otra persona ve cuando está enojada o atemorizada. Los criminales bajo libertad condicional, los rivales políticos e incluso los niños podrían ser monitoreados, por lo que en esencia estaríamos hablando de una policía del pensamiento.

Imaginemos que el dispositivo se coloca en un infractor sexual: después, por supuesto, una computadora podría analizar las imágenes y hacer sonar la alarma cuando éste mire algo “inapropiado”, castigando a las personas por pensamientos que no sólo no se materializaron, sino que quizás ni siquiera se tuvieron de manera consciente. Antes, era al otro a quien se espiaba; ahora, la propia mirada se convierte en un crimen en potencia.

De hecho, el veterano innovador de computación Gordon Bell ha intentado registrar mucho de su acontecer cotidiano a través de una SenseCam, que está siendo desarrollada por Microsoft y que es “una caja negra aproximadamente del tamaño de una cajetilla de cigarrillos equipada con un sistema infrarrojo”. Como se lo dijera Bell al *New Yorker* en 2007: “Detecta el calor; se requiere que un cuerpo sea de determinado tamaño para que de él emane el calor suficiente para que sea detectado, y cuando encuentra a una persona, toma la foto”. El sistema también toma una fotografía cuando hay cambios en

la luz o durante ciertos intervalos. Incluso existe ya un término nuevo, *CyborgLog*, que se ha acortado a “glog”, y se refiere a las grabaciones en primera persona (“glogging” o glogear) de una actividad en la que la persona que graba también es un participante.

Una vigilancia constante de los demás, y de uno mismo, es posible gracias a la extrema miniaturización que ahora se puede lograr. Una nueva minicámara que ya está en uso, la PillCam, del tamaño de una cápsula, toma alrededor de 2,600 imágenes con “luces que centellean por ambos extremos” en busca de anomalías en el esófago y es expulsada por el cuerpo entre ocho y 72 horas después. Se están desarrollando cámaras similares para otras exploraciones internas. Según lo publicó Sam Lubell en el *New York Times*, estamos viendo el surgimiento de una nueva industria llamada fotografía fetal electiva: “Aunque los médicos acostumbran realizar ultrasonidos a las 20 semanas (una vez que el feto está lo suficientemente grande como para mostrar anomalías), los ultrasonidos sin fines médicos por lo general se realizan después, cuando el feto está más desarrollado y es más fotogénico”.

En la llamada permanente “guerra contra el terrorismo”, uno podría preguntarse qué tanto la cámara es un dispositivo de opresión a los usuarios, no sólo por las miles de imágenes de destrucción alrededor del mundo a las que estamos expuestos sino también por la continua y creciente vigilancia omnipresente. El metro de Londres cuenta con más de 6 mil cámaras que vigilan a los usuarios (Algunos de los acusados de terrorismo a raíz de las bombas en Inglaterra fueron captados por cámaras que reconocen y registran las placas de los autos). En mayo de 2005, de acuerdo con Camera Surveillance Players, existían 604 cámaras de vigilancia detectables en Times Square en la ciudad de Nueva York. Un programa de seguridad contemplaba colocar a finales de 2008 tres mil cámaras de vigilancia debajo de la calle Canal, donde se localiza el distrito financiero de la ciudad. Incluso en Dillingham, Alaska se cuentan con 80, una para cada treinta habitantes. Y estas cifras no incluyen a las personas con *Web cams* que vigilan a la niñera.

Las cámaras conectadas a computadores con programas de reconocimiento de rostros escanean al público asistente de los estadios o en

la calle sin que éste se entere y accionan una alarma cuando se acerca alguien con antecedentes supuestamente sospechosos. Para algunos, el temor al crimen, sumado al temor al terrorismo, unido al temor del otro, hacen de la cámara un intruso bien recibido.

Hace poco, durante un almuerzo con un colega en un café prácticamente vacío en Greenwich Village en Nueva York, notamos una cámara que apuntaba directamente a nosotros. Al cuestionarle el hecho a la joven mesera, ella no entendía cuál era el problema. “Es para que el gerente pueda vigilar lo que sucede desde la parte posterior del restaurante”, dijo, sorprendida ante nuestra molestia. La disminución de la fotografía callejera en sociedades más ricas evidentemente está ligada a la disminución del papel de la calle como esfera social. En la era de las computadoras, la televisión y el aire acondicionado, menos personas pasan tiempo en la calle si no es sólo para ir de un lugar a otro. Por otro lado, a los ciudadanos temerosos, convencidos del inminente peligro que corren, parece no importarles la fotografía institucionalizada de esas mismas calles y la resultante pérdida de la privacidad<sup>24</sup>.

El Congreso de Estados Unidos, en una legislación reciente, conocida como la Ley para la Prevención del Video-voyeurismo de 2004, establece que ciertos tipos de privacidad serán protegidos, por lo menos en propiedad federal.

(a) Cualquier persona, dentro de la jurisdicción especial marítima y territorial de Estados Unidos, que tenga la intención de capturar una imagen de la zona privada de un individuo sin su consentimiento, y que a sabiendas lo hace bajo circunstancias en las que el individuo tenga expectativas razonables de privacidad, será multado bajo el presente título o será consignado a no más de un año de prisión, o ambas.

(b) En esta sección:

1. por el término “capturar”, en cuanto a una imagen se refiere, se entenderá el hecho de videgrabar, fotografiar, filmar, registrar por cualquier medio o transmitir;
2. por el término “transmitir” se entenderá la transmisión por medios electrónicos de una imagen visual con la intención de que sea vista por una persona o más;



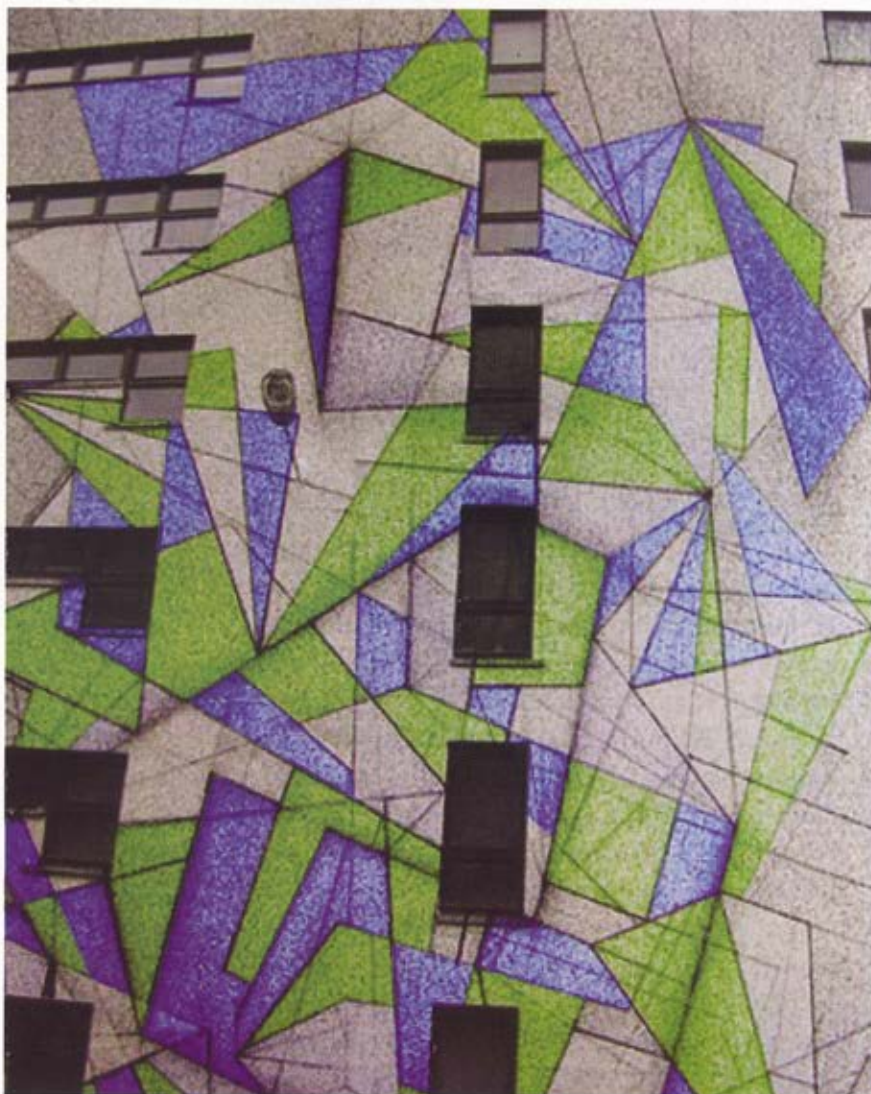
3. por el término “la zona privada de un individuo” se entenderán los genitales, el área púbica, nalgas o senos femeninos desnudos o cubiertos por ropa interior del individuo;
4. por el término “senos femeninos” se entenderá cualquier parte del seno femenino debajo de la parte superior de la areola...

La ley continúa explicando el término “bajo circunstancias en las que el individuo tenga expectativas razonables de privacidad”, y termina con la frase un tanto orwelliana: “Esta sección no prohíbe actividades relacionadas con hacer cumplir la ley, correccionales o de inteligencia”.

Pero, ¿por qué una Ley para la Prevención del Video-voyeurismo? Un reporte publicado en internetnews.com en 2004 dice: “Conforme las cámaras con teléfonos celulares se volvieron más populares y su uso se extendió entre la población, –como puede ser la alteración de una imagen en la que el rostro de una persona es editada digitalmente para aparecer sobre el cuerpo desnudo de otra– la 108ª Legislatura del Congreso empezó a empujar poco a poco la propuesta de ley hacia el escritorio del Presidente”. Como sucede con la Ley para la Prevención de la Pornografía Infantil, cuando se trata de sexualidad el Congreso ha sido más sensible a la revolución de la imagen digital que muchas otras instancias.

Otro problema que ha sido llevado a la exageración gracias a la penetración de las cámaras, en esta ocasión en Japón, tiene que ver con la privacidad de la muerte: “La obsesión japonesa por los teléfonos celulares equipados con cámaras ha tomado un giro extraño y ahora se ve a los dolientes en los funerales usando sus aparatos para tomar una última fotografía del finado”, reportó Reuters a principios de 2006. “‘Estoy seguro que los fallecidos jamás querrían que sus rostros fueran fotografiados’, dijo [el director de una funeraria]. Pero otros lo consideran una forma del recuerdo en la era moderna. ‘Hay quienes no pueden comprender la *realidad* si no es a través de tomar una foto y compartirla con los demás... Esto proviene del deseo de mantener un lazo sólido con el finado’, dijo el cronista Toru Takeda al diario”.

Ni los desnudos ni los muertos son intocables para las omnipresentes cámaras.



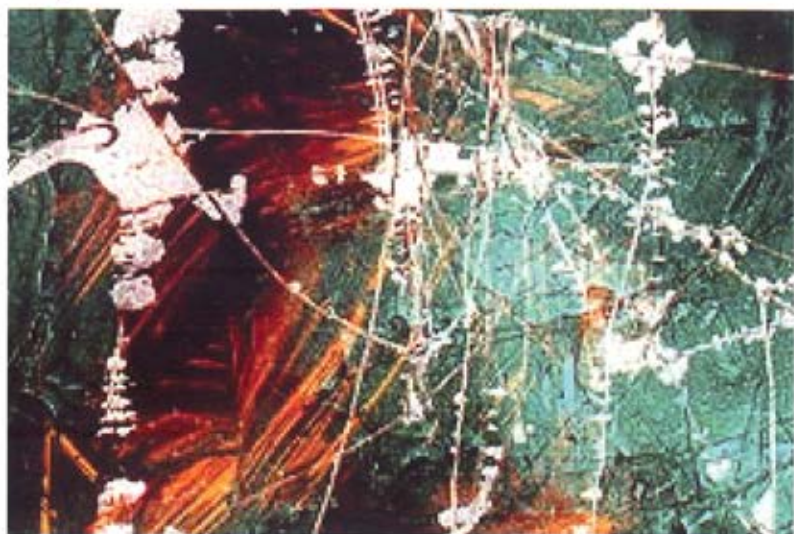
43

Mike Solo, *Obsessive/Compulsive*, 2007. *Spellbinder* permite la sobreimposición de arte virtual con la fotografía tomada por un teléfono celular de un mismo sitio. Primero, se envía la fotografía inicial a una base de datos y después la imagen compuesta se regresa al fotógrafo.

Así, dada la inevitabilidad casi absoluta de ser fotografiados en sitios públicos, ya sea por cámaras en un cajero automático, en la calle por cámaras colocadas por la policía, o en restaurantes y otros sitios públicos, encontrar la habilidad de “desaparecer” puede convertirse en una herramienta tan valiosa como la visibilidad que muchos actualmente buscan delante de la cámara. El desaparecer puede convertirse, tal como sucede en películas *cyberpunk* como *El vengador del futuro*, en la prerrogativa de los bien conectados, los marginados por completo, o la resistencia.

Como resultado, algunos han adoptado lo que se conoce como *sousveillance*, o “atenta vigilancia desde abajo” (término opuesto a *surveillance*, es decir, la vigilancia desde arriba) que consiste en personas que portan cámaras para espiar a las cámaras que las espían a ellas. Paradójicamente, esto podría estar prohibido por instituciones como tiendas y edificios gubernamentales, quienes prohíben fotografiar al mismo tiempo que fotografían a los clientes y visitantes. En Japón el “hurto digital”, o el uso de teléfonos con cámaras en librerías para copiar y enviar páginas de revistas a amigos que podrían contener un nuevo vestido o peinado, es el objeto de una campaña nacional en contra del hurto de la información. Un nuevo sitio de Internet donde se comparten fotografías, *strictlynophotography.com*, es para “fotografías tomadas en sitios donde está prohibido hacerlo”. Su meta: “Organizar la información visual prohibida alrededor del mundo y hacerla accesible y útil universalmente”.

La perspectiva renacentista podría convertirse en un tanto pintoresca en un mundo de múltiples visiones, en el que cada ojo mire un mundo gobernado por diferentes reglas y el espectador, a su vez, será mirado por una multiplicidad de máquinas. Un antiguo estudiante del MIT, Thad Starner, alguna vez explicó que sus profesores le permitían hacer sus exámenes mientras estaba unido al disco duro de su computadora, con un ojo inmerso en lo digital (su “ojo privado”), debido a que no había separación entre su cuerpo y el equipo que portaba todo el tiempo. La doble mirada del *cyborg* recuerda el doble retrato sugerido en un seminario del MIT, en el que se tomaba el retrato de una persona y simultáneamente era complementado por una segunda fotografía tomada desde un satélite en el espacio.



44

Tomado de *Constellations (77 million paintings)* de Brian Eno, 2006, un trabajo artístico generativo en el que alrededor de 300 de sus pinturas sufren mutaciones a través de algoritmos para formar imágenes que el artista nunca antes ha visto. De acuerdo con Eno, un espectador tendría que ver la obra unos 450 años para asegurarse de que verá una imagen repetirse.

La existencia local es contextualizada por la ubicación en el planeta, así como por nuestras apariciones especiales en los videos de vigilancia. La ironía, que ha sido diluida por el bullicio de los sitios generados por usuarios y sus miles de millones de imágenes, es que la conciencia humana de las realidades futuras puede ser una cuestión minoritaria en la revolución digital.

“Aunque se reconoce que este repentino distanciamiento ofrece la posibilidad de incluir vastas extensiones geográficas y planetarias hasta ahora inimaginables”, dice Virilio, “también es riesgoso, puesto que la ausencia de cualquier percepción inmediata de una realidad concreta produce un desequilibrio terrible entre lo sensible y lo inteligible, algo que sólo puede desembocar en errores de interpretación”. Al tiempo que celebramos la ascensión de la fotografía al entorno digital, es probable que ya, sin percatarnos de ello, hayamos cedido la primacía de la mirada humana a las máquinas. El *cyborg*, más que una rareza, podría ser el que marca el cambio.

El humano también se verá amenazado y tendrá que afrontar desafíos. La vida artificial, o la simulación y la extensión de otros procesos de “vida” en el entorno digital (el “virus” de una computadora, por ejemplo), se acerca a lo sexual, pero a través de algoritmos recombinados. Aunque presenta terribles escenarios posibles de máquinas con sus propias agendas, para un artista las posibilidades son ilimitadas. Las personas pueden producir una cantidad limitada de piezas de arte, pero un algoritmo puede evolucionar, mutar o combinarse con otros de manera que el artista, incluso si muere, no deja de producir.

Por ejemplo, el influyente músico y artista multimedia Brian Eno, conocido por su trabajo pionero con la música electrónica y ambiental, que trabajó con David Bowie y U2, dijo a Kevin Kelly en una entrevista para la revista *Wired*:

*Si te diera una caja negra que pudiera hacer lo que fuera, ¿qué es lo que la pondrías a hacer?*

Me encantaría tener una caja a la que pudiera delegarle la toma de decisiones. Algo que tome decisiones sobre lo que produce y se

diga así misma: esto es una buena decisión, reforzarla o repararla, o volver a alimentarla en el sistema. Me encantaría que esta máquina pudiera tomar mi lugar. Podría programar a la caja para que encarnara mi gusto e interés particular sobre las cosas.

*¿Para qué quieres que haga eso? Tú ya te tienes a ti mismo.*

Sí, me tengo a mí mismo. Pero quisiera poder vender sistemas que hagan mi música, y también vender piezas musicales. En el futuro, no comprarás la obra de un artista, sino *software* que creará piezas originales de "su" trabajo, o que recreará su forma de ver las cosas. Podrías comprar una caja de Shostakovich o una caja de Brahms. Quizás querrías que genere algunos movimientos lentos de Shostakovich. Entonces usarías esa caja. O podrías comprar una caja de Brian Eno, entonces yo tendría que alimentar a esta caja con lo que representa mi gusto para escoger piezas.

*¿Creo que lo único más extraño que escuchar tu propia música a través de los radios de extraños es escuchar la música que pudiste haber creado!*

¡Sí, música que pude haber escrito, pero no!

*¿Todavía te atraería la idea de estos Brian Eno sustitutos cuando empiecen a generar tu mejor obra?*

¡Por supuesto! Naturalmente, debes saber que es una caja modificable. Digamos que te gustan Brahms y Brian Eno. Podrías hacer que ambos colaboraran en algo, ver lo que ocurre si les permites que se crucen. Las posibilidades que esto ofrece son fantásticas.

*¿Entonces, qué nos queda a nosotros por hacer?*

Hacer trampa. Y mentir.

¿Cuál sería el equivalente fotográfico? ¿Encontrar el algoritmo que de alguna manera se correlacione con una imagen de Ansel Adams y unirlo con un algoritmo de algún momento decisivo de Cartier-Bresson, y añadirle un algo de teoría de la relatividad para sazonzarlo?

Mirar cómo se forman los dibujos y las esculturas conforme evolucionan los algoritmos puede ser fascinante. Un artista evolutivo

llamado William Latham creó un programa generativo en 1986, llamado Mutator, que le permitía mirar cuando la computadora creaba múltiples formas, escoger las que más le agradaban, y éstas se convertían en los “padres” de otras generaciones. Este proceso de vida artificial crea esculturas en tercera dimensión, una especie de arte orgánico que utiliza una forma de selección darwiniana y una selección estética humana. “No imaginé la variedad de tipos de esculturas que mi *software* podría crear”, dijo Latham. “Parece no haber límites para la riqueza de formas diferentes que pueden ser creadas con este método”<sup>25</sup>. Se siente como si se desplegara frente a uno la historia de la escultura a través de algoritmos.

O podría tratarse de la historia proveniente de un universo paralelo, uno que aún no se logra aquí. La foto de la pantalla en sí misma puede convertirse en un registro foto-realista de mundos desconocidos, accesibles a través de lo virtual. Podrían llevarnos a arquetipos jungianos, incluso a formas de vida en otros planetas, quizás a potenciales vidas terrestres. Así, las fotos de la pantalla pueden ser algo similar a las fotografías del futuro.

“El artista evolutivo crea dos veces”, escribe Kevin Kelly en *Out of Control* [Fuera de control]. “Primero, el artista actúa como Dios al crear un mundo o un sistema para generar belleza. Después, es el jardinero y curador de este mundo creado, e interpreta y presenta las obras de su creación. Procrea la existencia de una creación más que darle forma”. El artista adquiere la posición de visionario y padre fundacional de un mundo radicalmente distinto.

Y nosotros, los humanos con un ojo mirando a través de un monitor conectado a un universo digital alterno, veremos una verdadera revolución, una que se desprende de formas artísticas previas. Las fotografías, los videos y las pinturas nos darán nostalgia en el nuevo y evolutivo mundo de las formas. En *Spore*, de Will Wright, por ejemplo, un juego de computadora que raya en la cosmología, cada jugador crea su propio universo que incluye criaturas sintéticas que evolucionan y se traslapan con los mundos creados por otros. Los jugadores pueden explorar, construir y desarrollar especies, así como interactuar con organismos que otros hayan producido como si estuvieran en un mundo paralelo. Estos universos sintéticos,

aparentemente lejanos y pertenecientes a las computadoras, comienzan a parecerse a nuestro propio planeta genéticamente modificado y ambientalmente en problemas, por más incómodo que sea aceptarlo. Conforme nosotros mismos cambiamos, y nos cambiamos a nosotros mismos, nos será más difícil tomar distancia para evaluar el significado de estos cambios. De manera gradual e inconsciente, podríamos al final adoptar una forma de pensar a través de la cual nos percatemos de que el universo sintético es mejor para nosotros, distanciándonos así del mundo lleno de problemas que nuestros medios de comunicación, aunque con poco éxito, han tratado de mostrarnos. Vamos a requerir de una postfotografía enormemente eficiente para poder enfrentarnos con lo que signifique convertirnos en posthumanos.





45

Pedro Meyer, en una imagen compuesta en la que él aparece dos veces: como hijo (derecha) y como padre (izquierda).

## X

### *Un salto cuántico*

*Así, por ejemplo, alguna vez vio a su gato saltar verticalmente y caer, muerto. Recordaba claramente haber metido al gato muerto en una caja de zapatos y haberlo enterrado debajo del almendro en el jardín.*

*Sin embargo, con esa misma claridad, ahí estaba el gato junto a su plato a la mañana siguiente, mirándolo, como si nada hubiera pasado.*

W.G. Sebald'

Aunque prácticamente nunca se discute, la transición de la continuidad de lo análogo hacia los discretos enteros de lo digital, se empata con una evolución similar que se da en la física. La tranquilizante continuidad del universo de Newton fue reconceptualizada en el siglo xx para convertirse en los discretos valores energéticos del mundo cuántico. Estas transiciones paralelas muestran por sí mismas que nos hemos sumergido en lo digital no sólo por su eficacia, sino para emparejarnos con formas diferentes de ver al mundo, aunque sea sólo metafóricamente. De la misma manera en que el cubismo fue el reflejo de un mundo einsteiniano y relativista, así lo digital puede también evocar lo cuántico y otras teorías no clásicas al discernir sus probabilidades y ambigüedades.

Una visión cuántica del mundo no es obvia, como lo dijo el físico Niels Bohr: "Cualquiera al que no le sorprenda la teoría cuántica, no la entiende". El ganador del premio Nobel Richard Feynman parece haber ido un poco más lejos: "Creo que puedo decir con seguridad que nadie entiende la física cuántica". Los medios digitales pueden empezar a ser receptivos de las rarezas descritas por nuevas teorías, utilizar Internet como plataforma conceptual y eventualmente introducir nuevas lógicas (o la falta de lógica) en un público de la era de la información que quizás ahora sea más receptivo a tales reflexiones.

---

*'Los emigrados, 1992.*

Las posibles sobreimposiciones de una imagen en forma de capas digitales y los enlaces de alta velocidad no locales del hipertexto contribuyen a hacer explícito un universo más etéreo de traslapes intrigantes y atracciones esotéricas.

Al igual que una fotografía con base digital, la física cuántica es en muchos sentidos contraintuitiva. Uno de los experimentos más conocidos de la física, el “experimento de la doble rendija”, indica que la luz no es sólo una onda, como se pensaba, sino que simultáneamente se comporta como una onda y como una partícula. La luz, materia de la fotografía, presenta a la vez la continuidad a manera de onda de la fotografía análoga como los discretos píxeles a manera de partículas de la imagen digital. La fotografía, ya sea análoga o digital, juega con la luz pero describe el universo con asunciones divergentes.

Según Bohr, en la Interpretación de Copenhague, sólo el acto de observar podría hacer que esta dualidad esencial se transformara en una existencia independiente. También se ha considerado que la fotografía ha transformado múltiples existencias en un único estado de las cosas (“la cámara nunca miente”). De hecho, una lectura atenta podría sugerir que a la observación fotográfica se le otorga demasiado crédito, cuando en realidad ofrece múltiples formas de interpretación, no sólo físicas, sino también culturales y políticas. La imagen parece responder a una pregunta cuando, sin percatarse, está preguntando muchas más.

En el caso de la fotografía, la ambigüedad normalmente se evita –y con frecuencia es inadecuadamente forzada– por medio de pies de foto que intentan aclarar la confusión al decirnos, correcta o incorrectamente, si el gato de Schrödinger está vivo o muerto (Sin un pie de foto que lo indique, basándonos sólo en la evidencia fotográfica, se podría pensar fácilmente que el gato parece estar dormido o muerto, como lo dicta el mundo cuántico). El pie de foto existe para restringir a la fotografía en un mismo estado, en lugar de abrirla a la multiplicidad. Si se supone que una foto vale más que mil palabras, muy pocas de esas palabras vendrán a la mente después de que el pie le dice al lector de qué se supone trata la foto.

Existen otros tipos de pies de foto que se pueden incorporar y que ofrecen información pertinente (la fecha de la fotografía, por ejemplo)

que conduce al lector en una dirección general, sin que por ello necesariamente se neutralicen los múltiples estados de la imagen. Por ejemplo, al trabajar con Sebastião Salgado en su libro *Otras Américas*, el fotógrafo se mostró renuente a proporcionar pies que indicaran más allá del país y el año en que se tomó cada foto. Las fotos tenían que ver con el doble estado de la "otredad" de sus sujetos. Se trataba de latinoamericanos que residían en un hemisferio en donde el "americano" por lo general se refiere a alguien de Estados Unidos, pero también a campesinos que permanecieron en el campo mientras muchos millones emigraron a las ciudades. El haber definido en el pie de foto lo que ocurría en cada imagen habría significado eliminar una serie de posibilidades superpuestas, de tipo espiritual y demás, reduciendo así lo poético y metafórico a un estado único más banal y menos fiel.

Como ya vimos, Rodin argumentaba que esta reducción de posibilidades hacía de la fotografía una mentira. La observación mecánica no era como las cosas en la vida. La fotografía, decía él, era artificial, en tanto que el arte, como la escultura, era más fiel a las cosas: una continuidad de tiempo y movimiento. Lo que Rodin también argumentaba, aunque no en los mismos términos, es que la escultura es emblemática de la existencia newtoniana, continua y racional, y que las interrupciones fotográficas le eran ajenas.

Después de todo, incluso la fotografía análoga divide al mundo en imágenes rectangulares de dos dimensiones que son el registro de un segmento del espectro electromagnético en una fracción de segundo: segmentos discretos. Cada uno de estos segmentos, la fotografía, es un registro de la apariencia de lo que sólo es la punta de un complejo y cambiante juego de múltiples capas de sistemas físicos y conceptuales, muchos de ellos desconocidos. Su intento de darle sentido a las fuerzas subyacentes a través de su manifestación visible puede ser muy simplista; el territorio abarcado puede ser insuficiente. La flexibilidad que surge de la encarnación de la fotografía digital, incluida su habilidad de enlazar todo tipo de información, para representar de manera sencilla tanto lo conceptual como lo percibido, permite una exploración más intensa y productiva de lo menos visible, incluido aquello que en la superficie parece ser ilógico.

En *El mundo de Guermantes*, Proust, al ver a su abuela desde la perspectiva temporal del “extraño que no es de la casa, el fotógrafo que viene a tomar un cliché de unos lugares que no volverán a verse”, por fin puede darse cuenta del declive de su abuela ahí postrada. El colapso de las posibilidades, o la cosificación, producto de verla a ella a través de sus ojos de fotógrafo, lo distancia a la vez que le ofrece un remedio: “[...] así yo, para quién mi abuela era todavía yo mismo, yo, que jamás la había visto fuera de mi alma, siempre en el mismo lugar del pasado, a través de la transparencia de los recuerdos contiguos y superpuestos, de repente, en nuestro salón, que formaba parte de un mundo nuevo, el del tiempo [...] por vez primera y sólo por un instante [...] distinguí en el canapé, bajo la lámpara, colorada, pesada y vulgar, enferma, soñando, paseando por un libro unos ojos un poco extraviados, a una vieja consumida, desconocida para mí”<sup>26</sup>. La relación evoluciona de la primera y segunda personas a la tercera, o en términos de Martin Buber, del Yo-Tú al Yo-Ello.

La fotografía análoga puede ser tan abrupta como lo sugirió Rodin. Quizás sea necesario que las dualidades sean reconocidas y restauradas. Una fotografía digital, con sus diferentes posibles superimposiciones y enlaces, su capacidad de añadir una multiplicidad de perspectivas (recordemos *Photosynth*), quizás pudiera llevar a la abuela de Proust al nivel más complejo y humano de quien es conocido y, evidentemente, desconocido.

De manera similar, en la película de Michelangelo Antonioni, *Blow-Up*, el arma escondida queda revelada a partir de la ampliación de una fotografía, pero el fotógrafo, quien no está convencido de que un asesinato en efecto haya tenido lugar, y dudoso de lo que era real, no sólo va a mirar un partido de tenis en el que los jugadores juegan con una pelota invisible, sino que se les une. Uno podría pensar que estas dualidades han resucitado. En el relato de Cortázar, *Las babas del diablo*, en el que se basó Antonioni, el dilema del fotógrafo es un tanto diferente: “[...] fijó la ampliación en una pared del cuarto, y el primer día estuvo un rato mirándola y acordándose, en esa operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a la perdida realidad; recuerdo petrificado, como toda foto, donde nada faltaba, ni siquiera y sobre todo la nada, verdadera fijadora de la escena”. Es la nada ausente,

lo etéreo, lo que referiría a otras posibilidades y probabilidades, volviendo a la escena más permeable.

Después de todo, podría no haber ningún “ahí” ahí. En *The Quantum Self (El yo cuántico)*, Danah Zohar afirma que “algunos teóricos cuánticos, entre quienes destacan Niels Bohr y el mismo Heisenberg, afirmaron que la realidad fundamental es en esencia indeterminada, que no existe un ‘algo’ subyacente, claro, fijo para nuestra existencia, que jamás podrá conocerse. Todo en torno a la realidad es y permanece una cuestión de probabilidades”. Hemos intentado utilizar a la fotografía para materializar las probabilidades (¿acaso no es esto de lo que se trata el “momento decisivo”?), reafirmandonos así que la realidad es más sólida de lo que nos dicen las teorías. Esta profunda ansiedad es la que explica por qué estamos tan fácilmente convencidos de que la fotografía es creíble. La alternativa podría ser demasiado desconcertante, si no aterradora.

En el mundo cuántico, la distancia puede ser ilusoria, algunas medidas son imposibles, el tiempo puede ir hacia atrás, las partículas pueden estar en dos lugares simultáneamente, y quizá la única certeza es la probabilidad. La fotografía digital, basada en segmentos, divorciada de la temporalidad convencional, de los tonos continuos y la interacción entre la película y la química, nos permite imaginar diferentes cosmologías. A su vez, en este mundo nuevo, la fotografía convencional podría ser juzgada como insuficiente, no sólo por razones de eficacia sino porque proviene de un espacio conceptual que parecerá cada vez más lejano y anticuado. De la misma forma en que una fotografía de Moisés con ambas tablas de piedra tomada en fracciones de segundos podría haber sido algo sin sentido para sus contemporáneos, para quienes la fragmentación espacial y temporal en una fotografía de dos dimensiones probablemente hubiera sido ilegible, igualmente la fotografía digital podría parecernos oscura en tanto no avance nuestra comprensión del universo.

Bajo una perspectiva newtoniana del mundo, la famosa fotografía de Cartier-Bresson de un hombre que salta un charco deja al lector con la seguridad de que caerá del otro lado; mientras que en un universo cuántico subatómico, es una cuestión de probabilidades. Las implicaciones de cada fotografía varían entre los diferentes universos físicos y conceptuales

como entre los entornos culturales y políticos divergentes, aunque predominen las lecturas etnocentristas.

La fotografía digital-cuántica vuelve a incorporar algunas de las dudas que existieron en torno a las primeras fotografías. No es que la fotografía “nunca mienta”, sino que de alguna manera siempre lo hace. Ahora el abuelo puede posar al lado de su nieto, ambos de la misma edad; la fuerza gravitacional marciana puede aplicarse a la escena de una calle de Lisboa; las ambigüedades de la(s) relación(es) de dos amantes pueden resolverse, tentativamente, en universos paralelos.

En una fotografía cuántica, la imagen no puede ser fijada cuando lo que se evoca es la indeterminación y no la credibilidad instantánea. La conferencia de prensa preparada sucedió y no sucedió. La fotografía, y su autoridad, no pueden darse por sentadas.

La fotografía del futuro puede explorar y trazar universos que funcionan bajo múltiples principios, en donde la existencia es tanto sólida como ilusoria. Será capaz de aludir el concepto de estados compartidos de energía que unan a personas, animales, espíritus, seres, objetos, posibilidades –uniones que el prisma newtoniano era menos capaz de considerar-. La fotografía no detendrá o capturará el tiempo sino que reconocerá su plasticidad espacio-temporal y seguirá su serpenteante evolución. Podría fragmentar menos y ampliarse más, al tiempo, que mira a la historia, y al presente, como no lineales con una complejidad de múltiples capas.

Esto, al final, será la “fotografía digital”, la que sintetiza y analiza aspectos del universo de maneras interesantes y poco usuales, en vez de comenzar por un todo y congelar pequeñas secciones en rectángulos bidimensionales –el problema del hombre ciego, confundido por el elefante.

La fotografía mecánica antigua, hasta cierto punto, va a tambalearse. Tendrá valor como documento histórico y por su singularidad como objeto que se asemeja cada vez más a la pintura. Pero su singularidad podría ser vista también como desventaja, mientras la digital podría parecer, casi paradójicamente, más holística. Zohar afirma: “La visión mecánica del mundo falla, al final, porque no funciona para una coherencia mayor y más ordenada. No refleja ni las intuiciones ni las necesidades personales de la mayoría de la gente, así como

tampoco el hecho sencillo y bastante clásico de que vivimos en un mundo que se encoje, un mundo en el que la tecnología y los medios masivos de comunicación, la contaminación industrial y la amenaza de la extinción mundial nos han hecho conscientes, como nunca antes, de que en algún sentido todos somos interdependientes y que nuestras vidas humanas están intrínsecamente entrelazadas con el mundo de la Naturaleza. Una visión del mundo que lleve a la fragmentación y que promueva la explotación egoísta del otro y de nuestro mundo común, viola los límites de lo natural”.

La fotografía digital empieza a ser una aventura que trae a la memoria aquella de los pioneros de la fotografía analógica: las “fotografías del sol” de Fox Talbot en *Pencil of Nature* de 1845, o las fotografías aéreas de Nadar desde un globo, por ejemplo, así como las fotografías de “espíritus” de los siglos XIX y XX y su intento por captar fantasmas y almas. La visión puede ser repoblada por la magia y la sorpresa, y quizás nos haga falta.

En la Biblia, registrar una imagen está prohibido. La prohibición en contra de la idolatría, el deseo de mantener a un Dios monoteísta invisible, todo poderoso y ambiguo, invocaron una realidad multivalente que era interpretada de muchas maneras e influida por lo que no se podía ver. La imaginación fue exaltada; se necesitaba creer para poder habitar lo sagrado, lo distinto. Visualmente indefinido, Dios no puede ser comparado con ningún otro ser. Así tampoco las características de Dios dependen de las percepciones humanas. La fotografía que refleja una visión no clásica del universo puede invocar no sólo a la confusión, sino a lo inefable. Aunque dicha fotografía esté o no realmente enlazada a otras imágenes, sonidos, textos u olores, ésta puede reconocer su impacto de manera implícita. En un colapso temporal de posibilidades, la fotografía, maleable y resistente, puede reactivarse. El entorno digital es el espacio ideal para tratar con probabilidades, dualismos complementarios y fundamentales, y conexiones a través de grandes distancias, así como hacia el futuro y el pasado. Un “momento indeciso” productivo puede surgir en un sistema mucho más grande que aquel que habíamos imaginado anteriormente, un mapa de territorios conocidos y desconocidos que genera un salto cuántico hacia posibilidades inimaginables.





Pero nada de esto sugiere que debemos negar las virtudes de la fotografía tal como las hemos conocido hasta ahora, de la misma manera en que seríamos estúpidos, y sería contraproducente, si abandonáramos el mundo físico desde el punto de vista clásico para comenzar a vivir nuestra vida cotidiana sólo bajo las probabilidades cuánticas, la teoría de las cuerdas, los hoyos negros y los quarks. En el futuro previsible, lo análogo y lo digital deben coexistir, así como lo harán la foto y la hiperfoto, al complementar y retar sus tendencias y posibilidades entre sí.

Donna J. Haraway concluye su multicitado, socialista y feminista ensayo fundacional "A *Cyborg* Manifesto" con su opinión sobre las pesadas restricciones sociales insinuadas por místicos y románticos al contrastarlas con la correspondiente libertad (y honestidad) de lo artificial e irónico: "Aunque ambos bailen unidos en espiral, prefiero ser un *cyborg* que una diosa".

En el mundo digital-cuántico quizás sea posible ser ambos y más, utilizar una posfotografía emergente para delinear, documentar y explorar lo posthumano, bailar con la ambigüedad, que el observador sea humilde y adquiera un sentido de pertenencia. Decir sí y, simultáneamente, decir no.

La fotografía (o hiperfotografía) podría, como siempre, ser vista como una confirmación. O una exploración. Una pregunta o una respuesta.

O no. O ambas.

## *Epílogo*

El mundo a nuestro alrededor está cambiando a grandes velocidades y en muchos niveles, y esto ocurre tan rápida y ampliamente que cualquier paso en falso conlleva un enorme potencial de daño. En las sociedades democráticas, resulta irónico que tantas personas sientan que tienen tan poca influencia sobre estos cambios. Asimismo, en las sociedades de la información es irónico lo difícil que resulta tener conciencia de tales cambios, de manera que sepamos cómo reaccionar.

Las razones para que los medios confiables y significativos nos ayuden a navegar por nuestro futuro jamás habían sido tan convincentes. Tan sólo en los últimos años, Estados Unidos fue capaz de invadir a un país e iniciar una guerra importante con la excusa de armas que no existían; una ciudad importante quedó bajo el agua y, ya sea por complicidad o incompetencia, quedó prácticamente abandonada y destruida; la contaminación a gran escala fue ignorada por el mundo entero al punto que ahora se reconoce, tardíamente, que el planeta está en peligro severo. Nuestra humanidad se ha reducido, en ocasiones casi cegada, conforme entramos a un nuevo milenio.

Lo que le sigue a la fotografía, o a cualquier otro medio, no está predestinado. En un entorno multimediático, ningún medio puede ser monolítico sino que debe surgir con grandes potenciales de sinergia. Como nunca antes, las sofisticadas herramientas de la producción masiva se encuentran ya en las manos de más personas, a pesar de que los usos posibles sean todavía poco entendidos. Los medios, en su accesibilidad, maleabilidad y sobreimposición, pueden ofrecer oportunidades para viajes importantes de experimentación. La presentación no es tanto un problema gracias a la continua expansión de las redes de distribución, pero éstas traen consigo el potencial tanto para un mayor encarcelamiento masivo, como para escapar de las antiguas prisiones de la incompreensión.

Sin embargo, las preguntas críticas en esta tensa coyuntura a menudo quedan ocultas por los eslóganes de la mercadotecnia y

un temor generalizado de asumir la responsabilidad que implica este cambio fundamental. ¿Seremos capaces de utilizar estas nuevas tecnologías para aumentar la cantidad de información importante y diferentes formas de entendimiento? ¿Seremos capaces de imaginar un universo más benéfico y crear medios que nos ayuden a lograrlo? ¿Podemos transformar este momento en una era de ilustración en lugar de una guerra permanente contra el terror?

Si somos incapaces de plantearnos éstas y otras preguntas similares, las respuestas a nuestros mayores dilemas serán escasas. Efectivamente, es más fácil criticar al poder tergiversante de los medios contemporáneos que visualizar y construir nuevas estrategias de comunicación, al tiempo que lanzamos ideas para que otros las modifiquen y desarrollen. Debido al riesgo transnacional de las consecuencias, la presión debería ser compartida mundialmente para ayudarnos a crear una plataforma de medios más abierta e inquisitiva. A los estudiantes en todo el mundo no sólo se les debería preguntar cómo funcionan los medios, sino también cómo deberían funcionar.

Desde el siglo XIX la fotografía ha sido un medio de expresión personal y una forma ambigua de construcción social, una estrategia para iluminar y certificar así como para distorsionar y establecer. Pero ya no es más el medio que alguna vez fue. Como lo dijera Peter Plagens en *Newsweek* a finales de 2007: “Los próximos grandes fotógrafos, si es que volverá a haber alguno, tendrán que encontrar la manera de recuperar el vínculo especial de la fotografía con la realidad. Y tendrán que hacerlo de una manera completamente nueva”.

La evolución de la fotografía dependerá, en gran medida, de aquellos interesados en ser cómplices de su transformación, y las posibilidades de cambio son muy palpables. Nuestras seguridades son frágiles: nuestras perspectivas de la vida, tanto apreciables como conceptuales, con seguridad se verán profundamente afectadas. Al final, lo que surge delante de nosotros no es sólo una cuestión relacionada con los medios, sino una que al ser respondida nos ayudará a determinar en un grado mayor al que ahora concebimos, nuestros propios destinos inciertos.

## Notas

<sup>1</sup> Recientemente, un grupo de investigadores japoneses creó un prototipo que captura una cantidad limitada de olores digitalmente y, cuando se conecta a un dispositivo especial, puede reproducirlos.

<sup>2</sup> *L'Espresso*, 30 de septiembre de 1994.

<sup>3</sup> Ruth La Ferla, *The New York Times*, 21 de septiembre de 2006.

<sup>4</sup> Según lo reportó este autor en el artículo "Photography's New Bag of Tricks", *New York Times Magazine*, 4 de noviembre de 1984.

<sup>5</sup> Describí esta primera experiencia en un libro anterior, *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*, publicado por primera vez en 1990.

<sup>6</sup> Wade, Nicholas, "It May Look Authentic; Here's How to Tell It Isn't", *The New York Times*, 24 de enero de 2006.

<sup>7</sup> "Photography's New Bag of Tricks", *The New York Times Magazine*, 4 de noviembre de 1984.

<sup>8</sup> Gigapan es parte del Global Connection Project, una colaboración entre la Universidad Carnegie Mellon, la NASA, Google y *National Geographic*.

<sup>9</sup> Davis, Douglas, "The Work of Art in the Age of Digital Reproduction (An Evolving Thesis: 1991-1995)".

<sup>10</sup> En mayo de 2008, la Suprema Corte de Estados Unidos ratificó las sentencias por promover imágenes de pornografía infantil, incluyeran o no niños o niñas verdaderos. Aunque la pornografía infantil virtual permanece protegida por la Primera Enmienda de la Constitución de los Estados Unidos, su comercialización en tanto pornografía no.

<sup>11</sup> De acuerdo con las afirmaciones del biógrafo oficial de Robert Capa, Richard Whelan, la famosa fotografía que Capa tomó en 1936, *Muerte de un miliciano*, considerada quizás la mejor fotografía de guerra del siglo XX, fue realizada cuando el soldado, quien posaba para la cámara de Capa, soltó un disparo momentos antes de recibir otro del enemigo. Así, la fotografía es la conjugación tanto de la espontaneidad de la fotografía documental, como de una trágica imagen montada.

<sup>12</sup> Cita de Jaques Clayssen en su ensayo "Digital (R)evolution", incluido en *Photography After Photography*, 1996.

<sup>13</sup> "Parece una pintura", dijo el personaje de Sarah Miles en la película de 1966, *Blow-Up*, al mirar una ampliación granulosa de una fotografía de 35 mm hecha por el fotógrafo en busca de evidencias de un asesinato. Era una declaración sobre el origen que difícilmente se repetiría en el caso de las ampliaciones de los píxeles de una fotografía digital.

<sup>14</sup> Plagens, Peter, "Is Photography Dead?", *Newsweek*, 10 de diciembre de 2007.

<sup>15</sup> La reacción abierta y entusiasta de Kevin McKenna, el incondicional apoyo y

visión de Mark Bussel, entonces editor ejecutivo, y la ampliación del proyecto por parte de Martin Nisenholtz, presidente de la New York Times Electronic Media Company, fueron esenciales para que el esfuerzo se concretara. Muchos otros contribuyeron de maneras importantes, en especial el moderador del foro y editor ejecutivo Bernard Gwertzman, el director de diseño Ron Louis, la editora de desarrollo de contenidos Elizabeth Osder y el editor de noticias en línea Jean-Claude Bouis, quien hizo las entrevistas de audio; la productora del foro Alison Cornyn (IBM ayudó a instalar las computadoras en La Haya y la ONU), y Lucy Kneebone, Melissa Tardiff y Amnon Dekel —cuya aportación temprana fue crucial para el diseño interactivo—, de Indigo Information Design.

<sup>16</sup> También resulta interesante cómo el lenguaje verbal está cambiando, desde el uso de “smileys” hasta los mensajes de texto que predicen la palabra ingresada, en donde “book” para algunos ha quedado remplazada por “cool”.

<sup>17</sup> La dirección de PixelPress es [www.pixelpress.org](http://www.pixelpress.org). La organización cuenta con una publicación en línea y también ha desarrollado campañas con organizaciones de derechos humanos, como la campaña de Sebastião Salgado para erradicar la polio a nivel mundial; ha trabajado con Crimes of War en la campaña sobre el derecho humanitario internacional, y con el UNFPA sobre los Objetivos de Desarrollo del Milenio. Carol Naggar y yo la fundamos en 1999; Zohar Nir-Amitin es el director de diseño; Aviva Michaelov y Anna Noris trabajaron previamente también como diseñadoras; Jessica Ingram es ahora coordinadora editorial, después de Alicia Kuri Alamillo y Ambreen Qureshi; y Matisse Bustos fungió como coordinadora de extensión. Muchos otros han apoyado y guiado a la organización, pero nadie como Joseph Rodríguez, uno de nuestros fotógrafos regulares junto con Donna DeCesare y Brian Palmer.

<sup>18</sup> Ver [www.rwandaproject.org](http://www.rwandaproject.org).

<sup>19</sup> Ver [www.pixelpress.org/index\\_iraqi.html](http://www.pixelpress.org/index_iraqi.html).

<sup>20</sup> Los jóvenes fueron entrenados en talleres de dos horas por el fotógrafo Diego Goldberg y el reportero Roberto Guareschi, ambos argentinos, cuya hábil documentación desde fuera, concentrándose en cada joven individualmente y su situación, dio contexto y exploró sus condiciones de vida de una manera más amplia. Yo fui el curador. Ver [www.chasingdream.org](http://www.chasingdream.org).

<sup>21</sup> El 2 de junio de 2007, el *New York Times* publicó un breve artículo sobre una entrevista televisada hecha a un trabajador ferrocarrilero polaco que recién había despertado de un coma en el que había estado desde 1988: “Lo que me asombra ahora son todas estas personas que caminan con sus teléfonos móviles y nunca paran de gemir —dijo—. Yo no me puedo quejar”.

<sup>22</sup> Una disertación más extensa por Sebastião Salgado se encuentra en *Sabel – El fin del camino*, que incluye un ensayo de Eduardo Galeano, publicado por UC Berkeley Press, 2004.

<sup>23</sup> Heingarten, Douglas, *The New York Times*, 3 de mayo de 2005.

<sup>24</sup> Un hombre en Dallas recientemente llamó a la policía de Inglaterra cuando

veía un programa vía *Web-cam* relacionado con los Beatles que mostraba sitios de Liverpool que los músicos frecuentaban. El hombre notó que había personas que aparentemente estaban irrumpiendo en una tienda de deportes. La policía arrestó a tres sospechosos.

<sup>25</sup> Citado por Kevin Kelly en *Out of Control*, 1994.

<sup>26</sup> Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido 3, El mundo de Guermantes*, traducción de Pedro Salinas y José María Quiroga Plá, Alianza Editorial, 1966, Madrid, España.

## Bibliografía

- Amelunxen, Hubertus v., Iglhaut, Stefan, Rotzer, Florian, *Photography After Photography: Memory and Representation in the Digital Age*, G+B Arts, 1996.
- Baudelaire, Charles, *Selected Writings on Art and Artists*, 1981.
- Baudrillard, Jean, *Simulations*, Semiotext(e), 1983.
- Baudrillard, Jean, *Fragments*, Routledge, 2004.
- Benjamin, Walter, *Illuminations*, Schocken, 1969.
- Berger, John, *About Looking*, Pantheon Books, 1980.
- Boorstin, Daniel J., *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*, Vintage, 1992.
- Borges, Jorge Luis, *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*, New Direction, 1964.
- Buber, Martin, *I and Thou*, Charles Scribner's Sons, 1958.
- Bush, Vannevar, "As We May Think", *Atlantic*, julio de 1945.
- Cortázar, Julio, *Las armas secretas*, Catedra, 1978.
- Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, 1990.
- Debord, Guy, *Society of the Spectacle*, Zone Books, 1995.
- DeLillo, Don, *White Noise*, Viking Penguin, 1985.
- Druckrey, Timothy (ed.), *Iterations: The New Image*, MIT Press, 1993.
- Eco, Umberto, *Travels in Hyperreality*, Harvest Books, 1990.
- Friend, David, *Watching the World Change: The Stories Behind the Images of 9/11*, Farrar, Straus and Giroux, 2006.
- Garnett, Joy y Meiselas, Susan, "The Rights of Molotov Man", revista *Harper's*, febrero de 2007.
- Goldberg, Vicki, *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*, Abbeville, 1991.
- Gray, Chris Hables, *Cyborg Citizen: Politics in the Posthuman Age*, Routledge, 2001.
- Gribbin, John, *Schrödinger's Kittens and the Search for Reality: Solving the Quantum Mysteries*, Back Bay Books, 1995.
- Haraway, Donna J., *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, 1991.

- Kelly, Kevin, *Out of Control: The New Biology of Machines, Social Systems, and the Economic World*, Addison Wesley, 1994.
- Kelly, Kevin, "Gossip is Philosophy: Interview with Brian Eno", *Wired*, edición 3.05, mayo de 1995
- Kelly, Michael, "David Gergen, Master of THE GAME", *The New York Times Magazine*, 31 de octubre de 1993.
- Kern, Stephen, *The Culture of Time and Space: 1880-1918*, Harvard University Press, 1983.
- Knuth, Robert, de Jong, Antoinette, *Certificate No. 000358: Nuclear devastation in Kazakbstan, Ukraine, Belarus, the Urals and Siberia*, Mets & Schilt, Amsterdam, 2006.
- Lanham, Richard, *The Electronic Word: Democracy, Technology, and the Arts*, University of Chicago Press, 1995.
- Landow, George P., *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Johns Hopkins University Press, 1991.
- Lipkin, Jonathan, *Photography Reborn: Image Making in the Digital Era*, Abrams Studio, 2005.
- Mann, Steve, y Niedzviecki, Hal, *Cyborg: Digital Destiny and Human Possibility in the Age of the Wearable Computer*, Doubleday, 2001.
- McCullin, Don, *Unreasonable Behavior: An Autobiography*, Knopf, 1992.
- McKibben, Bill, *The End of Nature*, Anchor Books, 1990.
- McKibben, Bill, *Enough: Staying Human in an Engineered Age*, Henry Holt and Company, 2003.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, 1964.
- Mitchell, William, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, MIT Press, 1992.
- Mirzoeff, Nicholas (ed.), *The Visual Culture Reader*, Routledge, 1998.
- Nelson, Theodor H., *Literary Machines*, Mindful Press, 1988.
- Pagels, Heinz, *The Cosmic Code: Quantum Physics as the Language of Nature*, Simon & Schuster, 1982.
- Paglia, Camille, Postman, Neal, "She wants her TV! He wants his book!", revista *Harper's*, marzo de 1991.
- Postman, Neal, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, Viking, 1985.
- Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido 3 El mundo de Guermantes*, traducción de Pedro Salinas y José María Quiroga Plá, Alianza Editorial 1966, Madrid, España.
- Queneau, Raymond, *Cent Mille Millions de Poèmes*, Editions Gallimard, 1961.
- Ritchin, Fred, *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*, Aperture, 1990, 1999.
- Ritchin, Fred, "Photography's New Bag of Tricks", *The New York Times Magazine*, 4 de noviembre de 1984.
- Salgado, Sebastião, *Sabel: The End of the Road*, con ensayos de Eduardo Galeano y Fred Ritchin, University of California Press, 2004.
- Sontag, Susan, *On Photography*, Farrar, Straus and Girous, 1977.
- Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Girous, 2002.
- Stephenson, Neal, *Snow Crash*, Bantam, 1992.
- Suskind, Ron, "Faith, Certainty and the Presidency of George W. Bush", *The New York Times Magazine*, 17 de octubre de 2004.



- Szarkowski, John, *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960*, Little Brown and Company, 1978.
- Traub, Charles H., Lipkin, Jonathan, *In the Realm of the Circuit: Computers, Art, and Culture*, Pearson Prentice Hall, 2004.
- Turkle, Sherry, *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*, Simon & Schuster, 1995.
- Turkle, Sherry, *The Second Self: Computers and the Human Spirit*, Simon & Schuster, 1984.
- Virilio, Paul, *Art and Fear*, Continuum, 2003.
- Virilio, Paul, *The Information Bomb*, Verso, 2000.
- Virilio, Paul, *The Vision Machine*, Indiana University Press, 1994.
- Wardrip-Fruin, Noah, Montfort, Nick, *The New Media Reader*, MIT Press, 2003.
- Wheeler, Thomas H., *Phototruth or Photofiction? Ethics and Media Imagery in the Digital Age*, Lawrence Erlbaum Associates, 2002.
- Zohar, Danah, *The Quantum Self: Human Nature and Consciousness Defined by the New Physics*, William Morrow and Company, 1990.

## Créditos de las imágenes

Información adicional:

**Frontispicio:** Anónimo, *circa* 1938. **Fig. 1:** *Sunbathers* mide 3.2 x 3.2 metros y fue exhibida como parte de "Paradise Now", Exit Art, Nueva York. La imagen fue impresa a través de fotosíntesis. **Fig. 2:** *The Drummer*, © Loretta Lux, impresión en cibachrome, cortesía de la Yossi Milo Gallery. **Fig. 3:** *Nepal* mide 170 x 120 cm, cortesía de la Raster Gallery, Varsovia. **Fig. 4:** Portada de la revista © 1982 National Geographic Society. **Fig. 5:** Portada del diario © 1994 *New York Newsday*. **Fig. 6:** Portada de *Newsweek* © 1994 Newsweek, Inc. Portada de *Time* © 1994 Time, Inc. **Fig. 7:** La imagen de Tydings/Browder originalmente se publicó en *From the Record*, 1950. **Fig. 10:** Cortesía de My Twinn. **Fig. 11:** Cortesía de la University of Washington. **Fig. 12:** Cortesía de la Carnegie Mellon University. **Fig. 13:** *Limienstrasse 137* es una instalación in situ así como una fotografía cromogénica de 83.8 x 101.6 cm (33 x 40 pulgadas), cortesía de la Jack Shainman Gallery. **Fig. 16:** Doble página de la revista © copyright 2006 *Vogue Italia* / Condé Nast Publications. **Figs. 22-23:** Fotografías y texto del diario © Gilles Peres / Magnum; pantallas © 1996 The New York Times Company. **Fig. 25:** Fotografías © Nubar Alexanian; pantallas © PixelPress LLC. **Fig. 27:** Fotografías cortesía de "The Rwanda Project: Through the Eyes of Children". **Fig. 28:** Fotografía cortesía de la Daylight Community Arts Foundation; publicada en [www.pixelpress.org](http://www.pixelpress.org). **Fig. 30:** Fotografía © Robert Knoth; pantallas © PixelPress LLC. **Fig. 32:** Cortesía de Reuters. **Fig. 35:** Pantallas © PixelPress LLC. **Fig. 37:** Fotografías © Brian Palmer; pantallas © copyright PixelPress LLC. **Fig. 43:** Cortesía del artista / highThree Media. **Fig. 44:** Diseño: Brian Eno & Lumen London; fotografía: Wordsalad.

Salvo que se indique lo contrario, los derechos © de todas las imágenes reproducidas pertenecen a los autores.

## *Agradecimientos*

A lo largo de los años muchas personas han contribuido al desarrollo de las reflexiones contenidas en este libro. Mis alumnos del Departamento de Fotografía y Producción de Imágenes de la Universidad de Nueva York y, anteriormente mis alumnos del Programa Interactivo de Telecomunicaciones. Asimismo, la discusión con mis colegas de la universidad fue fundamental para entender e hilar las diferentes ideas. Mis compañeros de PixelPress continuamente demostraron, con extraordinario talento y dedicación, que es posible crear proyectos de medios experimentales y útiles con muy pocos recursos económicos y al mismo tiempo mantener el sentido del humor. Los fotógrafos de los que he aprendido tanto a lo largo de treinta años siguen siendo una fuente de inspiración; ellos desempeñan funciones cruciales en los medios que son por un lado muy visibles para el público pero por otro casi desconocidas. Y, por supuesto, siempre estaré en deuda con los muchos escritores y pensadores que se enfrentan a los espinosos temas en torno a los medios.

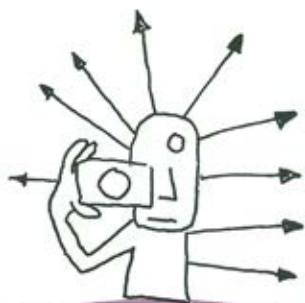
En particular, quisiera agradecer a las siguientes personas por el apoyo: Alicia Kuri Alamillo y Ambreen Qureshi por su ayuda en la investigación fotográfica, y a Lucy Helton por su ayuda para obtener los permisos; Zohar Nir-Amitin por sus ideas de diseño; Mark Bussell, Anne Cronin, Jeremy Lehrer y Carole Nagggar por sus atinados comentarios al borrador del texto; Kent Klich, Ken Light y Joseph Rodríguez por su firme compromiso como colega en el campo del documental; Mara Bodis-Wollner y Jessica Ingram por su colaboración dedicada y sensible como maestras; Deborah Willis por el original liderazgo tanto dentro como fuera de la Universidad de Nueva York; Bennett Ashley, Melissa Harris, Lesley Martin y a mi hermano Steve Ritchin por sus consejos; Faith Hampton Childs por ser la astuta agente literaria que se preocupa profundamente por las ideas; y Jim Mairs, mi editor en W. W. Norton desde hace tiempo, por permitir que me uniera a sus aventuras, incluida ésta. También estoy agradecido con el personal editorial de Norton, en particular con John Bernstein y Austin O'Driscoll. Hay muchos más a quienes debo agradecer, espero que ustedes sepan quienes son.

Mi esposa y colega, Carole Nagggar, y nuestros dos hijos, Ariel y Ezra, han hecho que el camino sea más rico de lo que jamás pude haber imaginado. Este libro lo dedico a ellos.

# Índice

|   |     |
|---|-----|
| Prefacio                                    | 9   |
| Capítulo I. Hacia lo digital                | 17  |
| Capítulo II. De pixeles y paradojas         | 31  |
| Capítulo III. De cero a uno                 | 67  |
| Capítulo IV. Entre mosaicos                 | 85  |
| Capítulo V. La imagen, la guerra, el legado | 97  |
| Capítulo VI. El inicio de la conversación   | 119 |
| Capítulo VII. La fotografía social          | 151 |
| Capítulo VIII. Hacia la hiperfotografía     | 169 |
| Capítulo IX. De sintéticos y <i>cyborgs</i> | 195 |
| Capítulo X. Un salto cuántico               | 211 |
| Epílogo                                     | 220 |
| Notas                                       | 222 |
| Bibliografía                                | 224 |
| Crédito de las imágenes                     | 226 |
| Agradecimientos                             | 227 |







Después de la fotografía  
se terminó de imprimir en  
diciembre del 2010 en la imprenta Caz.  
Para su formación se utilizó la fuente  
Janson Text diseñada en el siglo  
diecisiete por Nicolas Kis.



Nuestro objetivo es reunir los ensayos más destacados en el estudio de la imagen.

 En esta primera etapa nuestro catálogo se concentra en los teóricos, filósofos y críticos que luego de autores como Walter Benjamin, Roland Barthes y Susan Sontag han realizado novedosas aportaciones teóricas a la reflexión sobre la fotografía.  La colección está dedicada a aquellos fotógrafos, ensayistas, profesores, artistas y lectores interesados en profundizar en el análisis e interpretación de la imagen.

