

Centro de
Estudios
Visuales

número 2
diciembre
2018



ISSN 0719-7152

DOSSIER:
PROBLEMAS DE LA ESTÉTICA EN LA ÉPOCA DEL
APARATO DIGITAL

Sobre la Circulación de Fotografías en Redes Sociales y su Influencia en la Construcción de la Subjetividad Individual

Osiris Arias

Universidad de Baja California

osirisariasev@gmail.com

RESUMEN: Con base en los conceptos de engrama y phatos-formel de Aby Warburg, e-imagen de José Luis Brea, e inconsciente óptico en Walter Benjamin, en esta intervención mostramos cómo la saturación de fotografía en redes sociales y la sobreexposición de la mirada a ellas ha derivado en un estado de ceguera parcial guiada por un inconsciente óptico, lo cual ha derivado en el surgimiento de una segunda naturaleza para la mirada. En este contexto, el trabajo muestra cómo la transmisión y circulación de fotografías en Facebook y su inscripción en la mirada de los usuarios ha colonizado la subjetividad, por medio de una promesa de originalidad aparente, que al final deriva en una especie de fosa común digital. Para fundamentar este argumento, presento el proyecto fotográfico Mil veces Daniel que cuestiona, a través de un lenguaje post-fotográfico, qué hay en común entre las fotografías que tomó David Davis, un usuario común de Facebook y las de otros miles de usuarios. ¿Cómo la práctica de acumulación y apropiación de imágenes, podrían servirnos como estrategias para reflexionar sobre la construcción del individuo en la era digital? El objeto de estudio es la construcción de la memoria en la era digital. Así, este trabajo expone una red de fantasmas y datos digitales que constituyen el régimen esópico de la memoria. ¿Qué podemos recordar, hacia donde llevaremos esos recuerdos, quienes podrán verlo y cuál es el destino último de la e-memoria?

Palabras clave: Engrama Cultural, Phatosformel, Redes Sociales, e-imagen, Post-fotografía, Inconsciente Óptico

ABSTRACT: Based on the concepts of engram and phatos-formel by Aby Warburg, e-image by José Luis Brea, and optical unconscious in Walter Benjamin, in this intervention I show how the saturation of photographs in social networks and the overexposure of the gaze to them, has led to a state of partial blindness guided by an optical unconscious, which has result in the emergence of a second

nature for the gaze. In this context, the work shows how the transmission and circulation of photographs on Facebook and their inscription in the eyes of users has colonized subjectivity, through a promise of apparent originality, which ultimately results in a kind of digital mass grave. To substantiate this argument, I present the project *A Thousand Times Daniel* that questions, through a post-photographic language, what there is in common among the photographs taken by David Davis, a common user of Facebook and those of thousands of other users ; How can the practice of accumulation and appropriation of images, could serve us as strategies to reflect on the construction of the individual in the digital era? The object of study is the construction of memory in the digital age. Thus, this work exposes a network of ghosts and digital data that constitute the escopic regime of memory; What can we remember, where will we carry those memories, who will be able to see it and what is the ultimate destination of e-memory?

Keywords: Technology, Auditorium, Media, Perception, Communication, Virtual Reality

Hace 7 meses murió Daniel Davis, mi primo. Su muerte fue repentina, de un momento a otro y sin alertas. Cuando el resto de su familia despertó, él ya estaba muerto. Entre todas sus pertenencias había, por supuesto, fotografías familiares. Como fotografías, no podemos hablar mucho de ellas: retratos, fotografía de viajes, lo mismo que cualquier persona podría fotografiar con una cámara digital. Sin embargo, esta misma inocencia fotográfica es la que me atrajo y motivó esta pregunta: si Daniel fotografió cosas muy parecidas a las de miles de personas, ¿podría apropiarme de las fotografías de otras personas para construir una historia paralela a la vida de Daniel, una especie de documental ficticio que diera cuenta del inconsciente fotográfico y del régimen escópico al que Daniel, sin saberlo, estaba atado?

El proyecto, en sí mismo, es una microhistoria sobre la construcción no ya de la memoria – pues este término está asociado a la imagen/materia, sino de la E-memoria: nueva forma de intercambio de información, construcción de redes de distribución y almacenamiento de una existencia sin procedencia pero con mucho futuro; sin origen pero con mucho pasado. La e-memoria es una esfera desde la que podemos ver a todos los individuos caminando hacia el mismo punto pero con diversas rutas.

Daniel Davis (1983-2014) es un proyecto que, por medio de la apropiación fotográfica, reúne imágenes del álbum familiar de una persona, con fotografías apropiadas de internet pertenecientes a diversos sujetos. La unión de estas dos fuentes, en un personaje semi-ficticio cuya historia ha sido parcialmente remplazada por una memoria híbrida. Debido a las semejanzas entre unos archivos y otros, y a un montaje visual que configura las relaciones formales, la realidad se vuelve casi irreconocible, poniendo en conflicto los usos del archivo como práctica de la memoria y la historia.

Este proyecto toma como punto de partida fotografías de cuatro momentos de la vida de Daniel Davis (infancia, adolescencia, edad adulta, muerte) para buscar imágenes en internet que se les parezcan en cuanto a personajes, es-

cenarios y situaciones. Es como si hubiera algo de Daniel en el imaginario y memoria visual de otra persona; como si su fantasma se hiciera presente en un gesto, un detalle que sobrevive en un inconsciente fotográfico que se expande en el mundo digital.

Las fotografías apropiadas –tanto las de Daniel Davis como las de internet– serán mezcladas y dispuestas en álbumes familiares. El resultado es la biografía visual de Daniel desde su nacimiento hasta la edad adulta.

¿Cómo las redes sociales aceleraron la circulación y trasmisión de imágenes y cómo esto afectó a la mirada de los usuarios, sus modos de ver? De pronto pasa que yo entiendo el surgimiento de las redes sociales como el despertar de una segunda naturaleza para la mirada; si bien el ser humano ya veía el mundo de una manera –estructuras visuales de miniaturas, grabados, pinturas, posar específicamente para la cámara –las redes sociales han potencializado el uso de ciertas formas de ver, de ciertas maneras de relacionarnos con y a través de las imágenes. Lo que me interesa es ver cómo es que ciertos gestos, ciertos movimientos, ciertos *photosformel*, se han digamos que diseminado con una mayor intensidad a partir del surgimiento de las redes sociales.

Existe una especie de algoritmo fantasma que conoce y sigue cómo fotografías, qué ves y cuándo verlo, mecánica muy presente en Instagram, Flickr que conocen nuestras preferencias a través de una misteriosa mecánica interna. Entre estos códigos de representación, un ejemplo inmediato es durante una fiesta de cumpleaños y el niño sopla al pastel; éste se acerca al pastel y la vela. Este gesto tan particular, repetido una y otra vez. Podríamos fácilmente descartar cualquier interés hacia esta imagen y desviar la mirada hacia cualquier otro asunto. Sin embargo, detenernos ante este gesto exige de nosotros otra manera de mirar, otra manera de leer. Ver esta imagen con los ojos de un estudioso warburgiano, abre un ejercicio de montaje donde se abren los diversos pliegues que constituyen la representación.

Cuando alguien dice “esta foto no salió bien” y pide que la toma se repita hasta conseguir una imagen capaz de resumir el gesto particular, el que responde al ritual en su forma total. Es ahí cuando se abren una serie de preguntas. ¿Cómo es que el fotógrafo siempre ha escogido un mismo ángulo para buscar esta misma representación? Hace tiempo, un amigo lingüista me dijo que lo interesante de mi proyecto no es cómo lo llevo hacia mi práctica artística, sino que he identificado un momento durante el acto fotográfico donde entre todos los ángulos posibles escogemos uno y es éste el que ha dominado la representación visual de tal objeto o fenómeno. ¿Acaso somos conscientes de nuestros modos de ver?, ¿acaso nos damos cuenta de la multiplicidad de tiempos que se conjugan mientras fotografiamos? Este gesto, esta tensión, aparece figuralmente una y otra vez en redes sociales, como una pulsación inconsciente, como una fuerza superviviente en permanente movimiento. Existe algo así como un inconsciente fotográfico que nos ciega ante la sobrepoblación de imágenes. El teórico e historiador del arte George Didi- Huberman señala que vivimos en un momento de sobreexposición a las imágenes. Tantas imágenes nos han cegado; nos hemos vuelto máquinas incapaces de reflexionar sobre el contenido que generamos.

La tarea sería buscar en todos los rituales –este concepto entendido desde, no sé, el evento más simple– cierto tipo de códigos muy específicos para representarnos siempre de la misma manera; aunque existan, por supuesto, lige-

ras variaciones formales. Quiero puntualizar que para mí las redes sociales son una especie de ecosistema, una sociedad digital donde circulan los mismos gestos y estructuras visuales de representación. Hay cierto tipo de gestos que circulan y a mí no me interesa preguntar de dónde vienen; lo interesante es preguntarnos como ese mismo gesto, ese movimiento fotográfico que pasó de pronto se diseminó a través de una compleja red de circulación y transmisión. Siguiendo la estela teórica de Aby Warburg, hay que quitar la mirada del pasado buscando siempre fuentes textuales de origen para las imágenes. Hay que ver cómo es que se activan, qué mecanismos operan para la activación y reactivación de imágenes; cómo es que ver una y otra vez el mismo texto fija maneras de ver y cada usuario las reutiliza con pequeñas variaciones formales. Una misma forma ha sido variada miles de veces y, aun así, en el fondo es la misma representación transmitida de periodo en periodo, de perfil en perfil. Lo igual se convierte en disfraz; Las apariencias engañan.

En el fondo de todo esto, lo que se esconde es un gesto fantasma, pulsación misteriosa que mueve todas las variaciones de aquella imagen que actúa como esquema figural. Detengámonos un momento ante esta fotografía:



La fotografía superior es la última que le tomaron a mi primo Daniel una semana antes de morir. En la imagen están Daniel, su esposa Kiti, mi primo Alfredo –hermano de Daniel – y mi tía Zandra. En principio, esta imagen podría ser insignificante como muestra del pensamiento de una época o como síntesis de la necesidad humana de ser representados de una u otra forma estética. Aunque no es una imagen reveladora capaz de mover y desgarrar a las masas, mi experiencia ante ella fue de apertura total, como si la capa meramente fotográfica se desprendiera dejando expuesto el verdadero sentido de la imagen y su capacidad para reconfigurar el orden de las cosas y la manera de comprenderlas.

¿Qué hay de Daniel en la mirada fotográfica de otros miles de usuarios?, ¿cómo la mirada de Daniel fue ahogada por el torrente de imágenes en redes sociales?, ¿qué lugar tienen las fotografías de Daniel en la construcción social de la mirada en las redes sociales? Finalmente, hay que preguntar –pues toda pregunta representa un punto de quiebre– ¿cómo usar la memoria fotográfica de Daniel para ralentizar por unos instantes el flujo incesante de fotografías en redes so-

ciales y con ello poder verlas, organizarlas y entender el comportamiento de las fotografías en el inconsciente colectivo de la web 2.0?

¿Qué coincidencias brotan al yuxtaponer varias imágenes? Imaginemos esta situación. Estar en Google y escribir “personas comiendo tacos”. Sin duda esta pregunta arrojará miles de resultados visuales. ¿Qué pasaría si pudiéramos imprimir todas esas imágenes, después catalogarlas y luego reorganizarlas, abrir nuevas relaciones entre ellas? Sin duda brotarían relaciones formales, y en otras ocasiones sería necesaria una apertura a nivel psicológico. Ante ello, sería necesaria una operación de montaje interpretativo que no se detuviera ante la rigidez del parentesco evidente ni de la ausencia de conexiones inmediatas para la mirada. Sería necesaria pues, una apertura del estatuto epistemológico con el que se configura la idea misma de representación y sus características en el tiempo del que se nutre. Esto suscita la siguiente pregunta: ¿cómo es que personas de diferentes lugares coinciden en ciertos puntos, en ciertas formas de pensar y crear –o variar– fotografías?

Pensemos en una fotografía de Daniel Davis cuando era bebé y compáremosla con una fotografía del bebé de mi prima Mariana, ésta última tomada hace 3 días. Al verlas, es posible reconocer una doble voluntad; por un lado, el deseo de mirar; por otro, la expresión y el gesto al ser mirado. Insertar cualquier de estas dos fotografías en *Google images* significaría abrir una caja de pandora llena de miradas encerradas por el mismo pecado: ver siempre lo mismo con el mismo ojo. A simple vista, esta doble coincidencia no bastaría para establecer una teoría sobre los usos compartidos de las formas de representación en canales inconscientes de transmisión estética. Sin embargo, ver dentro de esta fotografía devela la supervivencia de ciertos gestos y ciertas formas, estructuras de expresión y estructuras de mirar que se han mantenido gracias a su transformación en el tiempo y a su adaptabilidad a los criterios figurales de cada época. Las imágenes activan, desactivan y/o desarrollan nuevas estrategias de supervivencia. Esto significa que, si bien antes era imprescindible pensar en el cómo hacer las fotografías de los rituales sociales, después de la web 2.0 y con el desarrollo de la fotografía digital, el gen digital se ha expandido agravando la condición de la mirada y los efectos del inconsciente fotográfico. La fotografía ya está ahí, incluso antes de ser tomada.

Tras la muerte de mi primo, hablé con mi tía Zandra y le pedí prestadas todas las fotografías que tuviera de él. Al tenerlas, las clasifiqué por grupos de edad (bebe, niño, adolescente, adulto) y realicé el mismo proceso con fotografías apropiadas de redes sociales. Para cada carpeta genérica, hice subcarpetas, por ejemplo: niño-Daniel en la playa-Daniel en la playa comiendo cocos, etcétera. Repetí esta mecánica con el material de internet. Este proceso de clasificación me llevó a la pieza *Daniel Davis* la cual consiste en un perfil falso de Facebook donde reconstruyo-ficcionó eventos cotidianos de la vida de un usuario de Facebook que vive en Loreto, Baja California, Sur. Tales actividades son cosas como ir a la playa a tomar cerveza, pasear en la lancha, comer mariscos, etcétera. Se trataba de reconstruir la vida de Daniel por medio de trozos de la mirada de otras personas que hacen lo mismo que el haría si estuviera en ese lugar, otra vez. Una vez más, pregunto: ¿qué hay de Daniel en la mirada de cada usuario de Facebook?

La serie *Mil veces Daniel* es un cuerpo sin piel al que se van incorporando fragmentos de miradas antes diseminadas en las redes sociales, como si

hubiera algo de Daniel en cada fotografía. Esta manera de regenerar a Daniel es una operación de montaje en la que lo importante no era establecer una división entre realidad y ficción. Más bien, mi interés estaba en ver cómo construimos fotográficamente la vida a partir de esquemas predeterminados que, pese a la frecuencia con que nos exponemos a ellos, aún funcionan como catalizadores de la subjetividad. En la búsqueda de Daniel a través de miles de fotografías tomadas por otras personas en otros contextos, a menudo la misma fotografía aparecía como si hubiera sido tomada por la misma persona con mismas experiencias. Existe una estructura implícita en los códigos de representación fotográfica potencializados por las redes sociales; una especie de voluntad primaria por fotografiarse en cierto tipo de posiciones y fotografiar cierto tipo de momentos “buscar la fotografía”.

¿Los lugares definen nuestra mirada o nosotros definimos a los lugares por medio de una impregnación estética de la subjetividad? Ante tantas posibilidades de fotografiar un lugar –cualquiera que fuera– escogemos uno. A nivel macro es muy sencillo verlo, pero a nivel microscópico las cosas se escapan a la mirada

Imaginemos esta situación: alguien está en una fiesta muy a gusto. De pronto, entre las personas, alguien dice: “¡Foto!” Y esta indicación el pensamiento primario vuelve, cada quien asume su lugar en la imagen, incluso el fotógrafo que sabe perfectamente dónde pararse, qué buscar en la fotografía, a qué debe dar prioridad para comunicar efectivamente un mensaje. Esta conducta responde a una serie de valores de representación que las redes sociales han potencializado, junto a otros códigos también propios de la era de las redes sociales.

¿Cómo ocurre la transmisión y circulación de formas en redes sociales y de qué maneras esto ha afectado a la mirada de los usuarios?

El ritual de la mirada o Daniel sujetando a una serpiente: ¿cómo es que esta fotografía se hizo posible en la mirada de una madre?, ¿qué fuerzas la empujaron a buscar un ángulo determinado, una posición específica ante el objeto y la situación deseadas? Este caso inicial podría ser el punto de partida para examinar cómo el desarrollo de la tecnología ha diseminado semillas escópicas y éstas germinan ya con límites específicos. La tecnología ha logrado regular los alcances y relaciones de la subjetividad, convirtiendo a la mirada particular en una mirada generalizada, una subjetividad común.



Se dividió la memoria de Daniel en dos segmentos: por un lado, fotografías de Daniel, tal cual (bebe, niño, adolescente, adulto). Aquí clasifiqué todo el material recuperado de los archivos familiares. Por otro lado, están las carpetas temáticas basadas en el mismo criterio de las carpetas de Daniel, pero sustituyendo a éste por usuarios de redes sociales como Facebook, Flickr y Tumblr. Para aumentar la precisión de la búsqueda, utilicé no solo palabras clave, sino también definiciones o ideas más concretas, por ejemplo: niños-niños jugando fútbol en la playa.

El mismo gesto una y otra vez; la repetición continua y perpetua. Esto tiene que ver con la construcción de la subjetividad y su banalización. El momento único de estar en la playa junto al ser amado, ese momento único e inolvidable, decanta en una fosa común digital donde son depositadas las subjetividades colonizadas.

Hasta cierto punto, hace algunos años la construcción fotográfica de la subjetividad tenía la posibilidad de asumirse como una entidad estética autónoma. Sin embargo, el advenimiento de las redes sociales ha suscitado el nacimiento de una nueva política para la auto-representación de la vida cotidiana. De ahí la crisis representativa y la mirada, así como de la subjetividad colonizada y la omnipresencia del inconsciente fotográfico en la maquinaria operativa de las redes sociales, mismas que se han valido de este gran ojo digital para crear su propio ecosistema universal, configurar un emplazamiento en la visión, y finalmente para trazar el campo de un archivo o en términos de José Luis Brea, un tercer umbral.

La siguiente parte del proyecto que desarrollé fueron una serie *gifs* a partir de gestos muy particulares como *niño soplando a un pastel*. Estos *gifs* se relacionan con la idea de la fotografía especial en el momento indicado. Me interesa explorar el ritual que inicia al sentarse en una silla hasta saber qué hacer ante la vela y la cámara

Antes, posar para la cámara; en la era de la e-imagen, posar para la mirada digital, para la gran maquinaria que regula el funcionamiento del archivo digital y de todo posible emplazamiento dentro de él. "Otra vez, otra vez porque no salió bien": frase popular para repetir una escena hasta que responda a la expectativa fotográfica de quien mira o, más aún, para responder a una expectativa inconsciente de mirar y ser mirado.

Estos mismos gestos han sido procesados con otro tipo de escenarios. Esta fotografía es de la *Potato Chip* en San Diego, California, lugar visitado para fotografiarse en posiciones con una piedra en forma de papa frita. Los viajeros van una y otra vez a tomarse las mismas fotografías, una especie de búsqueda de cierta subjetividad. Aunque saben que el resultado no será algo único, mantiene la pertinencia de cristalizar ese momento único que es posible encontrar miles de veces en el buscador de imágenes de Google, por citar solo uno. Para evidenciar este fenómeno, generé un catálogo de variantes fotográficas en la *Potato Chip*. Siempre el mismo gesto, en perpetua repetición

Los gestos fotográficos en torno a la *Potato Chip* tienen un carácter pictórico que no deja de recordar a cierta estética romántica, lo cual puede verse como un código de representación muy recurrente en el arsenal figurativo de la fotografía de paisaje y sentimiento. Esto indica que hemos escogido maneras muy particulares para relacionarnos con la naturaleza y transmitir este gesto figurativo.

¿Qué fuerzas se presentan en ese momento, qué experiencias here-

dadas y compartidas se manifiestan en el acto fotográfico? Por diversas razones, sabemos que ese ángulo, ese encuadre, ese objeto y su correspondencia en el plano físico y en el fotográfico aseguran la transferencia de emociones y sentidos. Hay códigos visuales para comunicar lo sublime, el dolor, la felicidad; pero también los hay para condensar experiencias en el plano de lo visual. Y acudimos a estos códigos, estas fuerzas, estos *phatosformel* en el inconsciente fotográfico porque las hemos visto una y otra vez, de tal forma que cada nueva fotografía se vuelve una variación, una re-circulación de formas que nunca están estáticas sino que permanentemente se trasladan de un espacio a otro, de un símbolo a otro; en definitiva, de un muro a otro.

Variar esta pulsación como si existiera un código genético en las redes sociales y el gen digital es el encargado de adecuar el ojo para que éste asimile la realidad de una forma determinada. En el fondo, y pese a las actualizaciones y transformaciones en la representación –fenómeno al que también hemos nombrado *variación*- la fotografía sigue siendo la misma: alguien sentado en la orilla de la *Potato Chip*, lo cual se traduce como exposición voluntaria al abismo, a lo sublime.

En el transcurso del proyecto he ido explorando estos gestos primarios haciendo descripciones cada vez más puntuales sobre las maneras en que estos circulan y se transmiten en diversas comunidades digitales. El gesto del abismo, lo sublime, victoria, lo infinito, la despedida. El catálogo de experiencias y su correspondiente configuración visual es amplio, pero dentro de cada uno hay un límite estrecho de posibilidades, el cual pronto se agota en la dinámica de transmisión y circulación de imágenes en redes sociales.

¿Cómo ciertos gestos derivan en estructuras específicas de significación, en fórmulas de representación que serían utilizadas en diversas manifestaciones visuales desde gráfica hasta fotografía? Si bien es cierto que hay expresiones físicas que están relacionadas con la relación entre cuerpo y sentimiento, también existen otro tipo de gestos, otras maneras para usar simbólicamente el cuerpo, que no guardan ninguna relación con la figura humana: alzar las manos como gesto de victoria, por ejemplo. ¿Entonces por qué compartir esos modos de ver; cómo estos gestos se han propagado en redes sociales y qué efectos han ejercido sobre la manera en que el usuario con una cámara ve y representa su mundo? Esta pregunta ejemplar trae consigo un tema de suspenso: ¿cómo operan las sociedades discursivas que modelan la mirada y subjetividad colectiva? Esta la sospecha latente de un régimen de ceguera que actúa no con sombras ni ocultando, sino evidenciándose y mimetizándose con la lógica de la mirada, es decir; haciendo parte del inconsciente visual. Esto cumple entonces la profecía de Marshall McLuhan cuando señaló que si la tecnología se volvía una segunda piel, pasaría de ser algo necesario a algo inevitable. Estamos en ese momento, bajo el tercer umbral.

El teórico alemán Aby Warburg planteó sus tesis sobre la supervivencia de las imágenes y su circulación en la psique social intuyendo antes de tiempo el ascenso de la teoría evolucionista. En este contexto, puede imaginarse una especie de carga genética en la mirada. Para el teórico e historiador Miguel Hernández Navarro la repetición de una misma fuerza o de un mismo esquema de representación puede deberse, además de nuestra constante exposición a ellas en el mundo digital, a una especie de gen digital. Y esta idea trae consigo la posibilidad

de que existan imágenes, comportamiento visual análogo al gen recesivo.

¿Qué tenemos en común todas las personas que hemos tomado una fotografía? Pensemos en un día en la playa, una carne asada; cualquier cosa. Ya todo ha sido registrado para recordarse y más aún: para almacenarse en internet. Todos los eventos que nos unen como humanos ya están en internet, como mencionó José Luis Brea (2010: 70):

[...] el creciente valor de la presencia y circulación de la imagen en la esfera pública está precisamente vinculado a su poder de generación de efectos de socialidad, a su eficacia de cara a la formación de comunidades –de nuevas formas de comunidad, diría [...]

Tomando a internet como un laboratorio, se muestran las implicaciones del surgimiento de la e-imagen y la e-memoria en el contexto de un inconsistente fotográfico que, desde la invención de la fotografía, ha operado a través de fórmulas de representación preexistentes en el imaginario social de las comunidades generadoras de los códigos fotográficos de representación.

¿Hay fantasmas en las fotografías de Daniel Davis?, ¿podemos reconocer alguna fórmula de representación? El creyó que eligió (todo régimen escópico nos da esa aparente libertad, la ilusión de elegir) pero en realidad operaba bajo un esquema determinado de posibilidades de representación fotográfica que le indicaban qué fotografiar, cómo hacerlo y hacia donde llevar esas imágenes. Como Daniel, miles, digamos, millones de usuarios han repetido esa operación trasladando sus imágenes materia a la e-memoria, esto ha creado una especie de espejismo escópico, donde cada usuario cree que sube una fotografía única, algo esencial, pero en realidad ha actuado poseído por fantasmas que gobierna el gran régimen escópico. Alguna vez José Luis Brea vislumbro esta realidad (2010: 70):

[...] imaginemos el mundo como una topología de ecos, de imágenes que se reenvían de unos rincones a otros, organizada en el tiempo, organizadora del tiempo. Que no sería, entonces, sino la elección con sentido de un orden en el que unas y otras vayan ocurriendo, según una secuenciación capaz de significar relato, según un cierto orden de la narración, que llamamos historia, tal vez todavía LA HISTORIA. Imaginad ese mundo de electricidades nomádicas, superpoblado de imágenes, cruzado hasta la saturación por sus proyecciones catódicas, lanzadas en todas las direcciones. Imaginad un mundo en el que ellas se encuentran proliferando ilimitadamente, ubicuas, fugando como ondas expansivas en cada lugar y desde el hacia todo otro.

No hay origen para estas imágenes; vienen de aquí y de allá, sin procedencia única ni destino final. La fotografía ya no garantiza su valor aurático, sino que se ha vuelto una mercancía fantasmal, que cada quien carga a las redes sociales o buscadores de imágenes como un artículo “personal” al que otros usuarios tiene acceso, una y otra vez. Lo privado como intimidad colectiva; los álbumes fotográficos (ahora carpetas digitales) como un amplio catálogo de *phatosformel*, de representaciones inconscientes de los fantasmas globales.

Lo que Aby Warburg veía como huellas mnemónicas o cartas potenciales en la humanidad, hoy ha sido controlado por el capitalismo de lo visual, por

una lógica mercantil determinada por un régimen escópico cuya principal defensa es la ilusión de una vida libre (vida para el sujeto, vida para las imágenes y vida para su libre tránsito). Al tomar una fotografía, las personas creen estar haciendo una diferencia, un acto de singularidad al tomar una fotografía digamos, durante un evento familiar (una carne asada en el caso específico de Daniel Davis). Lo que no saben, es que otros miles de usuarios ya han operado bajo el mismo *phatosmorfel*, bajo una misma forma de repetición, como ha señalado José Luis Brea (2010: 76):

Lo que aquí se inaugura es un régimen de experimentación que invalida la tradicional distribución de la diferencia alrededor de la promesa de individuación, y bajo ella la identidad. Aquí en cambio arbitra una ontología clónica, innumeral, para la que ya no existen los singulares- fin de la era de los singulares, dijimos en otro lugar- y para la que todo el peso de la diferencia bascula exclusivamente sobre la cualidad –no sobre el número, no sobre el único de ellos- Así, su gestión- la de la diferencia- no se estructura alrededor de la promesa-nunca cumplida en lo absoluto- de la unicidad, de la imparidad, sino en la gestión intensiva de la cantidades de información. Nada excluye, entonces que lo particular aflore en arquitecturas plurales: en modos de la multiplicidad.

Aquí, la ingeniería de la eternidad se hace biotécnica, dando vida a formas de la identidad repetidas hasta el escalofrío, a virajes de la diferencia forzados a confrontar el mal sueño de la repetición. La promesa de verdad en la imagen singular se abre hasta un infinito ensordecedor. La diferencia se ha extendido hasta el punto de llegar a cada representación de lo mismo.

Si ya todo está fotografiado –ya hay una preexistencia on-line de todo *phatosformel*, aunque existen diferencias meramente formales entre cada uno de ellos, ¿qué da valor a una imagen frente a otras, qué criterio tomar para escoger una imagen frente a otra al momento de realizar una arqueología visual del mundo hiper- documentado? “Las imágenes únicamente valen por lo que podríamos decir: por los sujetos a los que interconectan, por lo que tienen de intersubjetivas, de no- pertenecientes a un sujeto u otro en particular sino al recorrido” (Brea, 2010: 104). El valor de la imagen está en su potencial para abrir nuevas redes de relaciones, de establecer conexiones no definitivas y que movilizan nuevas asociaciones entre un usuario y otro. Así, las fotografías tomadas por Daniel Davis se conectan con las de otros usuarios a los que éste no conoció y, sin embargo, existen una cierta conexión fantasmal entre ellos, ciertos *Nachleben* que, de forma inconsciente, los llevan hacia una práctica fotográfica en común, no sólo entre dos personas, sino entre miles de usuarios que un día descubrirán que hay miles de personas con una fotografía sumamente parecida a la suya pero con diferentes personajes (Brea: 2010: 89-90):

Asomado al espejo de su consumo, del consumo de la cultura, el sujeto que se forma en la recepción de la que se distribuye bajo estas nuevas condiciones nunca llegará a ser logradamente uno, un únicamente Si mismo, un yo cerrado y cumplido. La promesa simbólica que se escondía detrás de la Kultur -la promesa de la Bildung- del formase de su receptor como alma bella... Ya no existe la promesa

de un yo definitivo y aislado.

Durante su estancia con los indios Pueblo, Aby Warburg vio cómo la tecnología rompía los lazos míticos entre el individuo y la naturaleza y cómo esta ruptura daba pie a una relación mecanizada que imposibilitaba la contemplación. En la actualidad, tenemos un nuevo tipo de relaciones potenciadas por internet, donde el efecto de la imagen se reduce a la permanente circulación fantasmal de imágenes pensadas para no ser vistas, para evaporarse ante la luz de un ordenador. El espacio ofrecido por la e-memoria convierte a la memoria individual (lo singular del recuerdo) en el intercambio constante de información entre miles de individuos cuya memoria ya no se mide por duración, sino por intensidades, por el mismo acontecer de la memoria en flujo infinito.

Las fotografías de Daniel Davis no están inscritas en el antiguo régimen mnemónico de la memoria, sino en la plataforma interminable de la e-memoria; nuevo circuito donde las diferencias entre cada sujeto terminan siendo reflejos de lo mismo diferenciado, semejanzas dadas no por semejanza formal, sino por detalles específicos que van cambiando de fotografía en fotografía, siempre transformando los mismos elementos iconográficos.

La e-memoria ha instaurado sus propias fórmulas del pathos, estrategias de representación guiadas por la lógica visual del régimen escópico dominante en la era digital. Los *Nachleben* (fantasmas, supervivencias) propios de la era de la imagen-materia ya no responden a un principio de singularidad (en dicha era, Daniel tendría una fotografía única, incomparable con otras), sino que podemos hallarlas en cualquier carpeta digital de fotografías familiares. Sobre esto, José Luis Brea escribió (2010: 76):

Pongamos, una cierta concentración de ADN, una cantidad que alcanza a conformar masa crítica-de contenido, de información. hacia dentro-. La serie que brota de ello-la línea de clonación que allí se abre- libera idénticos multiplicados, seres que no traen en si la promesa de la diferencia reglada, sino la tensión de una carga que potencia su ser indómito sin hacerlo a costa del diferir de sus parecidos. Al contrario, clones, pueden ser los mismos que ellos, porque toda su densidad existente se programa en semilla, en microgramas, en quantos concentrados de virtualidad. Ser el mismo, lo mismo, es aquí ser una repetición obsesiva que se fulgura en los límites de lo indomesticado, de lo irreductible, un juego de calidad que se asoma al vértigo extravagante de lo infinitamente igual, de lo ilimitadamente idéntico.

Las Imágenes que ahora irrumpen convocan su cifra de diferencia justamente de este modo secreto, interiorizado, como potencias de conjuro del margen de lo innumerable. Cada una de ellas es un cual sea que, siendo un uno entre muchos, es al mismo tiempo la totalidad posible de la serie vertida infinitas veces.

La narrativa final de las imágenes –pues se espera que toda fotografía “diga” algo– no es el mismo que en la era de la imagen-materia. Ya no se trata de un ordenamiento o montaje definitivo, sino de una operación abierta, un trabajo de asociación. Esto apoyaría el principio iconológico de Aby Warburg, según el cual la relación entre un grupo de imágenes no es dada por la repetición de una equidad formal singular, sino de pequeñas diferencias siempre en lo mismo, de

cambios permanentes que abren vínculos entre el valor narrativo de una imagen y su grupo. El texto no se construye por semejanzas, sino por diferencias, potencias en una cada escenario de pantallas encendidas a la vez con una sola película en cientos de idiomas distintos. El potencial de las imágenes ya no está en una cierta carga narrativa preponderante, conforme a su estatuto de unicidad, sino en su apertura, a las dinámicas de ensanchamiento que propicia. Como ha señalado José Luis Brea (2010: 80):

La clave aquí no está ya en la hondura del archivo, en su capacidad de alojamiento, sino en el potencial que la estructura matricial otorga a lo contenido- de aflorar en formaciones insólitas, bajo figuras inéditas-. Aquí las imágenes no están al servicio del rescate pasivo y la mera recuperación, sino entrando en un juego de recombinaciones-activado por el espectador, gestor del output, quien fotografía, quien ve- que da curso a nuevos fraseos, a una narrativa no lineal, hormigueante, y siempre imprevista [...]

¿Qué tendrían en común las miles de imágenes descargadas, apropiadas e interconectadas a través de una serie de álbumes familiares? Si lo vemos desde un plano meramente formalista, nada. Las imágenes no tendrían un absoluto parentesco iconográfico al punto que pudiera decirse que una es copia de la otra; sin embargo, aquí la cuestión del parentesco fotográfico –*Phatosformel*– es visto como una estrategia de representación apoyada en cierto inconsciente visual-simbólico que desde la invención de la cámara fotográfica –crecimiento exponencial de la imagen-materia- ha impuesto una serie de patrones, fórmulas de representación emotivas pensadas para dar forma a fantasmas, *Nachleben*.

El planteamiento no está basado en buscar qué fotografías son iguales a cuáles, sino en encontrar los cambios que se hacen una y otra vez sobre lo mismo; se trata de identificar que elementos en la representación fotográfica son reemplazados una y otra vez (objetos en situaciones específicas, formas de agrupaciones, saludos para ocasiones determinadas, etc) Estos elementos “supervivientes” serían las fórmulas que hemos adoptado como estándares culturales –determinados por un régimen escópico por supuesto– de representación simbólica.

Sobre el desarrollo exponencial de las interconexiones de imágenes de diferentes orígenes –y con ello el giro hacia la e-memoria– José Luis Brea planteó una pregunta que señala su preocupación sobre la construcción de sentido en el intercambio de información (2010: 84):

La cuestión es cómo en el curso de esa multiplicación exponencial, radial, de las narraciones posibles, se asegura alguna efectiva productividad del sentido –que recorra transversalmente el abstracto universal de todas las imágenes enlazadas en una economía de narrativas no lineal, no secuencial; pero tampoco abandonada a su pura combinatoria estocástica. Diríamos que, rechazando cualquier modelo de reducción- formalizándola según una lógica de series abiertas, divergentes, conectivas. No según una lógica de predicados y atribuciones de verdad-falseada, sino como conforme a una lógica del sentido acontecimiento, de la diferencia iterando sobre sí, y ante sí, capaz de afrontar el encontronazo borroso pero incendio de lo ajeno con lo ajeno – para reconocer en ello cómo lo más

dispar y diverso, co-pertenece a un determinado orden-caos del discurso, a una episteme abstracta, en cuyo fondo de constelación cobra sentido, y del que, al cabo, guarda y propaga, memoria.

A manera de conclusión, cabe preguntarnos si existe un inconsciente fotográfico basado en temas/motivos y fórmulas de representación específicas. ¿Podríamos decir que la e-memoria ha abierto nuevos canales para la construcción/transmisión de sentidos dentro de la colectividad de usuarios? ¿Podríamos decir, tranquilamente, que las fotografías tomadas por Daniel Davis están insertas en un régimen escópico que determina su conjunto de posibilidades de representación simbólica? Todas estas preguntas nos llevan a una última: ¿qué lugar tiene el proceso artístico en el contexto de la construcción de la subjetividad y cómo podríamos buscar una respuesta en el ámbito de los estudios visuales como disciplina interdisciplinaria?

Una y otra vez el mismo gesto, la continuidad de una manera determinada ver el mundo y relacionarse con él a través de fotografías. He visto cientos de veces como se repite un mismo gesto, un mismo movimiento. Podemos establecer un criterio de búsqueda muy particular y trazar sus múltiples conexiones en el tiempo digital sin tener la pretensión, claro está, de llegar a un origen definitivo como si se tratase de ingresar la matriz de la mirada. Tal vez si escarvar tanto en el archivo visual de las redes sociales hasta encontrar una imagen en apariencia definitiva capaz de proclamarse como la desencadenante de todo; aún sería decepcionante percibir que incluso antes de esta imagen hubo otras y muchas de ellas quizá no fueron, necesariamente, representaciones visuales; siendo más específico, podría ser que la imagen primigenia haya sido una canción, un texto, incluso un movimiento corporal.

Abrir las coincidencias de gestos muy particulares, esos movimientos habituales en un día en la playa: tomar el sol, enterrarse en la arena, caminar a la orilla del mar. Cuando inicié este proyecto una amiga decía que yo trabaja con gestos muy obvios y fotografías muy construidas; aunque así fuera, ¿cómo saber que tal imagen debe ser construida de una manera determinada? Por más que esté construida una fotografía –y pienso en el tipo de fotografías que tomaríamos para un día en la playa, o un beso a contraluz en el atardecer – esta está pensada para garantizar su circulación y transmisión en la psique social.

La intención artística de este proyecto no es identificar el origen de una imagen y su devenir simbólico y figural en el tiempo, sino ver cómo las redes sociales potencializaron la circulación y transmisión de imágenes en redes sociales, derivando en la implantación de un gen digital, abriendo una nueva naturaleza para la mirada guiada por el inconsciente fotográfico de una sociedad digital sobreexpuesta a millones de imágenes. Así mismo, me interesa ver como esta misma intersubjetividad colonizada ha potencializado los efectos de la sobreexposición fotográfica.

La aportación a los estudios visuales está en hacer visible el comportamiento de las imágenes en el contexto de un régimen escópico que determina toda práctica de representación, intercambio y, por tanto, construcción del sentido. El hacer de lo artístico está relacionado con un proceso de visibilización –de tracción a la conciencia– de un algo en el campo escópico, en lo que vemos, que nos permanecería estructuralmente vedado, oculto (Brea, 2010: 85).

Mi lugar en los estudios visuales está, entonces, ahí donde existe una urgente necesidad de desocultar toda práctica dominante y dismantelar los regímenes de lo visual.

BIBLIOGRAFÍA

1. BURUCUA, J. (2008). *Historia, Arte, Cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*.
2. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
3. BREA, J. (2010). *Las Tres Eras de la Imagen. Imagen-materia, Film, e-image*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
4. KRIEGER, P. (2006). "El Ritual de la Serpiente. Reflexiones sobre la Actualidad de Aby Warburg, en torno a la Traducción al español de su Libro *Schlangenritual Resebericht*". *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Recuperado de: <http://online.upaep.mx/LPC/online/apa/APAimp.pdf>
5. WARBURG, A. (2008). *El Ritual de la Serpiente*. España: Sexto Piso.
6. _____ (2014) *El Almuerzo Sobre la Hierba*. España: Casimiro Libros.

Centro de
Estudios
Visuales

número 2
Diciembre
2018



ISSN 0719-2125