

VALENTINA MONTERO

**DE LA CÁMARA LÚBRICA
A LA CAVERNA DIGITAL**

Notas sobre imagen y medialidad



DE LA CÁMARA LÚBRICA A LA CAVERNA DIGITAL

VALENTINA MONTERO

Colección Taller Visual

@aguaderramadaeditorial

www.aguaderramada.arcos.cl

Primera edición

Valparaíso, 2025

ISBN 978-956-423-363-5

Edición: Ignacio Aguirre

Diseño y diagramación: Javier Olguín

Producción: TEGE / Taller Escuela Gráfico Editorial

tegelibros@gmail.com

© Valentina Montero



Índice

PRÓLOGO ~~~~~	7
Imágenes bastardas: desobediencia y agenciamiento <i>Por Andrea Soto</i>	
Sin querer queriendo ~~~~~	17
La cámara lúbrica ~~~~~	21
Fotografía desobediente y bastarda ~~~~~	41
Elogio al plagio ~~~~~	61
Artistas observando a las máquinas que miran ~~~~~	79
Repolitizar las miradas desde la caverna digital ~~~~~	101
Referencias ~~~~~	118

Imágenes bastardas: desobediencia y agenciamiento

ANDREA SOTO CALDERÓN

Barcelona, 21 de septiembre del 2024

Las reflexiones de Valentina Montero aquí reunidas no renuncian a su condición fragmentaria. Su tono es el de una intervención que busca afectar el presente. A través de diversos rodeos delimita una zona problemática, articulada en cuatro relieves en los que pulsa una inquietud común: cómo la fotografía puede producir un movimiento anárquico que no se sujete a los órdenes de lo dado. Análisis que van desde el fotomontaje a la producción de memes; las imágenes pornográficas como universo de producción simbólica; el neo-conceptualismo y un cuestionamiento a la figura de la autoría; hasta una consideración en torno a la mirada y sus posibilidades de repolitización ante la tiranía de los flujos icónicos actuales, pensando operaciones materiales desde las cuales las fotografías pueden generar nuevos agenciamientos para las imágenes.

En *El cuarto iconoclasmo (y otros ensayos herejes)*, Arlindo Machado plantea que «de tiempo en tiempo en la historia de la cultura humana retorna cíclicamente un brote de iconoclasia (...), que se manifiesta bajo la forma de un horror a las imágenes, de la denuncia de su acción en prejuicio de los hombres y de la destrucción pública de todas sus manifestaciones materiales» (2000: 1). La desconfianza ininterrumpida en las operaciones de las imágenes, expulsadas del ámbito del pensamiento por su

carácter pernicioso, ha hecho que en el terreno institucional «las imágenes fueran históricamente toleradas con severas restricciones y prohibiciones en cuanto a su práctica y únicamente después de que una legislación específica estableciera los criterios y circunstancias de su producción y circulación» (2000, p. 5), determinando lo que podía y no podía ser representado. Así, no por azar, dirá Machado, «la historia de las imágenes estuvo siempre asociada a las actividades marginales o clandestinas, al contexto *underground*, a la práctica del ilusionismo y de la brujería, al divertimento popular pre-cinematográfico, como la proyección de sombras chinas, la linterna mágica, el panorama, todos esos dispositivos ilusionistas que exigían una sala oscura» (2000: 5). Una nueva embestida, que él denomina cuarto *iconoclasmo*, acontece con las nuevas tecnologías.

Son diversos los supuestos que conducen a estas nuevas formas de iconoclastia. No obstante, son menores los esfuerzos por comprender las complejas lógicas de la creación y circulación de imágenes. Escasea un trabajo riguroso en torno a las transformaciones culturales y las formas de mediatización sin precedentes que atravesamos en una cultura en donde «las formas de representar, imaginar, recordar, informar, educar o sostener relaciones intersubjetivas, entre otras actividades que dan forma a la vida de cada uno, día a día, cambian con una movilidad que a menudo convoca al vértigo» (Machado, 2000: s/p). Son más bien excepcionales las reflexiones que no sean redundantes. Las imágenes constituyen y densifican el ambiente contemporáneo. Como señalaba Susan Sontag en *Sobre la fotografía*, hacer imágenes «significa establecer con el mundo una relación determinada» (2002: 14). Por lo tanto, es también muchas veces una práctica de desorientación que se suele agudizar en un encuentro con una situación desconocida.

Comprometerse con pensar lo que no está hecho es algo en donde Valentina Montero parece poner la vida. En este sentido, es de agradecer el sentido del humor, prácticamente expulsado del campo del pensamiento, con el que se tejen estos análisis. Este movimiento permite transitar los márgenes de las prácticas fotográficas, aquellas que han sido despreciadas y criminalizadas, como es el caso de la pornografía, para rotar el sentido y desarrollar modos de despliegue en que la sexualidad no protegida por el mercado del arte, aunque no por ello exenta del mercado de las imágenes y del comercio de las miradas, puede exponer su transgresión y tornarse subversiva al límite jerárquico entre lo erótico y lo pornográfico.

Análisis que abre también la pregunta por qué sentido tendría hoy la creación de obras, cuestionando si quizás lo que es necesario sería la creación de sentido a lo que ya existe. Y, al mismo tiempo, interrogando el sentido de la noción de «obra original», considerando que es un espejismo de individualidad. La creación, se afirma aquí, es un ejercicio de traspasos y flujos, transferencia y antropofagia. «Cada ejercicio creativo que redunde en una obra artística, ensayo filosófico, texto literario o lo que sea, es la suma de movimientos de energía que transforman otras obras, ideas, conceptos, percepciones, espasmos, accidentes, azar que, de manera más o menos camuflada, van tejiendo una red de fuerzas hacia donde la idea pasiva del sujeto lector o espectador se deja caer» (Montero, 2025: 68).

Pensar nuevos sentidos para la politización de las imágenes pasa por poner en cuestión una premisa ampliamente aceptada según la cual las imágenes habrían de mostrar lo que no vemos. Pareciera entonces que lo que se les pidiera a las imágenes es que para abrir un espacio crítico tuvieran que gritar más alto para poder hacerse lugar entre el ruido mediático que nos deja sin

capacidad de poder oírlos. Pero si se nos permite hacer migrar esta noción de escucha a las imágenes, podríamos decir con Catherine Malabou que «no basta con gritar, hay que subjetivar el grito»¹, lo cual implica que si bien parte del trabajo sensible de las imágenes consiste en deshacer un cierto sentido común, para poder introducir una mirada potencial es fundamental componer nuevas formas, abrir un campo de sensibilidad que no sea sólo el de la interrupción, sino que colabore en crear la capacidad de imaginar otra vida posible.

Ejercitar formas disidentes en las prácticas imagéticas solicita pensar otros destinos para la forma, la materia y el accidente, para no ceder a la tentación de establecer una relación conocida con las imágenes, para poder desarrollar una comprensión del grado de singularidad concreta que ellas aportan y valorar el movimiento que en este caso introducen. Esto es crucial para entender que la operatoria de las imágenes no es la de encubrir o descubrir la realidad. Las imágenes son un despliegue relacional que forman las condiciones materiales creando realidades específicas. El desafío hoy, cuando tenemos secos los ojos, es cómo las imágenes pueden lubricar, poner a operar otro flujo que sea capaz de integrar las modificaciones que el contexto forma para introducir una desviación en esos procesos formativos ejerciendo otros modos de gobernanza.

Configurar una densidad mínima que altere nuestra frágil posición. La cuestión entonces es cómo las imágenes pueden colaborar en un ejercicio de comprensión. Ya que el compromiso

1.- Catherine Malabou en diálogo con Andrea Soto Calderón, “Imágenes del pensamiento: ver u entender en tiempos de inteligencia artificial”, en La Virreina Centre de la Imatge, 17 de septiembre del 2024.

de las imágenes críticas no debiera ser tanto el de mostrar sino el de contribuir a comprender, comprender incluso aquello que no puede advenir como imagen. La imagen habría de posibilitarnos comprender lo que el discurso político no puede hacer. Por ejemplo, Jacques Rancière analiza el caso del film *Dogville* (2003) de Lars von Trier, que pone en escena y permite comprender el carácter irreconciliable de la moral, el derecho y la violencia (2012: 134-135). La comprensión no aparece aquí entonces como una actividad que consiste en tomar conciencia de unos hechos o una situación de opresión, sino de la apertura de un campo de experiencia. De lo que se trata, por tanto, es de introducir un desplazamiento que introduzca en la vida una posibilidad.

De ahí que la noción de composición amplíe su significación. No se trata solo de saber poner los elementos protagonistas en un encuadre, un equilibrio de luz, color y disposición de materiales o el trabajo entre verticales y horizontales para aplicar la regla de los tercios y de ese modo orientar la mirada, sino un modo de organizar para producir relaciones, un trabajo de tono, ritmo y articulación que permita imaginar lo que todavía no existe, que ponga a vibrar la realidad y los afectos de la materia. Así, pensar las prácticas fotográficas en su dimensión crítica y desobediente no consiste en actualizar los códigos de gramatización de la denuncia. Al contrario, el desafío es pensar en una práctica inventiva que pueda crear las condiciones de posibilidad para otra forma de experiencia. Configurar, «compostar materiales» —como diría Valentina Montero— para producir otra coreografía de movimientos de resistencia al embrujo del capitalismo cognitivo.

- ❖ Machado, Arlindo. *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000.
- ❖ Montero, Valentina. *De la cámara lúbrica a la caverna digital. Notas sobre imagen y medialidad*. Valparaíso, Aguaderramada, 2025.
- ❖ Rancière, Jacques. *El malestar de la estética*. Buenos Aires, Capital intelectual, 2012.
- ❖ Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires, Debolsillo, 2012.

**DE LA CÁMARA LÚBRICA
A LA CAVERNA DIGITAL**

Notas sobre imagen y medialidad

Sin querer, queriendo

Los textos que aquí se reúnen fueron escritos entre 2002 y 2024, en distintos momentos y con urgencias desiguales. Surgieron como charlas, clases, ideas curatoriales, conversaciones con colegas, el trabajo con artistas, y sólo más tarde se convirtieron en ensayos. Nada de esto nació con vocación de totalidad; más bien con el deseo de sostener preguntas para saborearlas antes que contestarlas.

En estas páginas emerge mi interés por indagar cómo las tecnologías visuales configuran no sólo maneras de ver, sino también formas de desear, de recordar y de ejercer el poder. Escribí sobre pornografía, memes, plagios, archivos dispersos, artistas que intervienen máquinas de vigilancia, fotografías fuera de foco, errores, apropiaciones. No sabía que muchos de esos temas se pondrían de moda; me interesaron porque en ellos encontré fisuras desde donde mirar de otro modo. No busco una verdad definitiva sobre la imagen, ni tampoco una teoría totalizante. Escribo para seguir preguntando, para conectar fragmentos.

Escribir, en mi caso, ha sido muchas veces un modo de pensar en voz alta y de construir un diálogo imposible con autores/as que sigo. También ha sido una forma de resistencia frente a la autoridad del experto, a los manuales de estilo académico, a las revistas indexadas; a los dogmas o lugares comunes que se disfrazan de certezas lúcidas. Escribo para pensar, sí, pero también

para dejar constancia de las fugacidades que nos atraviesan: una imagen, una conversación, discursos agrietados que nos obligan a leer o mirar de nuevo.

La idea de reunir estos textos vino de Ignacio Aguirre, quien –para mi sorpresa– era un lector atento de varios de estos ensayos desperdigados. Fue él quien me invitó a armar un libro, con la misma naturalidad de quien invita a tomar un café. Al principio dudé. Luego dudé de la duda. Y aquí estoy: introduciendo este archivo parcial, desigual y caprichoso.

El título *De la cámara lúbrica a la caverna digital* intenta nombrar ese recorrido, no siempre lineal, entre visualidades precarias, casi clandestinas, y un mundo sobreiluminado por pantallas que nunca se apagan, hoy gobernado por algoritmos que parecen reemplazar la idea de dios. Entre esas coordenadas se despliega una zona que me interesa: imágenes que se rebelan y revelan, archivos sin autoridad, prácticas que incomodan, cuerpos que se apropian del ojo que los vigila.

No tengo una tesis general, ni una promesa de claridad. Lo que hay aquí son notas, desvíos, insistencias. Escribir sobre imágenes, al final, ha sido para mí una manera de permanecer atenta. Este libro es, en parte, una forma de ordenar el archivo personal y, en parte también, un gesto de cariño por las imágenes y por quienes han compartido conmigo la tarea de pensarlas.

Valentina Montero

Junio de 2025, Viña del Mar

I. LA CÁMARA LÚBRICA

Nota introductoria o el fluido de una investigación

Este texto fue escrito hace más de veinte años. En ese tiempo yo no trabajaba para ninguna Universidad o Instituto; desde hace un par de años me ganaba el pan en las antípodas, en una empresa de proyectos para Internet. Mi híbrida formación como periodista, licenciada en estética y aficionada al noctambulismo frente a una pantalla, me habían convertido en el perfil perfecto para ese trabajo. Mis colegas eran diseñadores, vendedores e ingenieros informáticos: computines algo nerd o autistas que paulatinamente me integraron en su hermético mundo *warez*.

Compartíamos los servidores de la empresa, donde no sólo se alojaban los archivos de trabajos en común, sino también gigas de pornografía. Empecé recién entonces a mirar triple-equis, como ellos... No lo hacían (solo) a escondidas, ni babeando, ni moviendo las manos bajo el escritorio; lo hacían entre risas, con la misma emoción con la cual veían los virales que circulaban en esa época: el video prohibido del Profesor Rosa, Guru Guru, el tío Valentín y Don Carter, o el de Súper Taldo (el niño con síndrome de Tourette entrevistado por Bernardo de la Maza en los ochenta). Los videos y las fotografías porno se almacenaban en el inventario de la trivía y se volvían parte de una suerte de moneda de cambio: «Pásame el cracker de Photoshop a cambio de la colección completa de Jenna Jameson». Entonces empecé a interesarme en el tema, a conversar con ellos y, en mi observación, a concluir que, por ejemplo, algunas escenas de las películas de Rocco Siffredi eran mucho más potentes que cualquier performance setentera.

Estas reflexiones pseudo-sociológicas y pseudo-estéticas las compartí alguna vez con mi querido amigo José Pablo Concha,

fotógrafo y profesor de estética, quien no dudó un año después en ofrecerme la oportunidad de presentar la temática en un seminario en el Instituto Arcos, el año 2002. Buscaban a alguien que hablara sobre fotografía pornográfica, y al parecer ningún académico quería quemarse con la temática. Estuve meses preparando el seminario recopilando material visual y teórico, que en aquel entonces era escaso o me parecía muy moralista. Tuve la oportunidad de contactarme con Ando Gilardi (Q.E.P.D), fotógrafo y coleccionista italiano, quien me facilitó un valioso material de fotografía pornográfica del siglo XIX y me motivó a investigar otros aspectos históricos y sociales del tema.

El seminario –para mi sorpresa– fue un éxito de audiencia. De ahí surgió una entrevista en el diario Las Últimas Noticias que –para mi desconcierto y escándalo familiar– me dejaba como «experta *pornóloga* en Chile». Siguiéron un par de charlas más, una invitación a dar una ponencia en la Facultad de Sociología de Buenos Aires, encuentros, artículos breves y este texto, que obtuvo el primer premio de ensayo convocado por Le Monde Diplomatique y Revista Sepiensa.

A la fecha, muchos fluidos –de tinta y de imágenes– (se) han corrido bajo el puente que conecta analíticamente la pornografía con lo que luego comenzó a llamarse pos-pornografía. Sin embargo, creo que, con o sin prefijos, la representación de la sexualidad a través de los medios sigue siendo un «jugoso» tema de investigación, reflexión y producción, y me da gusto ver que en Chile actualmente hay un buen número de gente trabajando sobre ello.

Gracias a este texto y a sus repercusiones tuve la fortuna de que me invitaran a formar parte del cuerpo docente del Instituto Arcos, por lo que podría afirmar que el inicio de mi carrera académica se lo debo al porno.

LA CÁMARA LÚBRICA

Si se pudiera realizar un catastro de toda la producción fotográfica realizada en el mundo desde que el invento de Daguerre revolucionó el campo de las imágenes, probablemente nos encontraríamos con que el tema fotográfico más dominante entre las miles de copias en papel o en el entramado binario de los píxeles es, sin lugar a dudas, la pornografía.

Generalmente se suele circunscribir lo erótico y lo pornográfico como si se tratase de antinomias, en donde lo pornográfico estaría emparentado con el «mal gusto», y por tanto sujeto al desprecio social e intelectual, mientras que el adjetivo «erótico», en cambio, hubiera surgido cual papel celofán para recubrir las obras artísticas (imagen o texto) con contenido sexual, eximiéndolas así de culpa y convirtiéndolas en un producto culto y valorado socialmente. El paso del tiempo y el contexto jugarían como filtro entre estos dos conceptos. Sólo con la distancia que da el calendario es que se ha desdibujado el carácter pornográfico de los frisos Khajuraho en la India o de la alfarería Moche, por ejemplo. El contexto (una galería de arte) ha convertido a algunas fotografías de Mapplethorpe en eróticas, haciendo incluso que pensadores como Barthes la sitúen en este ámbito, aduciendo que en los primeros planos de sexo explícito el *punctum* estaría desplazado en la textura y no así en el motivo.

En lugar de marcar una frontera rígida entre lo erótico y lo pornográfico, propongo concebir la pornografía como un artificio más dentro del vasto entramado simbólico que surge en torno a la sexualidad. Un entramado que, aunque parece responder a un origen etiológico anclado en la reproducción de la especie, despliega una multitud de aristas, generando formas y manifestaciones que se abren al infinito, desbordando cualquier intento de clasificación.

Etimológicamente, «pornografía» significa «escritura de la prostituta», pero con los siglos la palabra designó de manera imprecisa a toda expresión que pretendiera despertar deseos sexuales. Se solía considerar a la pornografía como un terreno en donde sólo se mueven las peores y más vergonzosas patologías de una sociedad enferma. Sin embargo, por oscuro que parezca este territorio, la gran cantidad de producción de imágenes con contenido sexual –desde las pinturas de un hombre pájaro con el sexo erecto en las cuevas de Lascaux, pasando por los frescos pompeyanos (considerados «patrimonio de la humanidad»), hasta la explosión de imágenes lascivas en la web– nos enrostra un desbordamiento que se impone a las represiones o valoraciones morales e históricas.

LA FOTOGRAFÍA, INSTRUMENTO DIABÓLICO

Con el nacimiento de la fotografía la representación de la sexualidad entró en crisis. Ya no se trataba simplemente de la subjetividad de un pintor plasmando en una superficie imágenes «indecentes». Siguiendo a Roland Barthes (1990), la cualidad indicial de toda fotografía analógica daba fe de que lo que está ahí representado efectivamente fue. La imagen fotográfica como huella era la particularidad que la condenaría, pero también fue la que en su momento la salvó de ser excomulgada por la iglesia.

Treinta años duró el juicio iniciado por el Vaticano hasta que este nuevo artilugio fue absuelto de la acusación de «instrumento diabólico» en 1842. El principal argumento a su favor apuntó a que la nueva invención catapultaría como «episodio creíble» el que la imagen de Cristo hubiera quedado plasmada en el llamado «Manto Sagrado» de Turín. Así, Santa Verónica llegó a ser la patrona de los fotógrafos y del invento mismo. Cualquier «mal uso» de la fotografía sería considerado de responsabilidad

individual. Y tales responsabilidades caerían pronto sobre varios.

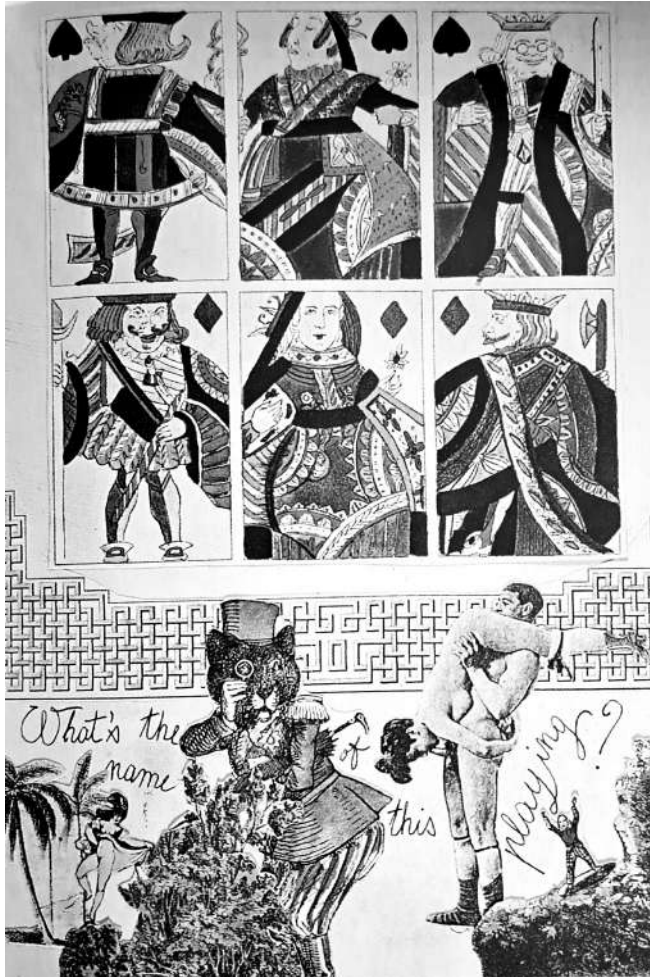
Sólo entre 1840 y 1860 se registran más de cinco mil daguerrotipos de carácter erótico, y ya en 1845 se pueden encontrar calotipos (negativos de papel predecesor de la fotografía) que dejan poco espacio a la imaginación.

En París, el año 1861, una publicación periódica llamada *El Monitor de la Fotografía*¹, denunciaba como vergonzoso el creciente «tráfico al cual se dedican hace varios años, ciertos individuos que deshonran el arte que nosotros queremos ver ennoblecerse». Se trataba de colecciones de material pornográfico de alto calibre que circulaban de preferencia entre las clases más altas. Paralelamente, la fotografía pornográfica era utilizada como ácida herramienta política de sátira y provocación. En Italia, el matrimonio compuesto por Antonio Diotallevi y Costanza Vaccari realizaba los primeros porno-montajes, divulgando incendiarias láminas que representaban a la reina Sofía y su esposo en complicadas posiciones sexuales, suerte que también correrían el Papa y Garibaldi, entre otros (Gilardi, 2002).

La fotografía pornográfica fue despreciada y criminalizada, al contrario de la pornografía no fotográfica, protegida por el mercado del arte. En vistas de que la pornografía pintada o hecha a mano era mucho más cara que la fotografía, el mayor valor de cambio de lo obsceno purificaba lo indigno y la absolvía del pecado del original plagiado; de los policías, de la justicia, e incluso de los curas.

Si bien cuadros como la *Olimpia* de Manet aportaron una cuota de escándalo a mediados del siglo XIX, no hubo una persecución tan declarada contra la pintura que refiriera erotismo

1.- <https://www.retronews.fr/titre-de-presse/moniteur-de-la-photographie>



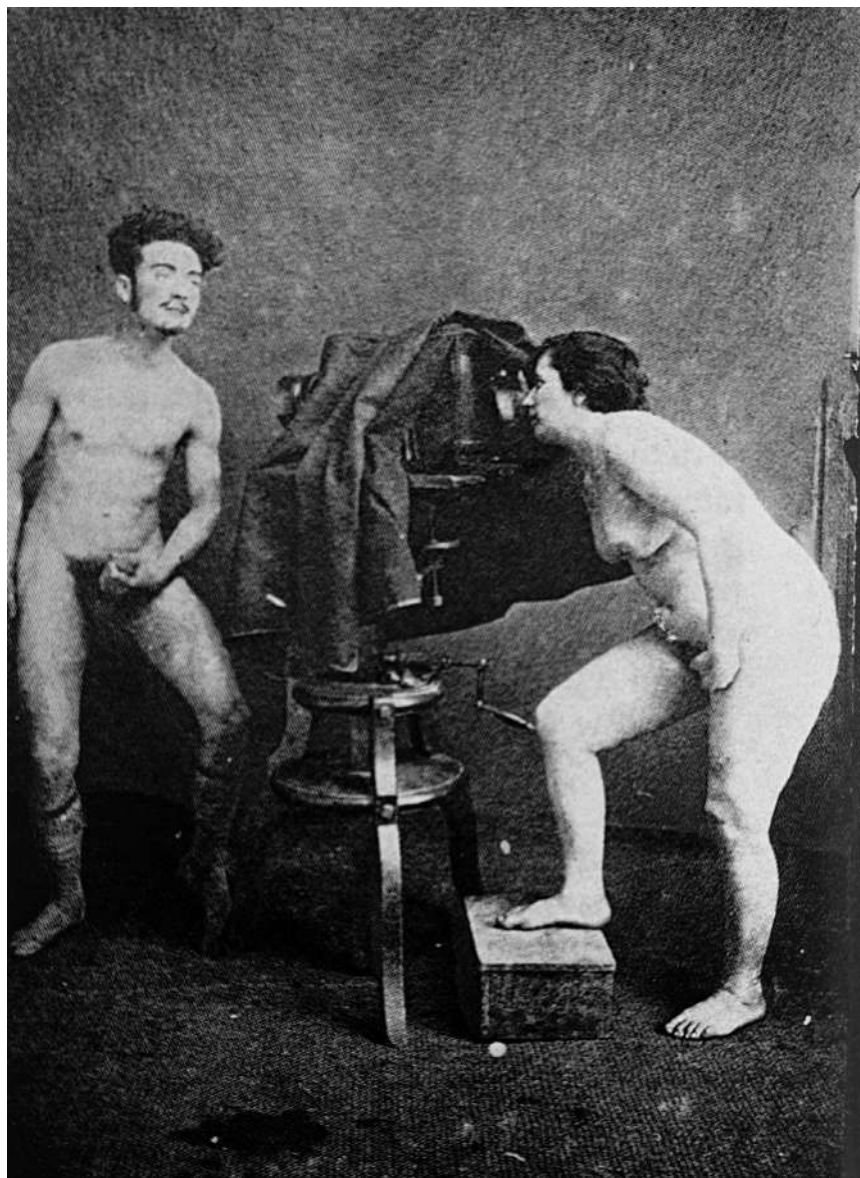
Fragmento del llamado «Álbum para Alice», atribuida a Charles L. Dodgson (Lewis Carroll), ca. 1882. Esta imagen forma parte de un conjunto de collages cuya autoría ha sido adjudicada al autor de *Alicia en el país de las maravillas* por el historiador Ando Gilardi en *Storia della fotografia pornografica* (2002). El álbum habría sido un obsequio nupcial a Alice, personaje real que inspiró al autor inglés.

como la que sí existió contra la imagen capturada por medios mecánicos. Y es que la fotografía, introduciendo la realidad, el detalle y la carnalidad, hizo que la sexualidad se volviera altamente subversiva. Definida «sin discusión como una droga que intoxica el alma, mancha la conciencia, hace perder la inocencia, corrompe el espíritu, turba la mente, promueve el vicio y lleva al infierno» (Nava, 1891), era de temer.

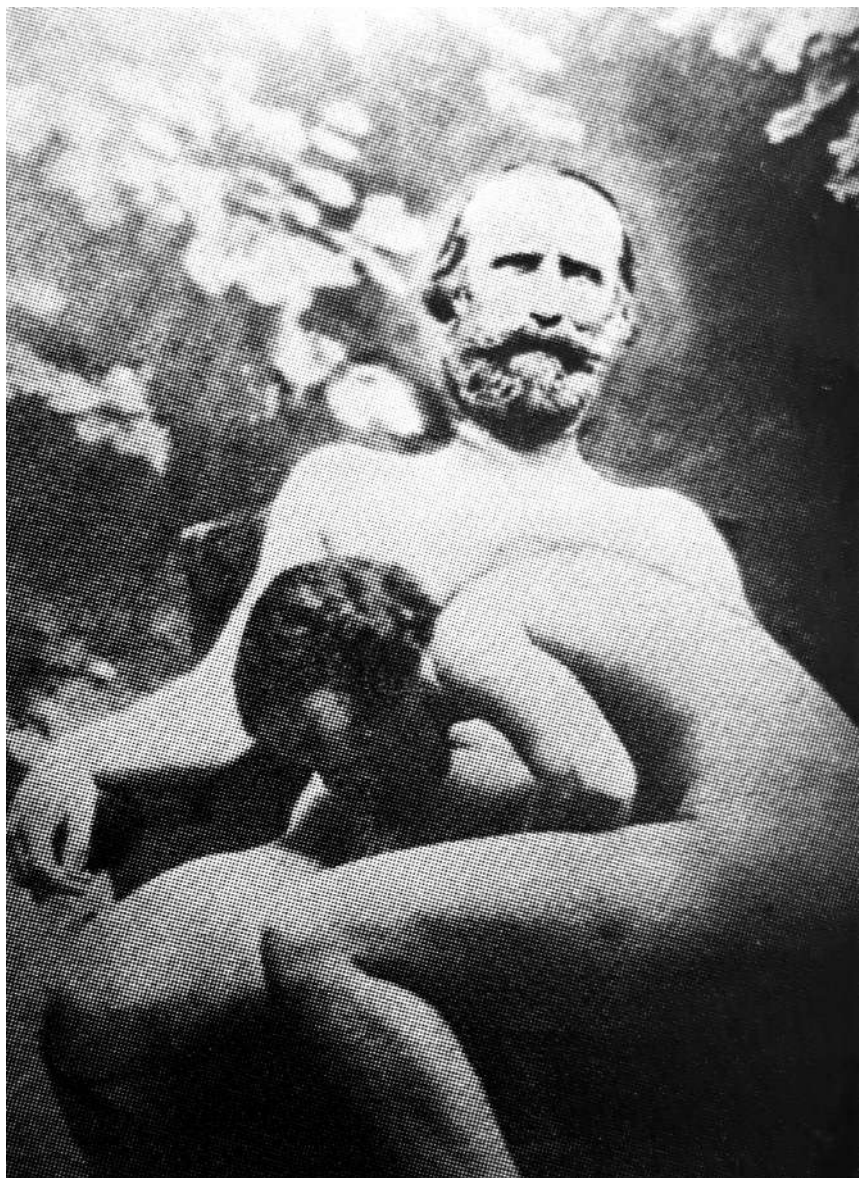
Tal persecución despertó la creatividad de sus productores y traficantes. Desde 1849, a solo 10 años del anuncio público de la invención del daguerrotipo, Félix-Jacques Antoine Moulin montó un taller de producción de fotografías de desnudos eróticos usando a adolescentes. A los pocos años, en 1851, el negocio había prosperado significativamente, llamando la atención de la policía, que incautó un gran número de fotografías «tan obscenas que la mera mención de los títulos constituiría un delito²». Moulin fue condenado por el delito de desacato a la moral pública. Si bien solo tuvo un mes de arresto, comenzaba entonces una batalla contra la obscenidad producida por medios técnicos. Esto llevó a buscar nuevos soportes para eludir a la policía, que no siempre resultaron. En 1863, *El Monitor de la Fotografía* publicaba el arresto de Phillipe Laufer con sus *Bijoux Microscopiques*, pequeñas miniaturas, que se vendían a 1 franco y que reproducían toda la genitalidad que los frescos religiosos velaban³. A la par de estos artilugios, se desarrollaron otros con el mismo fin (taumatropio, viviscopio, zootropio), de los que no quedó registro.

2.- *La Gazette des tribunaux*, n°7503, 25 de julio de 1851, p. 724.

3.- Ver Luigi Tomassini, «Fotografía, pornografía e polizia in Francia e Italia tra Ottocento e Novecento». *AFT Rivista di Storia e Fotografia* 1985, fasc. 2 (1985): 46–67.



Fototipo, anónimo, 1860 c. Gentileza Archivo Nazionale de Ando Gilardi



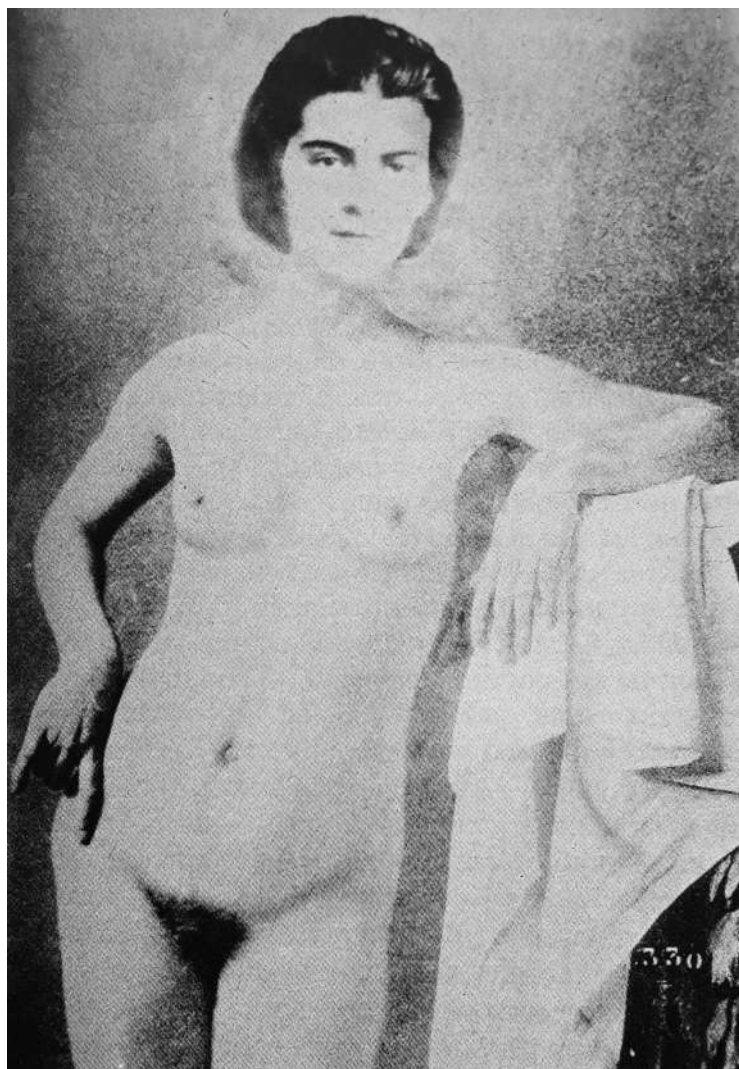
Fotomontaje sobre Garibaldi. Gentileza Archivo Nazionale de Ando Gilardi

Paradójicamente, fue gracias a la criminalística que un gran número de fotografías pornográficas en formato tradicional fueron conservadas y es posible conocerlas el día de hoy. Corrían los años 80 del siglo XIX, y los métodos científicos comenzaban a ser aplicados en las oficinas policíacas. Por medio de la fotografía se realizaron estudios centrados en la creación de una nueva ciencia carcelaria. La técnica consistía en relacionar las características antropométricas de los reos con cualidades morales. En Francia, Inglaterra y Alemania, las imágenes de la prostitución, junto a las fotografías tomadas con pretextos científicos y antropológicos de las prostitutas y homosexuales, se almacenaban en gran cantidad en las prefecturas de los palacios de justicia. Sólo en París se encontraron más de 100.000 fotografías pornográficas gracias a la ardua tarea de recolección de Eugene François Vidocq, comisario de policía. Tiempo después se intentó destruir este material, pero Jules Jarnes –otro funcionario policíaco– sería el encargado de salvaguardar este material en pro de la ciencia, mediante un exhaustivo trabajo de clasificación. La utilidad del archivo fotográfico de Vidocq, al que podríamos llamar jurídico-sexual, no sirvió tanto como registro delictual sino como registro antropológico.

Ya entrado el siglo XX, el comercio de la fotografía pornográfica aumentó exponencialmente, desarrollándose una gigantesca industria editorial que encontraría su culminación paroxística en la inmaterialidad de los bits.

SEX.COM, NUEVAS ESTRATEGIAS PARA LA PORNOGRAFÍA

La irrupción de la pornografía en internet no sólo trajo consigo el florecimiento a menor costo de un mercado ya consolidado en la industria editorial, sino que fue precisamente lo que impulsó



Fotomontaje que muestra a la Reina María Sofía de Borbone, 1862.
Atribuido a Costanza Vaccari-Diotallevi. Fuente: captura de pantalla,
Documental Storia In Rete, 2007

el desarrollo de Internet como plataforma comercial. La optimización de las descargas de imágenes y videos, el refinamiento de los protocolos de seguridad para las transacciones financieras, la eficiencia de los navegadores, etcétera, fueron inicialmente motivados y puestos a prueba por y para la comercialización de pornografía.

En 2003, después de una prolongada batalla legal, Gary Kramer logró recuperar el dominio sex.com, que Stephen Cohen le había arrebatado de manera fraudulenta en 1995⁴. El tribunal falló a favor de Kramer, otorgándole una indemnización de 65 millones de dólares. Con el dominio nuevamente en sus manos, Kramer pudo generar más de 500 mil dólares al mes solo por publicidad. Nunca una sola palabra –sex– había sido tasada tan alto.

A lo largo de los años, la fotografía pornográfica en la web ha ampliado su potencia, convirtiéndose en un anzuelo publicitario, pero también trastocando tanto los imaginarios individuales como las estéticas dominantes. Su vasta proliferación y la integración en el tejido visual compartido, revelan la complejidad creciente de la relación entre el cuerpo, el deseo y las imágenes, que operan como artefactos simbólicos, reconfigurando los regímenes de visibilidad y los modos en que construimos nuestra subjetividad. Amparada por el secreto que otorga la privacidad del hogar, en donde cualquier rubor sería disimulado por el fulgor de la pantalla del computador, la experiencia ante el producto u obra pornográfica ya no sólo se reduce al paradójico acto de gozar vicariamente de un placer que sólo se

4.- https://www.abc.es/salud/abci-corte-suprema-pone-litigio-sobre-dominio-y-devuelve-primer-propietario-200306130300-187650_noticia.html

instala en la superficie del significante. Ya no es solo el deseo por una presencia siempre ausente en la imagen lo que se activa, sino que es la mirada misma –lo que Lacan llamó la «pulsión escópica», el placer en la pura contemplación más allá de toda inteligibilidad– la que se convierte en el eje que reorganiza el sentido. En este juego, la imagen no responde a una carencia, sino que produce nuevas formas de deseo, desplazando el poder de lo visible hacia lo inaprensible.

El nivel y volumen de producción pornográfica en la red crea un nuevo espacio en donde el terreno del deseo unívoco (sexual-hedonista) es desplazado por un imaginario simbólico propio y por sus estrategias de reproductibilidad y mutación que se han indiferenciado con la lógica del mercado. Las tácticas de seducción que presenta lo pornográfico más tienen que ver con las señas y trazos de una estética publicitaria funcional cuyo fin es ser engranaje en la maquinaria económica dentro de una cadena de producción dada. Con recursos retóricos como la hipérbolo, la sinécdoque o la metonimia, se ofrece una construcción y escenificación de los cuerpos que no dista mucho de la venta de una hamburguesa.

EL SÚPER VOYEUR

Pero como la lógica del mercado es dinámica y poliforme (el producto siempre inscribe su fecha de caducidad), la fotografía pornográfica como producto económico requiere de la variedad en la oferta. Ante la saturación de imágenes de caucásicas bisturizadas y latinos «superdotados» a los que nos tenían acostumbrados *Play Boy* o *Pent House*, en la red es donde se ha explotado la aparición de una gama mucho más extensa de escenificaciones de lo erótico o pornográfico, que van desde el «amateur» al «hard-core». Pero este fenómeno no se da sólo con el fin de ofrecer un

abanico de posibilidades acorde a un público diverso, sino además (y quizás principalmente) con el propósito de poner en vitrina una nueva estrategia de seducción que ya no solo tiene que ver con la satisfacción mediada del deseo, sino con ofrecer al consumidor la posibilidad de convertirse en algo más de lo que su humanidad le permite, esto es, en ser el *super-voyeur*, aquel que puede verlo todo.

Como *super-voyeur*, el sujeto se desplaza de la artificiosa frontera que la pornografía le entregaría excediendo la mera satisfacción del sustituto virtual que le facilita el acceder a bajo costo a una experiencia sensible mediante una imagen, hacia un espacio-tiempo donde le sería permitido simular un estado de ubicuidad en el que ningún detalle se escapa a su mirada y donde el erotismo inherente de un acto sexual es superado por una visión casi clínica de la genitalidad de los personajes en el zoom fotográfico. Este *super-voyeur* no sólo estaría favorecido con un ojo ortopédico capaz y obligado a llegar a la insospechada microbiología de los cuerpos, sino además se constituirá como un ojo omnisciente capaz de recorrer una cartografía de conductas y prácticas, también insospechadas, que se perfilan inagotables.

Así, el objeto de la pornografía se vuelve menos la pornografía misma que la lógica y procedimientos de consumo visual que ella produce. Como en los códigos hebreos o en los inventarios chinos, todo se convierte en una categoría, desmenuzada en rubros y géneros.

Si entendemos la pornografía como aquello carente de misterio, donde lo obsceno se hace sinónimo de transparencia y obviedad (frente a lo sinuoso del erotismo), la codificación y la hipersegmentación de la oferta de imágenes sexuales surgiría como una consecuencia natural, dado que clasificar es acotar el

Personnages			
Hommes	1.	actifs	1
		passifs	
		race	b.
		age app'	25
		taille	
metier repr'			1.26
positions			5 + 6
autres traits caracteristiques			
.....			
.....			
Femmes	1.	actifs	1
		passifs	
		race	b.
		age app'	20
		taille	1.50
metier repr'			11
positions			2 + 4
autres traits caracteristiques			
.....			
.....			
Organs sexuelles visibles			
M		1	F 1
Visages reconnaissables			
M		11	F 11
Lieu de rencontre			
en plein-air			
a l'abri <i>étude pte</i>			



Facsimil de tarjetas pornográfico judiciales diseñadas por Jules Jarnes, cr88o.

Fuente: Gentileza Ando Gilardi, Fototeca Nazionale.

mundo, exponerlo y describirlo en el tablero de disecciones que la racionalidad auspicia.

De este modo, y paradójicamente, lo que pudiera parecer un desborde de «lo animal» que conlleva o padece el ser humano, termina siendo contenido por la horizontalidad de la oferta, dejando lugar a que los límites más turbios de tales expresiones (*snuff*, pedofilia, zoofilia, etcétera) queden prácticamente anestesiados al convertirse en sólo un rubro más dentro de decenas de posibilidades. El mercado lo aguanta todo.

El catálogo imaginario de lo pornográfico disponible en la red (adolescentes, mayores de 40, bizarro, interracial, bestialismo, lesbianismo, *cumshots*, famosos, amateur, anal, *blowjob*, facial, orgía, masturbación, etcétera, etcétera) ya no se hace útil sólo en la medida que satisface las necesidades (patológicas o no) específicas de los consumidores objetivos, sino que se hace particularmente eficaz como elemento de seducción en la medida que permite a cualquiera acceder a todo lo que sea posible ser visto. Por lo menos el tiempo que dure la conexión en la red.

** La primera versión de este artículo fue publicada en revista Patrimonio Cultural N°30, año 2004.*

II. FOTOGRAFÍA DESOBEDIENTE Y BASTARDA

Del fotomontaje a los memes

La práctica fotográfica no la podemos reducir sólo a su producción, al ejercicio autoral. Hace ya mucho que la apropiación, post-producción y circulación de fotografías ha ido generando nuevos agenciamientos para las imágenes en un sentido social, estético y político. La matriz digital ha facilitado y exacerbado este proceso con alcances insospechados. En estas líneas se intentará abordar la manera en que la fotografía es utilizada desde un sentido político, crítico o disruptivo, a través de una táctica residual y menor como es la producción de «memes», la cual se vincula con operaciones anteriores que acompañaron a la fotografía desde su nacimiento: el fotomontaje, el collage y la apropiación, procesos y estrategias que surgieron casi al mismo tiempo que la irrupción de la imagen técnica como nuevo régimen de representación.

1. EL PODER DE LA IMAGEN EN LA ERA DE INTERNET O UN MEME ENCONTRADO EN LA WEB

El 11 de julio de 2014, las incombustibles redes sociales ardían nuevamente festinando con un meme; en rigor, una suerte de meta-meme, pues de lo que se burlaban esta vez los montajes fotográficos y los textos que lo acompañaban era del diputado demócratacristiano Jorge Sabag, autor de un proyecto de Ley que pretendía sancionar a quienes ofendieran a las autoridades públicas a través de cualquier medio y vía cualquier recurso, textual o gráfico. Rápidamente, la propuesta fue re-bautizada como la «ley Anti-Meme». La avalancha de comentarios sarcásticos a través de Twitter y Facebook, y obviamente la masividad de los memes que se realizaron en su (des)honor, llevaron al diputado a retirar el proyecto del senado a pocos días de haberlo presentado, y a retractarse diciendo: «Es un error, no me fijé bien en lo que habían redactado mis asesores (...)». No vale la pena seguir

tramitándolo», contribuyendo con estas tan poco meditadas palabras a incrementar la burla electrónica que continuó varios días en las redes sociales y desde distintos sitios web noticiosos, incluso internacionales.

Este episodio viene a reafirmar algo que ya todos sabemos: el poder de la imagen en la era de Internet. En los últimos años, como otra repercusión más de la diseminación de las tecnologías digitales de comunicación, el fenómeno «meme» ha tomado dimensiones desbordantes que, más allá del humor y la anécdota, han permitido dinamizar la relación entre la producción y circulación de imágenes desde una perspectiva también política, para la cual la fotografía y sus divergentes usos han jugado, indudablemente, un rol protagónico.

La palabra «meme» sirve hoy para señalar esa imagen (gráfica o audiovisual) que es re-apropiada y difundida a través de la web con diversas intencionalidades. El concepto fue acuñado inicialmente por Richard Dawkins en su libro *The Selfish Gene* [El Gen Egoísta.] de 1976. Según Dawkins, entusiasta darwinista, los memes serían pequeñas unidades de transmisión de la cultura que se extienden de persona a persona a través de la imitación, de manera similar a como lo hacen los «genes».

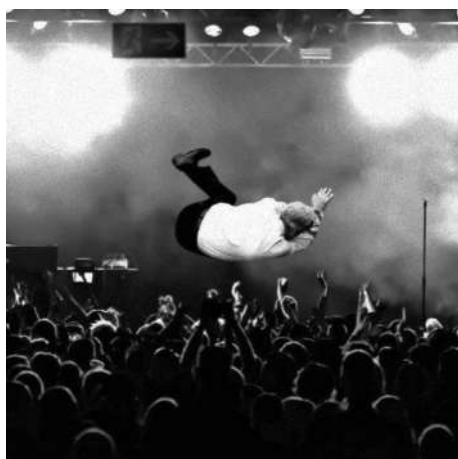
En un principio Dawkins pensó en el nombre «Mimeme», de raíz griega μίμημα [imitación], pero quería usar un monosílabo que sonara parecido a la palabra «gen», por lo que pedía excusas de antemano a los puristas por abreviar la expresión a «meme», que debería pronunciarse como se hace con la palabra en francés [*mem*] (Dawkins, 2006: 192). A costa de su banalización, este concepto adquirió plena popularidad surfeando en las aguas digitales, donde estableció sintonía con otra metáfora también derivada del campo de las ciencias biológicas: el concepto de virus. Los memes devienen, gracias a las plataformas digitales,



Memes de la ley Sabag.

en «contenidos virales», descritos así por el teórico de los medios Douglas Rushkoff (1996). A pesar de la carga patológica del concepto «viral», Rushkoff llamaba la atención sobre el potencial contra-cultural que los memes podrían significar para comunidades sin acceso a recursos o herramientas sofisticadas que les permitieran influir en la opinión pública.

En Chile, los ejemplos de memes con contenido político se hicieron notar de manera creciente en el primer gobierno de Michelle Bachelet, a propósito de distintos temas coyunturales (las primeras movilizaciones estudiantiles en 2006, el fallido inicio del Transantiago, etcétera) y sobre todo a raíz de su cuestionado comportamiento ante el terremoto de 2010. Sin embargo, la proliferación de memes paródicos aumentaría exponencialmente durante la primera administración de Sebastián Piñera. Y esto no sólo por el creciente uso de dispositivos móviles y uso de redes sociales, sino también porque la figura del presidente de derecha restituía para la izquierda el imaginario de ese enemigo común que alguna vez encarnara Pinochet



Memes de caída de Sebastián Piñera en Puente Alto.

(epitomizado por la fotografía de Chet Gerretsen que lo inmortalizó a nivel mundial como un tirano). La imagen de Piñera, de rostro siempre sonriente, representaba al empresario exitoso que muchos chilenos odian y a la vez envidian, pero sobre todo cuestionan por haber amasado su fortuna gracias a un sistema económico heredado por la dictadura. Los continuos errores o lapsus del presidente-empresario se convertirían rápidamente en fuente para imágenes virales. La velocidad con que se generaron memes a propósito del «papelito de los mineros», su caída en los escombros en Puente Alto, o el «encuentro con Obama», sazonzaban con altas dosis de sarcasmo el descontento social que ahora cuestionaba no sólo las gestiones del gobierno de turno, sino al modelo económico mismo.

2. DE NATURALEZA ANFIBIA

La fotografía pareciera ser de naturaleza anfibia, vive entre dos mundos. Sus propiedades se potencian entre dos polos. Por un lado, su persistente apego al referente y, por otro, la manipulación de los códigos que le son inherentes: desde el encuadre, la pose, la iluminación, la elección de ese instante decisivo en el momento antes de disparar, hasta la post producción con sus re-encuadres, balances cromáticos, filtros y cut & paste.

Esta cualidad «anfibia» es la que ha permitido justamente que el uso político que se ha hecho de ella desborde la mera denuncia. Si bien el rol de la fotografía periodística o documental ha jugado a nivel global un rol innegable, denunciando situaciones de injusticia, pobreza y opresión, también es cierto que muchas de las estrategias de representación usadas con esos fines han sido cooptadas por los medios de comunicación, anestesiando su impacto por exceso y repetición, o despoltizándolas al momento de ser normalizadas por los protocolos de moda en

los circuitos artísticos contemporáneos. Vemos cómo, con justa razón, la verdad de las imágenes fotográficas ha sido permanentemente impugnada. El recorte, el montaje, la manipulación del relato a través del pie de foto o titular en un periódico o revista han ido construyendo la sospecha hacia las fotografías, pero aun así no dejamos de buscar en ellas un contenido, un mensaje, ya sea este perturbador en su borrosa verdad, o revelador en su maquillada ficción.

Desde esa doble articulación entre verdad y fricción (sic) es que la fotografía ha encontrado un canal de expresión política que cobra sentido desde el extrañamiento en sus distintas facetas. Ya sea desde el derroche creativo, la prolijidad técnica de la apropiación o el humor como detonante escandaloso o absurdo, la utilización de la fotografía y el montaje ha sabido encontrar hoy, más que nunca, un lugar de sentido comunicativo sin precedentes, cuyas conexiones podemos rastrear en la historia a partir de dos operaciones básicas: apropiación y montaje.

3. HACIA UNA GENEALOGÍA DEL CUT & PASTE

La historia oficial de la fotografía nos ha enseñado que uno de los primeros en utilizar el fotomontaje como recurso plástico fue el reconocido fotógrafo de origen sueco, Oscar Gustave Rejlander, con su famosa pieza *Los dos caminos de la vida* (*The Two Ways of Life*, 1857). En ella combinaba 32 negativos que permitían obtener una imagen panorámica alegórica –cuyo referente pictórico habría sido la pintura de Rafael *La Escuela de Atenas*– en la que se podía apreciar a personajes que representaban los vicios (a la izquierda) y las virtudes (a la derecha). La fotografía suscitó gran interés por sus cualidades técnicas, su intención moralizante, y porque de paso mostraba por primera vez mujeres semi-desnudas expuestas públicamente.



Fading Away (1858) Henry Peach Robinson.
Fuente:: <https://static.artmuseum.princeton.edu>

En la misma década, el inglés Henry Peach Robinson, adscrito a la corriente prerrafaelista, creaba a partir de 4 negativos distintos la fotografía *Último Instante* (*Fading Away*, 1858), que representaba de manera teatral a una joven moribunda acompañada de sus familiares. Sus fotomontajes pretendían equiparar (equivocadamente) la fotografía a la pintura de su época (entre academicismo y romanticismo) para otorgarle el estatuto artístico –que críticos como Baudelaire le negaban–, a la vez que un mayor valor de mercado, al convertir cada imagen en una pieza única. Mientras, entre 1858 y 1889, el estudio de Charles



Fotomontaje de Marie-Blanche-Hennelle Fournier (1870).

Fuente: Art Institut Chicago <https://www.artic.edu/>

D. Fredricks & Co., con menores expectativas éticas o estéticas, pero sí comerciales, ofrecía al público cartas de visita, retratos de grupo y divertidos montajes que mostraban a personajes con dos cabezas, o retratos múltiples⁵ de personajes ilustres.

Desde la mitad del siglo XIX, la práctica del collage y fotomontaje dispuestos en formato álbum se hacía corriente. Fotógrafas como Marie-Blanche-Hennelle Fournier en Francia o Lady Georgiana Berkeley y Lady Mary Georgina Filmer, pertenecientes a la aristocracia inglesa, realizaban surrealistas fotomontajes mezclando acuarelas y retratos de sus familiares. Al mismo tiempo, Lewis Carroll, amigo de Reijlander, no sólo plasmaba en palabras el delirio de su *Alicia en el País de las maravillas* (1865); también experimentaba con la fotografía y realizaba de manera privada collages de corte pornográfico donde mezclaba fotografías y dibujos que, de hacerse públicos, habrían escandalizado a la moral victoriana de su tiempo. Hacia 1890, en Canadá, mientras su marido buscaba oro, Hanna Maynard sostenía la economía del hogar con un estudio fotográfico retratando a la sociedad de Quebec, y en sus ratos libres realizaba extravagantes composiciones en las que multiplicaba su propia imagen en el cuadro, aludiendo a las distintas facetas que cumplía en la cotidianidad.

Pero la instrumentalización política de este recurso también se hace presente muy temprano desde distintas perspectivas éticas e ideológicas. Dentro de este ámbito se cuentan los estudios eugenésicos llevados a cabo por Sir Francis Galton –sobrino de Charles Darwin–, quien usaba la fotografía como herramienta para ilustrar la relación entre las conductas criminales y los rasgos fisiognómicos, realizando superposiciones de retratos en

5.- Varios retratos conviviendo en un cuadro.

los que se advertía la predominancia de un patrón racial específico que, con un afán pseudocientífico, intentaban respaldar sus teorías eugenésicas –limpieza étnica (Ellenbogen, 2012: 113).

En el plano más coyuntural, la fotógrafa Costanza Vaccari-Diotallevi, en 1862, era juzgada por realizar en su estudio fotográfico, junto a los retratos de la burguesía de su época, escandalosos montajes difamatorios que mostraban a personajes como la reina Sofía de Borbone con el cuerpo desnudo de una prostituta, a Garibaldi, al mismísimo Papa, a miembros del clero, políticos y aristócratas, protagonizar escenas de sexo explícito (Sandulli, 1934: 121), como una forma de protesta ante la coyuntura político social de la época, adelantándose a dadaístas como Hearthfield o a los creativos de nuestro criollo The Clinic.

Entrado el nuevo siglo, una vez que las cámaras de bajo costo comenzaron a popularizarse, surgieron libros y manuales que explicaban cómo realizar excentricidades fotográficas, entre los que se cuentan *Fotografía y Truco* de Walter Eagleson (1902) o *Photographic Amusement*⁶, editado en Nueva York en 1905 por Walter E. Woodbury. Si revisamos el índice de este libro pareciera que nos encontraríamos con el menú desplegable de filtros de cualquier software de edición de imágenes digitales: *retratos de estatua, fotografías en cualquier color, imágenes raras en fondo oscuro, caricatura, fotografía floral, imágenes distorsionadas, fotografías eléctricas, retratos cónicos*, dedicando por supuesto un rol fundamental al *fotomontaje*. Por eso extraña que en muchas ocasiones se considere a Raoul Hausman como «inventor» de esta técnica un par de décadas después.

6.- El libro está disponible íntegramente en <https://archive.org/details/photographicamusooowoodiala>

El equívoco probablemente provenga de sus memorias (publicadas en 1958), en las que relata el momento justo en que se le «ocurrió» este método de trabajo:

Empecé a hacer pinturas con recortes de papel de colores y recortes durante el verano de 1918. Pero fue durante una estancia en el borde del mar Báltico (...) en la pequeña aldea de Heidrebrink, que concebí la idea de fotomontaje. En casi todas las casas había en la pared una litografía en colores que representaban, sobre un fondo de cuarteles, la imagen de una granada. Para hacer este recuerdo militar más personal, habían pegado sobre la cabeza el retrato fotográfico de un soldado. Fue como un relámpago, vi al instante que podía realizar imágenes compuestas completamente a partir de fragmentos de fotos recortadas. En septiembre, ya de regreso en Berlín, comencé a darme cuenta de esta nueva visión, y utilicé fotografías de la prensa y el cine (...) (Hausmann, 1958: 42).⁷

Pero lo que sí es innegable es que desde la práctica dadaísta, con nombres como el mismo Hausmann, Hanna Hoch y sus montajes

7.- Traducción libre. Texto original: «Je commençais à faire des tableaux avec des coupures de papier coloré et des coupures de journaux et d'affiche lors del'été 1918. Mais c'est à l'occasion d'un séjour au bord de la mer baltique, à l'île d'Usedom, dans le petit hameau de Heidrebrink, que je conçus l'idée du photomontage. Dans presque toutes les maisons se trouvaient, accrochée au mur, une lithographie en couleurs représentant, sur un fond de caserne, l'image d'un grenadier. Pour rendre ce memento militaire plus personnel, on avait collé à la place de la tête un portrait photographique du soldat. Ce fut comme un éclair, on pourrait- je le vis instantanément- faire des tableaux entièrement composés de photos découpées. De retour en septembre à Berlin, je commençais à réaliser cette vision nouvelle en me servant de photos de presse et de cinéma».



Hurra, se acabó la mantequilla (1936) John Heartfield (Helmut Herzfeld).

Fuente: The museum of Fine Arts, Houston <https://emuseum.mfah.org/>

proto-feministas, John Heartfield y sus críticas al nazismo en Alemania, Claude Cahun y sus ejercicios trans-género en Francia, Rodchenko en Rusia o Grete Stern en Argentina, la práctica del fotomontaje y la apropiación de fotografías y gráficas publicitarias permitirá dar curso y difundir un ejercicio sistemático de comentario, crítica o denuncia política desde el campo artístico, aun bajo el riesgo de que la propia institución artística debilite o apacigüe el efecto corrosivo de la parodia o el absurdo. Al respecto, bien podríamos criticar que cuando una artista como Sherrie Levine expone las «re-fotografías» que ella hace de trabajos de Walter Evans o de Jean-Eugène-Auguste Atget, parodiando el sistema del arte, termina entrando en el juego de aquello que pretende problematizar.

Es por eso que cuando estas prácticas –montaje y *apropiaciónismo*– son a su vez apropiadas desde los bordes a cualquier institución de manera anárquica y anónima (en la mayoría de los casos), asumiendo las contradicciones de su emergencia y rescatando estéticas de la alta y de baja cultura (si es que esa distinción tiene alguna validez hoy), es decir, combinando saberes divergentes desde la historia del arte, el folclor digital, la publicidad, su despliegue parece liberar la representación, la estética y la práctica fotográfica de categorías rígidas, dándoles una fuerza inesperada.

El concepto de «originalidad» en sus varias significaciones (como fuente, vinculada al origen y por consecuencia a la novedad y/o asociada a la obra única) queda suspendido. Una misma imagen fotográfica, dinamizada en la inter-textualidad con que negocia su sentido a través del «meme», se convierte en conocimiento sintético, móvil, huyendo de la interpretación unívoca y privilegiando una pragmática dinámica y polivalente.



Hannah Maynard en una fotografía compuesta estilo *tableau vivant*, (1893–1897), negativo en placa de vidrio al colodión en blanco y negro, 20 x 25 cm, BC Archives, Royal BC Museum, Victoria.



Hannah Maynard, Hannah Maynard y su nieto, Maynard McDonald, en una fotografía compuesta estilo *tableau vivant* (1893), negativo en placa de vidrio en blanco y negro, 25 x 20 cm, BC Archives, Royal BC Museum, Victoria.

Su mezcla, distribución y masividad van construyendo de manera horizontal nuevos sistemas de sentido. Con ello, la presunción de que el universo de las imágenes digitales se desplegaba de manera autónoma y discreta sólo en el espacio mediático de las redes, sin ninguna incidencia en la «vida real», ya ni siquiera es discutible; simplemente deja de tener importancia cuando, en los hechos, nuestra propia existencia social se negocia desde plataformas virtuales también, con la dependencia a los medios de comunicación informática, pública y privada –noticieros, correo electrónico, redes sociales–, las transacciones comerciales, y con la gestión de nuestra propia identidad administrada por la burocracia estatal y en sistemas en redes que almacenan todos nuestros movimientos a través de corporaciones.



Finalmente, la torpeza del diputado Sabag quedará flotando en la red como caricatura eterna. Es cierto que su imagen no estará sola; se sumergirá en la web junto a miles de memes que reflejan episodios similares de mayor o menor gravedad, pero lo cierto es que no desaparecerá, al menos no tan fácilmente. Como ya anunciaba Lev Manovich en 2001: «Si en el espacio de la carne tenemos que esforzarnos en recordar, en el ciberespacio tenemos que esforzarnos en olvidar» (112).

Nada desaparece cuando la imagen se hace eco en otras miles de imágenes, multiplicándose exponencialmente, porque cada vez es más fácil replicarlas.

Y es que los memes que hoy circulan masivamente en la red pueden ser contruidos en línea sin necesidad de tener alguna aplicación gráfica instalada en el computador. Hay numerosos sitios web para ello: memegenerator.com, imgflip.com,

quickmeme.com. Su abrumadora existencia radica sobre todo en la instantaneidad y economía de recursos que implica su producción. Es cierto que puede existir una distancia cualitativa con los fotomontajes y collages políticos de las vanguardias históricas, pero aún así es posible comprenderlos como vástagos de la tradición del fotomontaje que, en su temática subversiva o irreverente, y negando la autoría, construyen algo de aquello que Walter Benjamin preconizaba en su famoso texto de 1936, *La Obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica*, respecto a las potencialidades políticas de la tecnología y, agregaríamos nosotros, de la vigencia de la práctica fotográfica en su dimensión crítica y desobediente.

** La primera versión de este texto fue publicada en revista Atlas, 2014.*

III. ELOGIO AL PLAGIO

Nota introductoria

Este texto fue escrito en 2014 para el libro *Neoconceptualismos. Ensayos*, editado por Allan Meller y Felipe Cussen. Bajo este título se agrupaban una serie de escritos que abordan el neoconceptualismo literario, programa propuesto por Allan Meller y Carlos Almonte en una publicación anterior de 2001, que abordaba la creación artística desde el plagio y la apropiación.

1. EL NEO-CONCEPTUALISMO NO DEBERÍA LLAMARSE NEO-CONCEPTUALISMO

Quizás el neoconceptualismo debiera omitir el exceso de teoría en torno a su acto de desobediencia epistémica, y simplemente ser. Sin avisos, ni advertencias, ni instrucciones de uso; sin papeletos plegados en el interior de la caja (esos prospectos médicos que nadie lee).

Seguimos abordando la contemplación, análisis y reproducción de la cultura desde la pretensión de que existen conceptos fijos y estables a los que agregar cada tanto un prefijo chic: su lindo «neo», su glamoroso «post». Hemos naturalizado los conceptos como si de entidades divinas se tratara, o como si existieran cual sustancias en la viscosa naturaleza humana del pensamiento —tan platónicos que salimos. Mientras, la vida fluye: es lo único que sabemos. Ni las rocas permanecen estables en su aparente opacidad y dureza; los conceptos tampoco. No andábamos distraídos caminando por un bosque heideggeriano

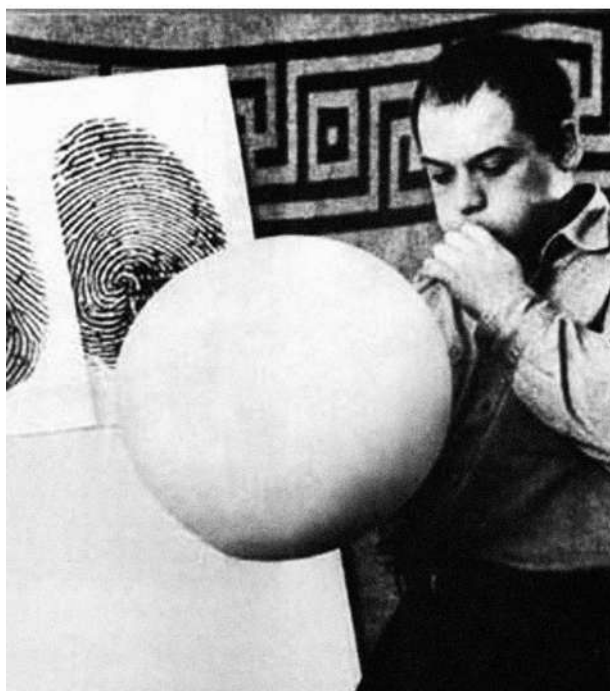


Fotogramas de video performance *Marca Registrada* (1975) Letícia Parente.
Gentileza de André de Souza Parente

cuando nos topamos con un concepto y lo llevamos a casa para domesticarlo, alimentarlo y enseñarle algunos trucos. Fue en la relación promiscua y anárquica del fluir de experiencias –cuchillos ensangrentados, coitos, pasos de baile– traducida en datos y en ejercicios aeróbicos de respiración moderada, de motricidad fina a través de adiestramientos caligráficos, de dolores musculares, nalgas acalambradas, jaquecas y de veloces parpadeos frente a una pantalla de silicio que hemos inventando conceptos, categorías y taxonomías para, acto seguido, reverenciarlos, defenderlos, negarlos e intentar asesinarlos.

Seguir utilizando el «plagio» como un concepto quizás sea una gran trampa. El uso de términos como robo, hurto o apropiación implica aceptar que existen cosas a ser robadas; implica aceptar que existe eso que se llama producto (cultural, físico), y que es natural, por tanto, el que lleve una marca registrada; implica aceptar que existe la propiedad privada; implica, de paso, concederle crédito al autor, a la noción de genio y de originalidad. Aquí recuerdo a Vito Acconci desnudo, mordiéndose un muslo en una acción que llevó como título justamente *Marcas Registradas* (Trademarks, 1970); a Leticia Parente bordándose en la planta del pie la frase «Made in Brazil» (*Marca registrada*, 1975)⁸; o a un menos masoquista Piero Manzoni, inflando globos a los que ponía de título «aliento de artista» (*Fiatto d'artista*, 1961), imprimiendo su huella dactilar a unos huevos duros o firmando los cuerpos de lindas mujeres desnudas para «poner en cuestión», para «negar», para «problematizar» la noción de autoría y el concepto de obra. ¡Reforzándolas de paso!

8.- Leticia Parente. *Marca registrada (Trademark)*. 1975. Video (black and white, sound). 10:30 min.



Fiatto d'artista (1961), Piero Manzoni

Pero el neo-conceptualismo propuesto iza su bandera. Pues todavía tienen sentido la calavera y los fémures sobre fondo negro, en la medida en que la autoría, el concepto de obra, de originalidad y mercancía siguen vigentes. Los mismos Almonte y Meller, creadores del movimiento neo-conceptual, advierten: «¿Por qué hemos conservado nuestros nombres? Por rutina».

A pesar de la constatación de que el universo muta incansablemente, que todo se mueve en las tripas y en la superficie de la materia y del lenguaje que la nombra, seguimos creyendo en la autoría y en la originalidad que la sustenta como conceptos fijos, como entidades estables a las que asirse para huir de nuestro horror a la disolución definitiva en el todo. El Nirvana debe ser la pesadilla del cristiano capitalista, que prefiere retorcerse con nombre y apellido en un infierno que respete su carnet de identidad, que reconozca sus propiedades y sus triunfos, a disolverse en un todo indeterminado sin jerarquías donde las conquistas terrenales tengan valor cero.

La noción de «obra original» es un espejismo de individualidad. En su oasis nuestros egos sueñan con refrescarse y chapotear, mecidos por el canto de cuna materno que nos tararea el *jingle* de que somos seres únicos, inigualables y hermosos. Más allá de la recuperación vicaria de ese sobajeo al ego, la autoría se ha construido también como ejercicio de conquista. La firma es la orina, la delimitación territorial, el signo de afirmación de la existencia y del dominio; supervivencia en el mundo terrenal de competencias y jerarquías, y paradero existencial; flotador provisorio ante la marea de una eternidad que no respeta nombres propios. Pero la firma también es la orina que contiene información de lo que comimos, de las enfermedades que cargamos, es decir, la orina misma ya es un yo dinámico, lluvia dorada de datos.

Quizás sea por ello que cada copia a una «obra» es un pellizco doloroso a la construcción imaginaria de ese «individuo» que con tanto desespero ha fraguado el pensamiento occidental desde hace siglos. Pero ese pellizco también es lo que le da otra vida, tridimensionalidad, movimiento. En cada copia, en cada plagio, en cada cita, se activa el aparato circulatorio de la estructura de signos de una cultura, se activan los códigos genéticos de un texto, de una pintura, de una idea. Se hace evidente su compleja e ilusoria construcción e identidad. Cada ejercicio creativo que redunde en una obra artística, ensayo filosófico, texto literario o lo que sea, es la suma de movimientos de energía que transforman otras obras, ideas, conceptos, percepciones, espasmos, accidentes o azar que, de manera más o menos camuflada, van tejiendo una red de fuerzas hacia donde la idea pasiva del sujeto lector o espectador se deja caer.

Descansamos en la idea de autoría cuando somos lectores dóciles, como quien se deja mecer en una hamaca una tarde de verano. Pero también, desde el aburrimiento, post-estructuralismo en adelante, comenzamos a observar las costuras del tejido, a tirar de uno de sus hilos descubriendo la lógica del entramado y comprender que podemos deshacer(nos de) aquello que nos da seguridad y distracción, pero para caer en la temible nada o en el salvaje y caótico mundo real que el lenguaje disimulaba con su publicidad metafísica.

La obra y su pretendida esencia ahora desdibujada en esa red de relaciones, de filamentos de sentido, atenta también contra la idea de autoría encarnada en estos nuevos santos laicos que el humanismo ha engendrado: los artistas. Colgamos sus estampitas en nuestras habitaciones, les rendimos culto, recitamos su palabra, conocemos su pasión y su vía-crucis, peregrinamos a sus tierras para traernos una postal o un llavero que ofrendamos

como amuleto, y esperamos, cada tanto, que resuciten en una edición ampliada, en una biografía secreta, en un texto póstumo. Aun cuando ya muchos han hablado de la muerte del autor (todavía anunciado en masculino) con mayor o menor fuerza, el autor vuelve a la vida, aunque sea como un zombi, y auspiciado por el mercado. A este último no le interesa tanta deconstrucción si no es para vender algún libro de Deleuze, un *sticker* o una chapita de Foucault, que compramos felices.

2. LA COPIA DEMONIACA Y SU LUGAR POSMODERNO

Más allá de considerar la creación, desde un punto de vista ontológico, como un ejercicio de traspasos y flujos, transferencia y antropofagia, hay una larga y sombría historia que acompaña al relato de la mistificación de los artistas como creadores. Se trata de la historia de las falsificaciones, máscaras, fraudes y suplantaciones. La posmodernidad se caracterizó porque estos dos relatos: el de la autoría como fruto divino y el de la copia como su reverso diabólico, se encontraran inevitablemente en el museo, en la calle, la publicidad o en la red. El proyecto moderno basado en el individuo como entidad ontológica, se diluía a la velocidad con que a diario se descargan, se suben y se mezclan en la red millones de tera-bytes de información que contienen imágenes, sonidos y textos; poemas, películas, novelas, *papers* científicos, canciones, videos de gatitos. Sus partes se mezclan y se transmutan en otras cosas que a su vez serán fragmentadas y devoradas nuevamente, y así incesantemente. Por supuesto esto ha generado pánico para los guardianes de la bahía intelectual, quienes defienden un régimen de consumo cultural acorde a una idea capitalista de los bienes en el que debería preservarse el estricto carácter autorial de las obras.

El mercado, sin embargo, es como Madonna, sabe reinventarse. En el campo artístico más convencional –ese que se circunscribe a las galerías de arte, museos de arte contemporáneo y bienales– los ejemplos de apropiación abundan. En su última exposición en el Museo SMAK de Gante, Bruselas, en 2014, Thomas Ruff presentó una serie de fotografías creadas a partir de negativos del espacio sideral obtenidos por sofisticados observatorios astronómicos ubicados en el norte de Chile⁹. Las millones de estrellas que se observan en las fotografías de gran formato exhibidas en el museo resuenan con la estrategia empleada en su serie de desnudos de 2003, creada a partir de fotografías tomadas de páginas pornográficas en la web y manipuladas digitalmente con Photoshop. Estos ejercicios de apropiación, que el artista en el año 2011 convirtió en piezas únicas, hoy están cotizadas en casi 400.000 euros. Esto demuestra cómo la práctica de la apropiación no siempre tendría que conducir necesariamente a la democratización de la cultura o a su devaluación económica en el mercado del arte –así es que tranquilos.

En el plano académico, el plagio, la copia, la apropiación, encontrarán su lugar indemne de la culpa católica, capitalista y patriarcal, en el pegajoso territorio epistémico inaugurado por la posmodernidad como sistema de análisis y como dictamen estético, siempre y cuando venga ungido por los apellidos franceses correspondientes (Barthes, Lyotard, Derrida, Deleuze). Será recomendable entonces, en cada ejercicio de apropiación, *collage*, montaje o plagio, mostrar las credenciales posmodernas correspondientes; obtener el visado citando a los detentores de

9.- Entre 1989 y 1991 Thomas Ruff adquirió más de 1.000 negativos en el Observatorio Europeo Austral ubicado en Chile

la autoridad intelectual de turno; dominar su lenguaje, esa nueva jerga que custodia para la élite ilustrada de casi siempre su ejercicio de poder, negociando con el mercado en un muñequeo a veces real, pero que no pocas veces deviene manoseo interesado, no exento de goce –porque para qué nos vamos a poner tan graves.

3. ECONOMÍA ECOLÓGICA

Pero dejando de lado la acostumbrada paranoia que nos hace ver en cualquier ejercicio de subversión su lado maléfico, oportunista e interesado –pues sigue operando en el elitista mundo del arte, que tradicionalmente se dirige a una clase privilegiada–, lo que el apropiacionismo propone no ha sido solo rascarse y gozar el prurito vanguardista en su sentido político ya clásico, también coincide con una actitud ecológica, con la urgencia de una economía de capital cognitivo, simbólico y estético.

Hace unos años me hizo mucha gracia saber que Keneth Goldsmith, el creador de Ubuweb, uno de los archivos en línea más completos sobre la cultura contemporánea primermundista (que atesora extrañas piezas de cine experimental, archivos sonoros de los futuristas italianos o escatológicas grabaciones de los accionistas vieneses), es partidario de una pedagogía de la no-creatividad. En 2004 comenzó a impartir un curso que llevaba el polémico nombre de «Escritura no-creativa» (*Uncreative Writing*) en la Universidad de Pennsylvania, apoyado en la constatación del excedente de producción artística y literaria en las redes y su avalancha de réplicas e imitaciones. Lo que Goldsmith proponía era el ejercicio explícito en la producción artística de técnicas de replicación, plagio, piratería y montaje.

Ya es un lugar común afirmar cómo la llamada revolución digital ha significado un cambio inconmensurable en la historia de la cultura humana, con alcances geográficos y económicos

insospechados que ubican a las y los creadores ante nuevos desafíos, acorralando la noción de autoría y originalidad contra nuevos abismos. Cada día se abren millones de entradas de blogs con poemas, ensayos, cuentos, crónicas; en Myspace, Soundcloud o Bandcamp se suben y descargan miles de millones de canciones; cada día se agregan a Instagram, Flickr, Twitter y Facebook ochorrocientos millones de fotos que van desde reproducciones de obras maestras –¡afirmate Benjamin!– hasta instantáneas cotidianas con *selfies*, comidas diarias, mascotas, etcétera, recordándonos la historia de *Funes el Memorioso* escrita por Borges, en la que describía a un pobre tipo que después de caer de un caballo y golpear su cabeza, en vez de perder la memoria como en los cuentos al uso, perdía la capacidad de olvidar, y con ello la capacidad de establecer jerarquías en la información. Todo lo vivido por Funes se convertía en un registro, en un dato imborrable, y su memoria se transformaba en un gigantesco archivo que, lejos de convertirlo en un hombre más inteligente o culto, lo transformaba en un idiota, en un interdicto incapaz de gestionar el conocimiento.

Si, como nos han enseñado algunos documentales en Youtube, los estómagos de miles de aves marinas están reventando de bolsas de plástico (esas que nos regalan en los supermercados) y los ríos y lagos están arruinados por metales pesados, nuestros discos duros y las redes están saturadas de lo que podríamos llamar colesterol semiótico. Hay un exceso de todo. Ya no se trata solo de chatarra tecnológica, también parece haber un exceso de objetos culturales cuya obsolescencia es menos cierta y, por lo mismo, su volumen y circulación más implacable. Pareciera entonces que ya no se debería crear más, sino, como proponía Goldsmith, sólo reproducir, reinterpretar, remezclar. Y no estoy pensando sólo en el dj de la fiesta o en el vj que remezcla

películas porno ochenteras con imágenes de cumbres presidenciales, sino también en ejercicios algo menos banales que desde el campo artístico actualizan ejercicios conceptuales críticos a un nivel más político.

Un ejemplo que me gusta citar es el trabajo de la artista peruana Daniela Ortiz, cuando en 2010 descargó de Facebook cientos de fotografías de los perfiles de mujeres pertenecientes a la clase alta peruana. Mientras bajaba las imágenes advertía cómo en cada foto, junto a la escena familiar ideal o a los niños jugando, aparecía la servidumbre: empleadas domésticas, niñeras, jardineros, pero siempre en un segundo plano, fuera de foco, o como un fragmento recortado (un brazo, un pie, una mejilla). La servidumbre estaba siempre ahí, espectral, como error de encuadre, como despiste. El robo de imágenes de Ortiz secuestraba algo que pasaba inadvertido para las usuarias de Facebook. La operación metonímica que evidenciaba la condición subalterna, el mancillado origen indígena o mestizo de las empleadas domésticas (que delata de paso la segmentación racial y social), y la triste y naturalizada situación de pertenecer a una familia que las descarta de su auto-representación y memoria, reafirmando así la huella colonial convertida hoy en tensiones de clase. El proyecto de Ortiz buceaba en el espacio *submediático* de la llamada sociedad de la información para mostrar cómo las relaciones de clase y raza se actualizan con las nuevas tecnologías de la imagen. Su propuesta no creaba una «pieza» en términos convencionales, sólo generaba un dispositivo (un libro) que hacía disponible ese material con la perspectiva del extrañamiento (actitud que sigue favoreciendo el arte como espacio de resistencia).

El amplio espectro de información disponible, atrapada en la red o flotando en la nube, re-dibuja las fronteras de creación



97 domésticas (2010) Proyecto artístico de Daniela Ortiz de Zeballos. Gentileza de la artista

de manera inaudita. ¿Qué sentido tendría hoy la creación de obras? Quizás lo que es necesario hoy, como hizo Daniela, es la creación de sentido a lo que ya existe, pero con cuidado de no caer en la práctica insulsa de simplemente reescribir y replicar lo ya existente, como hacen buena parte de los músicos y artistas, y que en fotografía encuentra conceptos que se hacen tendencia como «postfotografía», popularizado por Joan Fontcuberta –un especialista del camuflaje.

En 2011, Fontcuberta junto a Clément Cheroux, Erik Kessels, Martin Parr y Joachim Schmid, realizan la muestra *From Here On* (2011), exposición colectiva que se presentó en el festival Les Rencontres d'Arles. Esta muestra, acompañada por un manifiesto, fue ampliamente reconocida como un momento clave en la consolidación de la postfotografía como movimiento, explorando cómo Internet y las nuevas tecnologías han transformado la creación y el consumo de imágenes. La muestra invitaba a artistas que construyen colecciones de fotografías encontradas en la red, ordenadas de acuerdo a criterios anecdóticos: luces de flash contra espejo, gente posando en puestas de sol, fotos de penes tomadas por usuarios de redes sociales de contacto sexual, etcétera. Reconozco que en un principio me causó gracia, pero luego venía la pregunta: «Ya, ¿y qué?».

El ejercicio del artista como coleccionista de lo banal, me recuerda a Taldo, el niño con síndrome de Tourette entrevistado por el circunspecto periodista Bernardo De la Maza en los años ochenta en un programa de televisión chilena. Aparte de la pantagruélica escena de ver la reacción del periodista cada vez que Taldo acompañaba uno de sus espasmos diciendo «¡Pico conchetumadre!», hay un detalle de ese video que pasa más o menos inadvertido, pero que siempre me inquietó. En un momento, el entrevistador le preguntaba si tenía algún hobby.



En 1974, el periodista de Televisión Nacional de Chile, Bernardo de la Maza, entrevistó a Agustín Arenas, un adolescente de 14 años con el síndrome de tourette.

Captura de pantalla de video disponible en Youtube.

Taldo contesta que le gustaba «escribir». De la Maza, interesado en conocer sobre el lado intelectual del pequeño, insiste preguntándole sobre qué escribía: «Escritura» –contesta Taldo–, «me gusta hacer copias. Copio todo. Lleno cuadernos con escritura». Sí, sí, como un Menard, autor del Quijote, o más cercano a los personajes Bouvard y Pécuchet de Gustave Flaubert, funcionarios de banco quienes después de heredar una fortuna buscaban otra profesión que ejercer y que, fracasando en paisajismo, botánica, química, anatomía y otras tantas, deciden entonces volver a ser lo que eran: escribanos, y darse a la tarea de catalogar, ordenar, auditar, encontrando en el uso de lo ajeno su espacio de realización sublime. De ese modo, como observa Michel Foucault:

Hacen fabricar un gran escritorio doble, para volver a ser lo que no habían dejado de ser, para ponerse a hacer otra vez lo que habían hecho durante decenas de años –para copiar–. ¿Copiar qué? Los libros, sus libros, todos los libros y este libro, sin duda, que es Bouvard y Pécuchet: porque copiar, es no hacer nada; es ser los libros que se copian, es ser esa íntima distensión del lenguaje que se desdobra, es ser el repliegue del discurso sobre sí mismo, es ser esa existencia invisible que vierte la palabra transitoria en la infinitud del rumor» (1987)

** La primera versión de este texto fue publicada en el libro Neo-Conceptualismos (Ediciones Sarak), el año 2014.*

IV. ARTISTAS OBSERVANDO A
LAS MÁQUINAS QUE MIRAN

Uno de los culpables de que me interesara en las artes visuales fue El Bosco. Siendo muy niña, por casualidad –porque en mi casa no habían libros de arte–, llegó a mis manos un libro del pintor flamenco Hieronymus Bosch. Abrumada, me detuve en las delirantes imágenes de cada cuadro; su colorido, la locura, el absurdo, su misterio. Uno de los cuadros que más me intrigó, y que no deja de hacerlo, fue *Mesa de los siete pecados capitales*, óleo sobre tabla de madera, pintada entre 1505 y 1510. En ella observamos un ejercicio curioso. Escenifica los pecados capitales –la ira, la lujuria, la soberbia, la pereza, la envidia y la gula–, presentados cual viñetas dispuestas en torno a tres círculos concéntricos. El conjunto se organiza en torno a un círculo central, aludiendo a una pupila ocular: la pupila de Dios. Al centro de todo vemos al propio Cristo mirándonos. Para que no queden dudas de la intención de la obra, debajo de la figura santa se lee: *Cave cave d[omin]us videt* [Cuidado, cuidado, Dios está mirando]. De manera análoga al panóptico –modelo de diseño carcelario propuesto por el filósofo Jeremy Bentham a finales del siglo XVIII– podemos suponer que El Bosco, en pleno siglo XVI, ya comprendía la mirada representada como una tecnología, destinada en este caso a disuadirnos del pecado. A través del ojo omnisciente e inquisidor de un Dios que todo lo ve, el pintor revelaba nuestra propia vulnerabilidad, activada por el sentimiento de estar constantemente vigilados.

Ya hacia el siglo XVII, la pintura como sistema de representación exhibía la eficiencia de la vista como medio privilegiado de conocimiento (Alpers, 1987). Antes de esto, muchos siglos atrás, el lenguaje hablado ocupaba ese rol fundamental. En *La vista* (1617), parte de la serie *Los cinco sentidos* de Jan Brueghel el Viejo y Rubens, observamos a Venus y a su hijo Cupido en un gabinete de curiosidades atiborrado de esculturas y pinturas.



Mesa de los siete pecados capitales (1505-1510) Hieronymus Bosch

Este escenario no es casual: nos enfrenta con una explosión de géneros pictóricos renacentistas –naturaleza muerta, paisaje, escenas mitológicas– que reflejan una época fascinada con la capacidad de la pintura para emular el mundo real. En esta obra, el uso de la perspectiva lineal, el tratamiento del volumen y la mimesis se despliegan como un arsenal técnico orientado a hacer que la imagen compita con la realidad misma. El efecto *trompe-l'œil* domina en este cuadro, confundiendo al espectador, que ya no puede discernir si el fondo es una ventana abierta al exterior o simplemente otra pintura. Este juego con los límites de la imagen



La vista de la serie *Los cinco sentidos* (1617) Jan Brueghel el Viejo y Peter Paul Rubens

se extiende al curioso detalle en el que vemos a un pequeño simio con gafas, situado en la parte inferior junto a Cupido y Venus, absorto en la contemplación de una escena de Cristo curando a un ciego. El mono, imitando a los humanos, también parece capturado en una atenta observación, emblema irónico de la obsesión por la visión. A su alrededor, una serie de instrumentos –un telescopio, un mapamundi, un astrolabio, lupas, reglas y compases– ilustran el fervor de la época por observar, medir y representar el mundo. Así, el cuadro de Brueghel y Rubens no solo alude al sentido de la vista, sino que anticipa el modo

en que la visualidad se consolidará como medio dominante de percepción y conocimiento, co-produciendo el nuevo paradigma moderno. Aquí, la visión deja de ser simplemente un sentido para transformarse en una tecnología de la mirada, una forma de dominar y entender el mundo.

Milán Kundera, en su famosa novela *La insostenible levedad del ser* (1984), mencionaba en uno de sus capítulos que el sujeto siempre está actuando para la mirada de otro/a: para la mirada de dios, de los padres, o para la mirada del amante. La representación del cómo vemos y cómo somos observados se vuelve entonces una suerte de configuración del sujeto mismo. Ya a comienzos del siglo xx, en 1915, Sigmund Freud analizaba cómo la pulsión de ver estaba estrechamente acompañada por la pulsión de ser observado. Estos «destinos pulsionales» –como los denominaba– se organizaban en pares: la pulsión de mirar, o escopofilia (también llamada voyeurismo en el lenguaje de las perversiones), y el exhibicionismo; el sadismo y el masoquismo, entre otros (Freud, 1992). En el juego dialéctico entre pulsión escópica y exhibicionista se presentarían como equivalentes. Retomando lo que Freud advertía, Lacan intentó situar la figura del *voyeur* más que como un sujeto que intenta mirar algo, como un sujeto cuyo objeto es la mirada en sí misma. «El objeto es aquí mirada –mirada que es el sujeto, quien lo alcanza, quien hace diana en el tiro al blanco.» (Lacan, 1987: 149) Hoy hemos dejado que sean los aparatos quienes nos observan, ya sin la necesidad de un vigilante... Pero, entonces, ¿qué sucede cuando quienes nos miran son máquinas?

No hay que ser muy perspicaz para darnos cuenta de que hemos construido un mundo dominado por la mirada tecnológica. Aquí podríamos decir que la sociedad del espectáculo (Debord, 2018) y de la vigilancia (Foucault, 2002) se encuentran.

Su ensamblaje se articula entre la ingeniería de los medios de comunicación, los relatos y los modelos mediáticos que confrontan privacidad y espacio público como zonas de fricción, los cuales actúan reafirmando o construyendo formas de integración/exclusión, control y también de auto-representación. Las tecnologías de la visión y vigilancia se han impuesto progresivamente. Por lo mismo resulta revelador analizar la manera en que éstas han sido utilizadas por lxs artistas en un afán de desmontar sus estrategias, o bien señalar críticamente la aparente neutralidad con que se han hecho omnipresentes en la sociedad. Ya desde finales de los sesenta, artistas como Bruce Nauman, Dan Graham, Joan Jonas, Sophie Calle, y una larga lista, han utilizado el dispositivo del circuito cerrado y, más recientemente, las *webcams*, para reflexionar sobre el papel que la vigilancia opera sobre los sujetos. A continuación, ofreceré un breve recorrido por algunos de esos acercamientos.

Representando un hito al respecto, entre 2001 y 2002, el ZKM, uno de los centros de arte de nuevas tecnologías más importante de Europa, realizaba la exposición CTRL [SPACE], *Rhetorics of Surveillance, from Bentham to Big Brother*, curada por Thomas Y. Levin, en la que abordaba de manera compleja el poder que los sistemas de control social despliegan mediante la utilización de la video vigilancia. La exposición obviamente aludía de manera directa al dispositivo panóptico que ha llegado a su paroxismo gracias a los dispositivos tecnológicos de visión actuales. El panóptico, como ya sabemos, se hizo conocido gracias al texto *Vigilar y Castigar* de Michel Foucault, en el que analizaba el diseño carcelario ideado por el jurista inglés Jeremy Bentham en 1785, que consistía en un sistema de celdas individuales distribuidas en círculo alrededor de una torre de vigilancia, de tal manera que los reclusos estuvieran siempre bajo la mirada del



The faceless Project (2002-2008) Manu Luksch & Mukul Patel.

vigilante, aun cuando éstos no pudieran verificar si estaban siendo observados o no. Según Foucault «El esquema panóptico es un intensificador para cualquier aparato de poder: garantiza su economía (en material, en tiempo); garantiza su eficacia por su carácter preventivo, su funcionamiento continuo y sus mecanismos automáticos» (Foucault, 2002: 190). Por lo mismo, su principio el «panoptismo», podría extenderse como estructura de control con cualquier finalidad: educativa, terapéutica, de producción o de castigo. En efecto, los sistemas de vigilancias y control se han hecho ubicuos y transversales no sólo en las instituciones aludidas por Foucault: la escuela, el psiquiátrico, la

fábrica, la cárcel. La razón de ello se conjuga entre la exacerbación del miedo, la necesidad de control y el desarrollo tecnológico que va permitiendo su instrumentalización y su inserción silenciosa en las calles, los medios de transporte, las plazas, los propios hogares y nuestra vida íntima (gracias a los sistemas portables de comunicación). En la exposición del zkm se presentaba el colectivo neoyorkino Surveillance Camera Player (scP), vigentes desde 1996 a 2006, que nació justamente para oponer resistencia a la utilización de cámaras de vigilancia por atentar contra la cuarta enmienda de la Constitución norteamericana. Junto con el levantamiento de documentación y materiales de investigación, como una cartografía de las cámaras de vigilancia de la ciudad, el colectivo interpretaba de manera silenciosa obras de teatro de Beckett, Orwell o Poe frente a las cámaras de seguridad, ironizando con la idea de que ofrecían entretenimiento para el vigilante anónimo que observa los registros de la cámara.

La exposición del zkm proponía explorar cómo la realidad, asediada por cámaras de vigilancia, puede convertirse en un recurso creativo para los artistas. Un proyecto paradigmático en esta línea es el de Alex Galloway, quien junto al Radical Software Group (RSG) desarrolló *Carnivore* (2001)¹⁰, basado en un software de vigilancia del FBI que llevaba el mismo nombre. Este programa permitía a la agencia interceptar el tráfico de datos –mensajes y correos electrónicos– entre presuntos delincuentes y sospechosos de terrorismo a partir de la alerta de palabras clave. La versión de *Carnivore* de RSG también capturaba tráfico de datos de una red local, pero luego lo ponía a disposición de cualquier usuario de internet, promoviendo su uso con fines críticos, estéticos y

10.- <http://r-s-g.org/carnivore/>

experimentales. De este modo, alentaba a artistas y desarrolladores a desafiar su uso exclusivamente instrumental. Otra iniciativa que aprovechó las plataformas de vigilancia era *The FACELESS Project* (2002–2008)¹¹ de Manu Luksch & Mukul Patel. El proyecto se apropia de las imágenes generadas por cámaras de circuito cerrado en espacios públicos para articular un cortometraje que funciona como una alegoría de las dinámicas de control en la sociedad contemporánea. La narrativa presenta un escenario distópico en el que los rostros, como signos de identidad y subjetividad, han sido borrados por completo. Sin embargo, la trama se desencadena cuando una mujer recupera su rostro, un acto que subvierte el anonimato impuesto por el sistema de vigilancia. Esta intervención no solo pone en crisis las nociones de privacidad y control en los entornos urbanos, sino que también evidencia el carácter opresivo de una maquinaria que despersonaliza al sujeto bajo el pretexto de la seguridad colectiva.

Del conjunto de piezas invitadas a la exposición del ZKM también destacaba el trabajo de Michael Klier *Der riese* (El gigante, 1983). La pieza consistía en una composición de imágenes tomadas desde las pantallas de circuitos cerrados de vigilancia y otros dispositivos de control policíaco. Casi en sintonía con films como *El hombre cámara* (1927) de Dziga Vertov, o *Berlin, sinfonía de una ciudad* (1927) de Walter Ruttmann, Klier componía un collage de imágenes que radiografiaban la ciudad y su movimiento. Pero mientras la película de Ruttmann comenzaba filmando la llegada de un tren a Berlín, la de Klier lo hacía en avión, mostrándonos un abanico de imágenes capturadas por lentes que no pertenecen a su cámara, sino a cámaras de

11.- <http://www.ambienttv.net/content/?q=facelessthemovie>



Der rieser (1983), Michael Klier

vigilancia procedentes de distintos contextos: una gran tienda en Berlín, una empresa de transportes de Frankfurt, las cámaras de seguridad instaladas en una calle antes de un desfile militar, un *peep show*, una cámara oculta en un psiquiátrico. A estas imágenes se sumaban las producidas por dispositivos de simulación digital, como un electroencefalograma, un simulador de vuelo o una máquina generadora de retratos hablados perteneciente a la policía de Düsseldorf. Es decir, como *El Bosco*, Klier no pretendía mostrar escenas así porque sí, sino mostrar qué es lo que nos mira. Lo que Klier mostraba es la mirada de los medios.

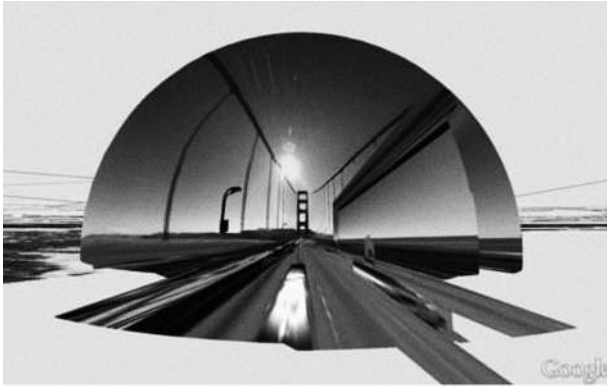
Si bien ha existido un amplio repertorio de referencias cinematográficas y literarias que desde la ciencia ficción alertaban sobre las potencialidades de una sociedad controlada por un poder abstracto y totalizador, pocas de ellas han centrado su crítica sobre los medios mismos. Desde la novela de ciencia ficción *Nosotros* (1921) de Yevgueni Zamiatin, la cual estaría basada en las experiencias del propio escritor recluido bajo el régimen zarista, primero, y bolchevique después (y que habría inspirado a George Orwell para escribir *1984* en 1949), pasando por el film *Los mil ojos del doctor Mabuse* (Fritz Lang, 1960), basado en un hotel diseñado por los nazis parapetado con tempranas cámaras de vigilancia y todo tipo de dispositivos de espionaje; o *THX 1138* (George Lucas, 1971), que representaba la vida de una sociedad donde todas las actividades humanas se controlan centralmente en todo momento; hasta las más contemporáneas como *The Truman Show* (Peter Weir, 1998), donde un individuo es observado desde su nacimiento por miles de televidentes sin ser consciente de ello: en todas ellas existe un poder centralizado tras las cámaras que lo registran todo. En ese sentido, el film de Klier le otorga agencia a cada uno de los distintos dispositivos de vigilancia rastreando sus procedencias. Tras ellos no hay un gobierno en específico, ni una empresa o corporación en particular, sino que se trata de una heterogeneidad de instituciones que obedecen a necesidades diversas. El automatismo de las máquinas en su tarea de «ver» opera en función de una mecánica social, económica y política, de la que todos nos hemos hecho partícipes.

Ya no se trata simplemente de un gobierno, un dictador, o una corporación espionando nuestros movimientos en un visor para conspirar contra el pueblo. No son los ojos del doctor Mabuse espionando nuestras acciones para ejercer el mal. Las «máquinas

de ver» van haciendo real lo que anunciaba el panóptico de Bentham, que juzgaba su dispositivo «destinado a difundirse en el cuerpo social» (Foucault, 2002). Observar estas problemáticas desde una mirada suspicaz nos permitiría afirmar junto a Rossi Braidotti que «Las tecnoculturas refuerzan incluso algunos de los peores rasgos de los regímenes tradicionales de poder, utilizando la gestión de las inseguridades disparadas por los cambios como un sondeo previo a la restauración de jerarquías tradicionales» (2005: 316). La pupila de dios late en miles de pantallas que parpadean frente a nosotros.

La pulsión por registrar cada espacio, el impulso de documentar, la insistencia en proteger la propiedad privada y la paranoia en torno a la seguridad –acelerada tras la caída de las torres gemelas y los atentados posteriores en el primer mundo– se han convertido en deseos fundamentales de una sociedad que, en esencia, es una máquina de vigilancia. Estas fuerzas configuran un paisaje en el que mirar a través de prótesis tecnológicas se vuelve tanto una urgencia como una condición de existencia, enraizada no en órdenes claras de poder centralizado, sino en los sutiles y densos flujos de un sistema económico y cultural que ha hecho del control una forma de vida.

Como señala w.j.t. Mitchell (2017), en una era saturada de imágenes y dispositivos de vigilancia, los medios no solo representan el mundo; lo remodelan, lo transforman y, en muchos sentidos, lo producen. En este escenario, el acto de observar ya no es solo un modo de ver, sino un acto de producción cultural, un proceso que asigna significado y valor a lo observado. Esta lógica responde a las dinámicas de la economía de la visibilidad, donde lo que es visto no solo importa por su presencia, sino por su capacidad para influir en las estructuras de poder, consumo y control.



Google Street Glitch, de Frère Reinert.

MÁQUINAS AUTÓMATAS

Los sistemas de visión tecnológicos automatizados encarnan una presencia inédita en nuestra cultura. La gran fotografía del planeta compuesta por ese collage de instantáneas digitales tomadas por el carromato de Google, es el extremo de ello. En 2014 hacía noticia en las redes sociales el momento epifánico en el que ese carromato de *Street View* (sub-aplicación de Google Maps que permite a los usuarios navegar por la imagen real de las calles buscadas) se encontraba con su homólogo de BING. Dos cámaras registrándose mutuamente; máquinas espías que espían máquinas espías. ¿Dónde queda el sujeto entonces? Ya son varios los artistas (Jon Rafman, Michael Wolf, Doug Rickard, entre otros) que, en una práctica que Joan Fontcuberta ha denominado como «post-fotografía», no salen a las calles con una cámara a capturar el «instante decisivo» buscado por la vieja fotografía, sino que utilizan el *Street View*, para luego escoger un ángulo, una esquina que revele una escena curiosa, inaudita, que no conmovió a la cámara de Google, pero que por su extrañeza o espectacularidad se vuelve fotogénica o que bien revela el error o *glitch* que el autómatas tampoco advirtió.

Un caso ilustrativo de esta «post-fotografía» es la serie *Google Street Glitch* de Frère Reinert. En esta obra, Reinert explora los errores digitales y visuales que surgen en el proceso de captura y ensamblaje de imágenes por parte de Google Street View, una tecnología que, al ser automatizada, ocasionalmente genera «*glitches*» o fallas en la representación de la realidad. Estos defectos crean distorsiones, duplicaciones y fragmentaciones en las escenas, transformando lugares comunes en paisajes extraños y surrealistas. Lejos de ser simplemente anomalías técnicas, estos *glitches* se convierten en un nuevo material estético que permite a los espectadores reflexionar sobre la naturaleza



La Région Centrale (1971), Michael Snow

de la representación automatizada y los límites de la visión tecnológica.

Al recontextualizar estos errores dentro de un marco artístico, Reinert, al igual que Rafman, Wolf y Rickard, pone de relieve el poder de la mirada humana para encontrar sentido y belleza en las imperfecciones de la tecnología. Estos artistas no solo aprovechan la monumental base de datos visual de Google, sino que resaltan las fisuras en la lógica de perfección y omnisciencia que usualmente asociamos con los sistemas de vigilancia automatizada. Así, *Google Street Glitch* y otras obras similares, logran cuestionar la objetividad y el propósito de las imágenes producidas por máquinas, rescatando aquellos momentos inadvertidos por el «ojo frío» de la cámara, mostrando cómo el error digital puede abrir nuevos espacios para la interpretación y la creatividad.

Esta autonomía posible de los mecanismos de visión tecnológica ya era anticipada por el artista canadiense Michael Snow (1928-2023) y su film *La Région Centrale* (1971), que nos dejaba apreciar lo que sería una película sin director ni camarógrafo. Snow instalaba en una meseta rodeada de montañas en el desierto de Canadá en la provincia de Québec, una cámara cuyo soporte, diseñado junto a Pierre Hábelos, funcionaba como un brazo robótico, el cual estaba inicialmente programado para ser activado mediante sonidos. Snow dice haber mirado la cámara sólo una vez y que el resto fue realizado por el plan y por la máquina misma. Los movimientos rotatorios de la cámara, que alcanzaban los 360°, desafiaban la naturalizada manera en que el cine ha construido su lenguaje audiovisual hegemónico, basado en la perspectiva renacentista y en una estructura narrativa canónica. Los movimientos de este brazo protésico nos dejaban apreciar una retícula visual inédita hasta entonces que hurgaba en un paisaje desértico, generando, además, la ilusión de suspensión gravitacional. La cámara registraba el entorno sin captar seres humanos; en su lugar, convocaba solo su propia sombra como una especie de testigo autorreferencial. En esta composición, la «región central» o punto cero de referencia era el propio lente, una mirada de cíclope que se convertía en el eje de este vasto espacio, funcionando como un centro de percepción aislado que reorganizaba la perspectiva del desierto. «Uno de los títulos que consideré usar era *! ? 432101234 ? !* con lo que me refería a que a medida que se desciende, se acerca a un punto cero que es el centro absoluto, cero nirvánico, centro de éxtasis de una esfera completa». (Snow, 1994: 123).

Este proyecto de Snow se relaciona además con su propia biografía. Él mismo vincula su interés por capturar el paisaje desde una máquina autómatas, con el oficio de su padre,

topógrafo, tuerto, quien finalmente termina por quedar ciego. El artista confiesa haber tenido una fascinación por las notas sobre mediciones topométricas que su progenitor dejó, y por los mecanismos que articulan la visión (1994: 222). Con el dispositivo realizado por Snow, el lugar de la visión quedaba delegado a la máquina que filmó 24 horas durante cinco días, de los cuales Snow edita un total de 190 minutos.



Hoy, desde Internet como un meta soporte para la circulación de las imágenes producidas por las cámaras de vigilancia, han surgido varios proyectos que, valiéndose de ciertas vulnerabilidades de los servicios de *webcam* ofrecidos por el mercado, hacen públicas las imágenes que estaban destinadas a un ámbito privado (comercial o familiar). Sitios web como Opentopia, Ihackstuff o simplemente a través de la búsqueda en google de la palabra Liveapplet, es posible acceder a directorios de *webcam* públicas o privadas.

Aprovechando esta vulnerabilidad de la red, y casi en diálogo con el film de Klier, el artista español Mario Santamaría (1985) comenzó desde 2009 a 2011 a coleccionar capturas de video y streaming de las webcams a las que podía acceder, generando con todo ese material lo que él tituló un *Collage City*¹², que más que una crítica a los sistemas de vigilancia, asume una hiperbólica visión sobre la ciudad; una manera de comprender el flujo dinámico de la urbe, observando cómo a través de este dispositivo de visión confluyen distintas temporalidades activadas por el

12.- <http://www.mariosantamaria.net/collage-city.html>



The Phantom of the Mirror (2014), Mario Santamaría

visor de cámaras detrás de las cuales es improbable un sujeto. Esta idea la extrapola con su proyecto *Trolling Google Art Project*, realizado entre 2013 y 2014 a partir del uso de la herramienta de visualización de imágenes capturadas de las visitas virtuales de Google Art Project a famosos museos en el mundo. En la serie *Righted Museum* (2013) del proyecto, fotografía piezas artísticas que, paradójicamente, por conflictos de copyright, ha debido borrar, otorgándole al objeto deseado un punto ominoso. En su última entrega, *The Phantom of the Mirror* (2014), captura una instantánea del propio dispositivo fotográfico frente a su reflejo en un espejo, produciendo lo que algunos han denominado como una *selfie* de la cámara robot. Aquello que Michael Snow

dejaba en el punto ciego –el punto cero o región central, como él lo llamaba– se hace explícito y cobra un matiz absurdo en su contraste profano: una pequeña cámara solitaria en contraposición con el majestuoso decorado de los museos que retrata, como si se tratara de una postal posthumana. Pero este gesto va más allá de la mera autorreferencialidad: aquí, la cámara no solo se convierte en sujeto, sino en agente de una especie de mirada crítica sobre sí misma y el aparato institucional en el que opera. Esta imagen es más que una representación; es un acto performativo en el que la cámara se posiciona como testigo y protagonista de su propio juego especular. Al mirarse en el espejo, el dispositivo fotográfico parece desplegar un deseo de ser visto –una suerte de manifestación ontológica que sugiere una autonomía paradójica–, revelando la cámara como sujeto y objeto simultáneamente. La banalidad de esta selfie contrasta con la opulencia de los espacios que captura, como si la cámara misma estuviera jugando con el aura de estos lugares de conservación y monumentalidad. En esta postal posthumana, la imagen parece despojar al museo de su sacralidad, señalando lo vacío y contingente de su aparato representacional, y cuestionando, en última instancia, el sentido de «presencia» en una época de imágenes autónomas y tecnologías auto-reflexivas. Aquí, la cámara robot nos recuerda la pregunta que W.J.T Mitchell planteara: *¿Qué quieren las imágenes?* (2017). Quizá lo que desea esta cámara es afirmarse en su existencia singular, abrazando su soledad en medio de los espacios que pretendían contener su mirada.

Estos ejemplos revelan cómo el papel de los artistas en la apropiación y manipulación de tecnologías que nos configuran permite no solo exponer los mecanismos a través de los cuales estos dispositivos tecnológicos intervienen, condicionan y transforman nuestras vidas, sino también complejizar y reconfigurar

los modos de entender al sujeto y la sociedad. Al incorporar una visión reflexiva y crítica, lxs artistas ofrecen una alternativa a estos condicionamientos, sugiriendo formas de ver y usar las tecnologías de maneras más diversas y plurales o, al menos, abriendo la sospecha como un requisito mínimo para mirar y dejarse ver.

** El origen de este texto proviene de una ponencia presentada en el Seminario de Artes Mediales, SAM, 2017, Museo de Arte Contemporáneo, y su primera versión fue publicada en 2018 en el libro Intersecta (Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile)*

V. REPOLITIZAR LAS
MIRADAS DESDE LA
CAVERNA DIGITAL

*No, no es el apocalipsis lo que nos causa miedo.
Es la soledad frente a la pantalla,
la pérdida de todo contacto «vivo» con el otro.*
(VILÉM FLUSSER, 1985)

Las pantallas proliferan, atrapando nuestras miradas, dedos y conciencia. La fotografía, el video y sobre todo las computadoras, reunidas hoy en nuestros dispositivos móviles, no son solo aparatos tecnológicos. Han devenido complejos ensamblajes socio-técnicos que modulan profundamente la forma como vemos al mundo y a nosotras mismas. El teléfono celular, como prótesis posmoderna que nos acompaña en todo momento, se ha hecho hoy una extensión constitutiva del sujeto, inaugurando una era donde la imagen técnica ha capturado y definido completamente nuestra existencia, simplificando nuestras labores cotidianas, mediando nuestros deseos y temores como si se tratase de un eficiente anestésico y narcótico que no podemos soltar. El *touch* sobre nuestras pantallas táctiles, sutil, veloz, certero, abre portales que nos dejan realizar operaciones bursátiles, trámites civiles, conocer espacios lejanos, intimidades ajenas, historias, paisajes que nuestros ojos desnudos nunca podrían haber contemplado de frente. Como narcisos post-posmodernos nos deleitamos en el abismo de nuestra propia imagen modificada por la compulsión de los mandatos hegemónicos que estandarizan la belleza, u ofreciéndonos ficciones de un rostro mutante, ideal o monstruoso, mientras las corporaciones extraen nuestros datos biométricos y nuestros gustos más secretos o públicos para testear y experimentar con nuevos anzuelos de consumo.

La fotografía ya no es solo ese «espejo con memoria», como se le llamó al daguerrotipo en el siglo XIX; hoy, las pantallas se

han convertido en espejismos que recrean nuestras fantasías (políticas, pornográficas, terroríficas o utópicas). La imagen, mediada por pantallas, se ha encumbrado como una herramienta y un arma epistemológica y estética de doble filo, capaz de hacer visible lo real e imaginario, para bien o para mal. El mito de la caverna de Platón, que delataba el envilecimiento humano ante la sumisión al mundo espectral de las apariencias, es velozmente actualizado por las nuevas tecnologías de la imagen digital y sus medios de circulación. Pero ya no se trata de un problema de restricción de las imágenes que danzan en las paredes de nuestra caverna o del «ojo orwelliano» que nos vigila. Como afirmaba Baudrillard:

Hoy el medio más seguro para neutralizar a alguien no es el de saberlo todo sobre él, sino el de darle los medios para saber todo sobre todo. Ya no lo neutralizaréis con la represión y el control, sino con la información y la comunicación, porque lo encadenaréis a la única necesidad de la pantalla. Lo paralizaréis de forma mucho más segura con el exceso de información sobre todo (y sobre sí mismo) que privándolo de información (o reteniéndola sin su conocimiento) (1996: 36).

En efecto, el gran el torrente de información que circula por nuestros dispositivos parece colapsar nuestras arterias con lo que me gusta llamar «colesterol semiótico» –del malo (Montero, 2014).

Es cierto que el mantra fatalista que coreamos desde las prácticas y pensamiento crítico parece monocorde y finalmente servil al mandato capitalista judeo-cristiano, que ve en el Antropoceno su equivalente al juicio final. «No es el miedo al futuro lo que nos paraliza, sino el miedo a que no haya más futuro», afirmaba Flusser en 1985 (2017: 112). Este temor a la «cancelación

del futuro», reclamado por Mark Fisher (2018), Franco Berardi y, mucho antes, por el movimiento punk y su lema «No future», nos deja ver cómo desde el siglo XX hemos ido entrenando, a través del cine, la literatura o los videojuegos, una imaginación distópica de la que no parece haber escapatoria. Las tecnologías digitales facilitan esta construcción de imágenes. El susto que da, es que la imagen virtual no es solo engaño. Entendida como potencia, es decir, como posibilidad (Lévy, 1999), también tiene una cualidad premonitrice; podría construir el mundo que viene, adosando píxeles que se ensamblan con los ladrillos de nuestras pesadillas.

La paradoja de una conciencia entrópica, que nos convierte en cómplices y víctimas del desarrollo tecnocientífico y de la consiguiente destrucción de la vida, parece sustentarse en una visión parcial e ideologizada de la tecnología, concebida como una carretera de sentido único, sin posibilidad de desvíos ni retorno. Nuestra forma de habitar el ecosistema tecnocientífico parece reforzar esta premisa, especialmente en los últimos cincuenta años, cuando ya estamos habituados a la aceleración de procesos de autovigilancia, control y sincronización de nuestras conductas, miedos y deseos. Aunque este fenómeno siempre ha existido en las culturas humanas, orquestado por la ideología y sus complejos aparatos de poder, hoy se manifiesta de manera más eficiente, veloz y seductora, bajo el dominio de una hiperconciencia algorítmica a la que rendimos tributo a diario, con nuestras yemas de los dedos, entregando y consumiendo imágenes sin pausa frente a una pantalla. En este sentido, como señala Stiegler, la «tontería tecnológica y farmacológica» producida por los dispositivos de captura del «psicopoder» y la «proletarización generalizada», origina un estado de embrutecimiento sistemático, convirtiéndose en la ley dominante del «capitalismo

pulsional» y del «populismo industrial» (Stiegler, 2015: 23). Esta condición implica una pérdida progresiva de la capacidad crítica y de agencia, en la que los sujetos son capturados por un sistema que explota su atención y deseos, orientándolos hacia la reproducción constante del sistema capitalista. La promesa de conexión e interacción que ofrece la tecnología se convierte, en realidad, en un mecanismo de alienación que normaliza una vida de dependencia y sujeción a estos dispositivos. Bajo estas miradas, la tecnología deja de ser una herramienta neutral para convertirse en un medio de control que no solo organiza la economía del deseo y el conocimiento, sino que también modela nuestros modos de existencia, reproduciendo un sistema de poder donde la sumisión es alimentada diariamente por nuestras interacciones digitales.

Pero junto a este pesimismo intelectual que tantas y tantos repiten, resulta provechoso recordar cómo el mismo Stiegler desde inicios de este siglo reclamaba la doble acepción de *fármaco* que ostenta la técnica, de carácter pendular entre la condición de veneno y la condición de cura. Belting (2012) también parecía coincidir con esta observación al afirmar que «la controvertida sobreproducción de imágenes en la actualidad seduce a nuestros órganos visuales afortunadamente en la misma medida que los paraliza o los inmuniza en su contra. El acelerado ritmo con el que recibimos las imágenes para verlas se compensa con su desaparición justo al mismo ritmo» (Belting, 2012: 54). Así, a los malos augurios que parecía traer la nueva sumisión a las sombras en esta *caverna global* –si se me permite parafrasear a McLuhan y a Platón a la vez–, ciertos giros epistemológicos y afectivos, conectados entre sí, parecen coreografiar nuevos movimientos de resistencia a la tiranía o embrujo neoliberal de las imágenes en el contexto del capitalismo cognitivo. Puntualmente, pienso

en el abordaje decolonial que atiende a la cuestión de la técnica desde otras lógicas y prácticas culturales geopolíticas situadas; a los nuevos materialismos que ensayan el relevamiento agencial de entidades no humanas, y a los enfoques posthumanistas que traen consigo no solo cuestionamientos de carácter filosófico, sino también una agenda de acción.

RE-MATERIALIZAR LOS ESPECTROS

Las prácticas artísticas contemporáneas, acostumbradas a otorgar materialidad y sensibilidad a las ideas, pueden ayudarnos a percibir los mecanismos ocultos de las tecnologías, desvelando sus funcionamientos y propósitos. Una de las contribuciones más significativas desde el ámbito artístico medial ha sido la de visibilizar las condiciones de producción de nuestras tecnologías. Esto ha implicado desentrañar los procesos detrás de las llamadas «cajas negras», desmitificando los artefactos tecnológicos y revelando su carácter artificioso a través de prácticas como el *hackeo*, el *biohacking*, y la «hechicería», denominación local para hablar del bricolaje y construcción artesanal de dispositivos mediante la reutilización y apropiación de tecnologías obsoletas o de bajo costo (Montero, 2014).

Al mismo tiempo, muchas de estas prácticas artísticas que se sitúan desde la sospecha, nos permiten advertir críticamente el uso de un lenguaje eufemístico que abraza la era tecnocientífica de la que somos parte. Desde hace décadas se ha cuestionado el uso excesivo de metáforas que describen la era digital en la que vivimos. Términos tecno-idealistas como «desmaterialización de la información», «subir información» o «la nube» han servido para maquillar una realidad mucho más compleja, densa y peligrosa, aquella que sostiene el flujo constante de imágenes y sonidos que transitan por nuestras redes digitales. Esta crítica

enfatisa el papel crucial y políticamente relevante de las interfaces, las cuales hacen opacos los sistemas que subyacen en los dispositivos tecnológicos y *software*. Una interfaz eficiente es aquella que logra ocultarse mejor, difuminando sus costuras y mecánicas internas. Esta tendencia hacia la invisibilidad ha sido característica del desarrollo tecnológico contemporáneo, especialmente en la industria informática.

Resulta entonces significativo y revelador observar cómo numerosas artistas, particularmente mujeres en distintas regiones de América Latina, están desmantelando estos mitos, poniendo al descubierto las estructuras subyacentes de los entornos digitales con el afán de desvincularnos de las ilusiones de la inmaterialidad digital. Sus prácticas revelan que detrás de los bits y las metáforas etéreas hay una red de procesos físicos y sociales profundamente enraizados en el capital y la explotación. La crítica que surge desde el arte es también una denuncia del modelo extractivista y sus consecuencias. Pues las infraestructuras que soportan nuestro estilo de vida digitalizado están compuestas de materiales como cobre, fibra óptica, cobalto y silicio, productos de largos procesos industriales extractivistas que devastan ecosistemas, monopolizan recursos hídricos, contaminan el suelo y el aire, y explotan a comunidades humanas. Es así como los nuevos materialismos parecieran un eje central en los enfoques posthumanos que intentan cuestionar y hacer tambalear las premisas históricas que permitieron que los seres humanos llegáramos a este punto crítico donde las formas de vida que conocemos parecen en peligro inexorable.

Además, muchas prácticas artísticas contemporáneas también intentan contribuir a hacer imaginable la posibilidad de otras formas de asociación entre seres vivos y entornos materiales. Hoy ya no resulta extraño encontrar a colectivos artísticos que

trabajan con el mundo vegetal, fungi, con fermentos, compostaje, relevando la inteligencia, belleza y complejidad de una vida que durante la modernidad fue considerada solo un recurso destinado a la productividad y explotación humana. Muchas de estas tendencias contemporáneas parecen querer abrazar el entrelazamiento de la humanidad con mundos biológicos, tecnológicos y sociales más amplios, y exponer así nuevos modelos de subjetividad, comunidad y deseo. De manera lenta, pero sistemática, podemos advertir la emergencia de proyectos que proponen una nueva nueva subjetividad postandrocéntrica, decolonial, que resuena y se complementa con otros enfoques críticos como el ecofeminismo o los nuevos materialismos. Estos giros no consistirían, simplemente, en dar visibilidad a lo no-humano y creer que con ello restituimos su agencia, sino más bien en considerar la urgencia radical de experimentar con otras formas no (solo) logocéntricas de interacción con lo que nos rodea, y ser conscientes de que es justamente la red de interconexiones somáticas, maquínicas, biológicas, lo que realmente nos constituye como sujetos.

En este contexto, las prácticas artísticas adquieren un papel fundamental. La libertad que aún caracteriza al arte contemporáneo experimental, con su enfoque interdisciplinario y su capacidad para reconocer nuestra historia y contexto siguen siendo una oportunidad para repensarnos en colectivo. Un aspecto que me fascina de las tendencias actuales en las artes mediales es que, nutridas por enfoques filosóficos contemporáneos como los mencionados anteriormente –posthumanistas, neomaterialistas y eco-críticos–, que han ganado popularidad en entornos académicos e institucionales –para bien y para mal–, resuenan fuertemente con las cosmovisiones locales premodernas que los diversos procesos de colonización intentaron erradicar. Junto con

ello podemos constatar un reconocimiento activo y una actualización de prácticas altamente sofisticadas a nivel científico-técnico y simbólico que vienen de comunidades indígenas, las cuales fueron despreciadas o perseguidas. Al respecto, el filósofo chino Yuk Hui (2020) ha propuesto el concepto de Tecnodiversidad, que alude no solo a una forma de reconocimiento de la diversidad en las epistemologías subyacentes a las prácticas técnicas en distintas culturas, asediadas histórica e históricamente por la colonización o silicolonización de la vida (Sadin, 2018), sino también para pensarla como una alternativa que contrapesa las premisas y fundamentos del entorno tecno-científico actual que parecen llevarnos inexorablemente a un ecocidio global.

De ahí la importancia de una repolitización de las tecnologías de la mirada. No basta constatar la omnipresencia de las máquinas de visión en nuestras vidas, que parecen sustituir al ojo del gran hermano o al de dios «que todo lo ve», como nos describía El Bosco en su obra *Mesa de los Pecados Capitales*. Hoy, esa pupila de dios –que era dios mismo como un flaco barbudo– brilla en miles de pantallas que parpadean frente a nosotros. En efecto, tras el incombustible temblor de los píxeles que nos aturden y de productos que no necesitamos, se trenzan por debajo luchas por el *software* libre, *open source*, *creative commons* y numerosas prácticas que buscan construir tecnologías colaborativas desde donde se pueda imaginar «una economía de la contribución» (Sitegler, 2015: 105). Por lo mismo pareciera que, siguiendo a Erkki Huhtamo (2004), necesitamos una *pantallología* crítica que nos ayude a comprender una genealogía y proyección de nuestras «máquinas semióticas», como llamaba Arlindo Machado (2000) a los «nuevos medios», ocupando el campo del debate y de la creación artísticas como una dimensión que configure «zonas en donde las imágenes sean habilitadoras de otro campo

de los posibles, en los bordes de su indeterminación, permitiendo imaginar realidades no constituidas que abran un espacio para que tenga lugar su extrañeza resistente» (Soto Calderón 2022: 39)

En resumen, urgen enfoques críticos que no solo cuestionen los contenidos alienantes o doctrinarios que circulan por nuestros dispositivos, actualizando el diagnóstico que hiciera Debord en 1959 sobre la sociedad del espectáculo, sino, sobre todo, aproximaciones que permitan interrogar los modelos técnico-económicos, materiales, históricos, simbólicos, que subyacen a estos aparatos. Necesitamos una crítica que se oriente a abrir otras posibles sendas donde la tecnología pueda construirse o ser apropiada desde una «etnicidad táctica» (Rivera Cusicanqui 2015), que atienda tanto a las condiciones locales y sus tradiciones ignoradas o borradas por las epistemes monopólicas (¡poniendo ojo a las cooptaciones de las modas académicas!), como a la potencia imaginal de pensarnos en nuevos escenarios para habitar en colaboración una «vida que merezca ser vivida» (Stiegler, 2015).

** Este texto fue publicado en 2024 en el catálogo de la BUAM, Bienal Universitaria de Arte Multimedia de Quito, Ecuador, curada por Doreen Ríos*



Las nubes caídas (2023)



Diastrofismo (2017)

Información de imágenes

LAS NUBES CAÍDAS (2023)

Instalación que explora las resonancias socio-ambientales de las infraestructuras digitales. Materializa la vida y muerte de una nube de datos, narrada por un texto algorítmico y una composición sonora que resuena a través de un cúmulo de materias digitales flotantes: desde minerales que contienen litio procedente del salar de Atacama, hasta cables de Internet submarinos y residuos electrónicos de teléfonos inteligentes.

Proyecto de Josefina Buschmann en colaboración con Daniela Camino (producción e investigación), Nicole L’Huillier (sonido), Poli Mujica (producción técnica) y Francisca Sáez Agurto (cinematografía). Imagen de la exposición colectiva *Del cielo al agua y lo que está en el centro*, curada por Valentina Montero y Joselyne Contreras. MAC Parque Forestal, 2023. Fotografía de Felipe Ugalde. Gentileza de Josefina Buschmann.

PROYECTO SER VIDXS (2023)

Experiencia escénica desarrollada «en los márgenes entre la cocina, la performance, la microbiología y un feminismo interseccional. Es un roce sensitivo a procesos degradantes mediante la comida, el arte y la tecnología ancestral y digital».

Proyecto de Laurene Lemaitre, Ximena Sánchez, María Landeta. Colaboradores: Diego Betancourt, Matías Lasen, Vicente Espinoza y Viviana Araya. Fotografía tomada en Centro NAVE, marzo 2023, en el marco del programa Ars+Digitalidad de Goethe-Institut. Gentileza de María Landeta.

DIASTROFISMO (2017)

Es una instalación escultórica electro-acústica, que utiliza un sistema modular para enviar imágenes por medio de patrones rítmicos. Como base se utilizaron escombros del edificio Alto Río, destruido por el terremoto del 27F en Chile. Unos dispositivos percuten el material desde su superficie, generando patrones sonoros, comunicándose entre ellos. Cada patrón rítmico transmite sonoramente un pixel, por lo que luego de varias iteraciones aparece una imagen en los monitores.

Proyecto de las artistas Nicole L'Huillier, Thomas Sánchez Lengeling y Yasushi Sakai, presentado en la Bienal de Artes Mediales, BAM, 2017. Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos. Curaduría: Valentina Montero. Fotografía gentileza de BAM.

Referencias

- ❖ Alpers, Svetlana (1987), *El arte de describir: el arte holandés en el siglo xvii*. Madrid, Blume.
- ❖ Barthes, Roland (1990), *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. [1a. ed.]. Barcelona, Paidós.
- ❖ Baudrillard, Jean (1996), «Videoesfera y sujeto fractal» en *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid, Cátedra.
- ❖ Belting, Hans (2012), *Antropología de la imagen*. Buenos Aires; Madrid, Katz.
- ❖ Benjamin, Walter (2003), *La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica: [Urtext. editado por B. Echeverría*. Colonia del Mar, México, Itaca.
- ❖ Braidotti, Rosi (2005), *Metamorfosis: hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid, Akal Ediciones.
- ❖ Dawkins, Richard (2006), *The selfish gene (30th anniversary ed.)*. New York, Oxford University Press.
- ❖ Debord, Guy (2018), *La sociedad del espectáculo*. Tercera edición. Buenos Aires, La Marca editor.
- ❖ Ellenbogen, Josh (2012), *Reasoned and Unreasoned Images: The Photography of Bertillon, Galton, and Marey*. Pennsylvania, Penn State Press.
- ❖ Hui, Yuk (2020), *Fragmentar el futuro: ensayos sobre tecnodiversidad*. Buenos Aires, Caja Negra.
- ❖ Fisher, Mark (2018), *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Buenos Aires, Caja Negra.
- ❖ Flusser, Vilém (2017), *El universo de las imágenes técnicas: Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires, Caja Negra.

- * Foucault, Michel (2002), *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
 (1987), *La biblioteca fantástica* (R. Cano Gaviria, Trad.). Estudios: Filosofía, Historia, Letras, (9), 97-113. Instituto Tecnológico Autónomo de México, Departamento Académico de Estudios Generales.
- * Freud, Sigmund (1992), «Pulsiones y destinos de pulsión», pp. 105-34 en *Obras completas. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras*. Vol. XIV. Buenos Aires, Amorrortu.
- * Gilardi, Ando (2002), *Storia della fotografia pornografica*. Milano, Mondadori.
- * Hannavy, John (Ed.) (2008), *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. New York, Taylor & Francis Group.
- * Hausmann, Raoul (1958), *Courrier Dada*. Paris, Allia.
- * Huhtamo, Erkki (2004), «Elements of Screenology: Toward an Archaeology of the Screen», pp. 31-82 en *ICONICS: International Studies of the Modern Image*, Vol. 7.
- * Lacan, Jacques (1987), *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós.
- * Lévy, Pierre (1999), *¿Qué es lo virtual?* Barcelona, Paidós.
- * Machado, Arlindo (2000), *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas.
- * Manovich, Lev (2001), *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Buenos Aires, Paidós.

- ❖ Mitchell, W. J. T. (2017), *¿Qué quieren las imágenes?* Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil Ediciones.
- ❖ Montero, Valentina (2014), «Elogio al plagio», pp. 73-82 en *Neoconceptualismos. Ensayos*. Editado por F. Cussen y Meller, Alan. Dehli. Sarak.
- ❖ Nava, Cesare (1891), «Intendiamoci!» en *La Pornografía*. Milano 17 maggio 1891.
- ❖ Rivera Cusicanqui, Silvia (2015), *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires, Tinta Limón Ediciones.
- ❖ Rushkoff, Douglas (1996), *Media virus!: hidden agendas in popular culture*. New York, Ballantines Books.
- ❖ Sadin, Éric (2018), *La siliconización del mundo: la irresistible expansión del liberalismo digital*. Buenos Aires, Caja Negra.
- ❖ Sandulli, Alfredo (1934), *Arte Delittuosa*. Napoli, Guida Editori.
- ❖ Snow, Michael (1994), *The collected writings of Michael Snow*. Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press.
- ❖ Soto Calderón, Andrea (2022), *Imaginación material*. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados.
- ❖ Stiegler, Bernard (2015), *Lo que hace que la vida merezca ser vivida: de la farmacología*. 1a ed. en español. Madrid, Avarigani Editores.

COLOFÓN

Este libro se terminó de imprimir en julio de 2025. Tiene un tiraje de 300 ejemplares. Su papel interior es bond ahuesado de 80 gramos, mientras que las tapas están hechas con cartulina dúplex de 250 gramos. La fuente tipográfica de este libro se llama Violeta y fue diseñada en Chile por Javier Quintana Godoy. Este libro fue pensado, conversado, editado y diagramado en la quinta región de Valparaíso. Su impresión se realizó en la imprenta Donnebaum, comuna de Maipú, Chile.

