

TEXTOS Y CONTEXTOS

Photography Now. The Third Shutter and Post-Media Emergences ■ **Fotografía ahora. El tercer obturador y las emergencias posmediales**

RECIBIDO • 24 DE SEPTIEMBRE DE 2015 ■ ACEPTADO • 30 DE NOVIEMBRE DE 2015

LUIS GÁRCIGA ROMAY/ARTISTA Y ACADÉMICO ■
luisgarcigaromay@gmail.com ■

PALABRAS CLAVE

fotografía ■
TIC ■
posmedia ■
obturador ■
autoretrato ■

KEYWORDS

photography ■
ICT ■
postmedia ■
shutter ■
self portrait ■

RESUMEN

En este texto, que tiene como punto de partida una obra realizada a partir de autorretratos anónimos y cuyo tema central es el acto de fotografiar y posar simultáneamente, se definen ciertos elementos que influyen en la fotografía del siglo XXI. El autor hace referencia a la posibilidad de existencia de un “tercer obturador” más allá del definido por José Luis Brea como “segundo obturador” cuando abordó la posfotografía en la era posmedia. Se mencionan, definen y ejemplifican con obras fotográficas actuales los agentes de este tercer obturador: geolocalidad, comunidad, documentabilidad, relacionalidad, performatividad y amateurización. Nociones que pueden aclarar desde dónde se influye y lo qué influye la imagen fotográfica de hoy.

ABSTRACT

The point of departure of this essay is a work comprised of anonymous self-portraits. Its main subject is the act of taking photographs while simultaneously posing for them. It defines certain influential elements in 21st century photography. The author references a potential “third shutter”, beyond the “second shutter” defined by José Luis Brea in his writings on post-photography in the post-media era. Agents of this third shutter are mentioned, defined and exemplified by current photographic works: geolocativity, community, documentability, relationality, performativity, and amateurization. These notions can clarify what influences contemporary photographic images, and from which precise point this influence is radiated.

*Valdría la pena hacer el esfuerzo de desvelar las estrechas relaciones
entre el orden social establecido y la fotografía artística.*
Siegfried Kracauer, *La fotografía*

Hoy en día, la producción de imágenes fotográficas y la diversidad de agentes humanos y no humanos que intervienen en su producción, distribución y reproducción parece estar creciendo ilimitadamente. *Flashings in the Mirror* (2009) de Jasper Elings es una obra visual evocadora de cuestiones involucradas con la fotografía. Un video sonoro de un minuto y dieciséis segundos realizado con imágenes obtenidas en Internet cuyo ritmo vertiginoso se consigue a través de una apurada secuencia de fotos y el sonido asociado: el ruido de una cámara fotográfica que lleva a cabo disparos en ráfaga.¹

Elings usó centenares de fotografías que no fueron tomadas por él. Estas imágenes fijas son tratadas como cuadros independientes que se exponen una fracción de segundo ante nuestra mirada. Son autorretratos, una especie de pre-*selfies* anteriores a los dispositivos móviles. Aquí la cámara no se dirige al individuo desde la mano que se pone distante al estirar el brazo o bastón, sino a través de maniobrar el dispositivo hacia el reflejo en un espejo. La gran mayoría de los autores anónimos emplean cámara compacta o réflex, todos usando flash. En gran cantidad de casos el parpadeo luminoso imposibilita parcialmente la visibilidad de los cuerpos a los que se dirige.

Para enlazar la secuencia de fotos se usa el desplazamiento de esta luz. Al ir de una imagen fija a la otra, el reflejo del flash recorre un mínimo arco de circunferencia. Al transcurrir el tiempo se aprecia que el ciclo se complementa hasta alcanzar el punto original. Sin embargo, al recorrer los 360 grados la secuencia no culmina: la sucesión de fotografías continúa por una segunda vez repitiendo el procedimiento pero no las imágenes; sólo esporádicamente aparece alguna foto ya mostrada.

Aun en su aceleración, la serie nos muestra una abundante diversidad de individuos con dispositivos fotográficos: grupos familiares, laborales, amigos y parejas. Las circunstancias representadas son amplias, desde la formalidad protocolar o festiva hasta actos sexuales de apariencia casual, de poses clásicas desnudas a extrañas e indescifrables circunstancias de gestos, ademanes y locaciones.

Cuando comenzó a circular esta obra el artista empleó una estratagema: su clasificación como video facilitaba su dispersión² pero encapsulaba su carácter fotográfico al estar construido con imágenes compartidas en portales que permiten su

¹ La pieza puede verse en <<https://www.jasperelings.info/flashings-in-the-mirror>>.

² Sobre la idea de dispersión como forma de producción-distribución en relación con prácticas artísticas y culturales véase Seth Price, *Dispersion*, <<http://www.distributedhistory.com/Dispersion2008.pdf>>. Consulta: 5 de septiembre, 2015.

depósito y acarreo, a la vez que el tema de cada foto aislada es el hecho de posar para una fotografía.

La fundición de todas estas imágenes en un video tan particular, lo pone en relación con el cine experimental, tanto narrativamente, al usar fotos para armar una historia, como desde el punto de vista estructural, al evidenciar los elementos y nexos de la fotografía en su uso actual.

El cine experimental como referencia en un caso de adopción temporal

En una rápida ubicación genealógica, *Flashings in the Mirror* puede situarse como descendencia de *La Jetée* (1962) de Chris Marker y la fabulosa obra del cine estructural *Línea describiendo un cono* (1973) de Anthony McCall. La primera, a lo largo de su casi media hora de metraje, filia en la ciencia ficción. Con fotografías en blanco y negro presenta un conflicto narrativo a resolver; la subtrama está relacionada con los modos en los que construimos la memoria y los recuerdos. La pieza de McCall también dura media hora pero no se empeña en una narración textual. Como es típico en el cine estructural, potencia aspectos constitutivos del filme mismo, en este caso, la luz del proyector y el espacio mediador entre éste y la pantalla donde lo proyectado se hace forma reconocible. Al igual que la secuencia de fotografías orquestada por Elings, se centra en un elemento puntual luminoso. Un círculo de dimensiones pequeñas se desplaza sobre la pantalla a oscuras para ir dejando su traza en ella, construyendo, mientras dura la pieza, un cono de luz en el espacio de la sala vacía donde se proyecta.

El hecho de no asumir al cine, en ambos casos, como zona restringida de producción sino como un marco de desafío teórico y práctico desde dónde desplazar los resultados hacia modos de hacer fronterizos o expatriados, es una razón más para ligar la pieza de Elings con estas dos obras maestras. Para McCall, el cine, en su adjetivada condición de “estructural”, le permitió producir obras bajo el término de filmes de luz sólida, con todo lo paradójico o evocador que puede implicar el concepto con esta mudanza a los lindes del cine mismo. McCall piensa el cine en un marco más ancho de elementos y leyes, tal y como deberíamos pensar la fotografía hoy. El caso de Chris Marker es similar: no consideraba cine lo que producía en *La Jetée*, sino foto-

novela; con esto parece des y reclasificar los modos de entender los medios. No es el vínculo explícito entre estas tres obras con la imagen en movimiento lo que queremos enfatizar sino el parentesco a través del gesto de ampliar las consideraciones alrededor de la imagen estática, de la fotografía cuando se está produciendo en un marco cultural diferente al de sus orígenes e, incluso, de otra manera a cuando los ordenadores permitieron manipularla.

Un obturador, dos obturadores, tres obturadores

Las piezas entre las que hemos situado la de Elings fueron realizadas en las décadas de 1960 y 1970, cuando se disputaban los lindes de las representaciones de cada medio. Disputa que continuaba la quebrada por las primera y segunda guerras mundiales que la modernidad con sus primeras vanguardias había suscitado. Pero, ¿qué elementos se han introducido o definido claramente en el marco sociocultural de las prácticas actuales que permite obras que tratan lo fotográfico como *Flashings in the Mirror*?

Un punto clave para abrir un diapasón de factores modeladores es la superación tanto temporal como de sus enunciados de la condición posmedia. Su desplazamiento y asimilación por las prácticas culturales actuales hipermediadas hace que el sujeto actual no se exprese a través de un medio específico sino que use las tecnologías de la información y comunicación (TIC) en una cultura que ha modificado sus formas de administración para crear modos de expresiones desde diversos medios y, en muchas ocasiones, remedia y versiona³ material producido por otros sujetos.

Para el catálogo de una exposición de Peter Weibel usaba el término “condición postmedia” para referirse

³ La remediación es tratada en David Jay Bolter y Richard Grusin, *Remediations. Understanding New Media*, Massachusetts, MIT Press, 2000. Aquí se entiende la remediación como el remodelado de ciertos medios por otros, cuestión típica de la era digital. Se ejemplifica en la pintura remediada por la fotografía digital y en los videojuegos. Versionar es lo que propone Oliver Laric en su ensayo *Versions* (2009-2012): acontece en Internet cuando las imágenes fijas o en movimiento son descargadas y vueltas a subir modificadas siguiendo una cadena de productores la mayoría de las veces anónimos. Referencia al mismo puede leerse en Domenico Quarantta, *The Real Thing / Interview with Oliver Laric*, <<http://artpulsemagazine.com/the-real-thing-interview-with-oliver-laric>>. Consulta: 4 de septiembre, 2015.

al momento histórico presente de producción en las artes, en el cual no hay un medio dominante sobre otro sino que se dan influencias entre ellos:

El último efecto de todo esto es emancipar al espectador, al visitante y al usuario. En la condición post-media experimentamos la igualdad del público conocedor, el aficionado, el filisteo, el esclavo y el sujeto. [...] Ahora el camino está finalmente claro para el arte ilegítimo. La competencia entre las artes ha terminado, pero la competencia vuelve a sus orígenes, a las relaciones entre la teoría, la ciencia y la práctica. El arte pierde su monopolio de imagen y el poder sobre la imagen, gracias a los procedimientos de generación de imagen en las ciencias.⁴

Para José Luis Brea, la era posmedia se inicia con cuatro prácticas emergentes: postcinema, postfotografía, *screen art* y nuevos *media*. Posfotografía son las prácticas en las que se obtiene una imagen usando el collage o la fotocomposición a través de ordenadores, es decir "Gracias básicamente a ese desarrollo técnico que actúa como una especie de segundo obturador".⁵

Son muchas las deformaciones que se dan hoy entre prácticas artísticas y culturales. *Flashings in the Mirror* sería sólo un ejemplo de ello, y la fotografía una zona desde dónde se ejercen influencias, o una región de la praxis humana determinada por otras prácticas no inscritas solamente en lo artístico. Pareciera que el segundo obturador del que habla Brea al referenciar la emergencia de la postfotografía ha quedado actualizado por el obturador que le sucede, un tercer obturador procedente de campos como la visualización de datos, el prosurfismo, los medios locativos, prácticas comunitarias en las redes o fuera de ellas, etcétera. Como veremos más adelante, el uso del ordenador se ha convertido de localizado y singular a ubicuo y perverso, con todo lo que esto puede implicar.

⁴ Consultado en inglés en Peter Weibel, *The Postmedia Condition*, <<http://www.metamute.org/editorial/lab/post-media-condition>>. Consulta: 1 de septiembre, 2015. La exposición en cuestión fue presentada en 2006 durante ARCO'06 en la Galería 98 del Centro Cultural Conde Duque de Madrid.

⁵ José Luis Brea, *La era posmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca, Editorial CASA, 2002, p. 16.

Fotografía sin cámara

A comienzos del siglo XX, Man Ray realizaba exploraciones en la fotografía sin usar cámara fotográfica. Sus *rayographs* se centraban en la obtención de la imagen sin el uso del obturador mecánico, sino a través del mismo proceso de fotosensibilidad del papel preparado. Pero tomemos un artista más reciente y afincado en la fotografía como Hans Peter Feldman para observar cómo aparece este "tercer obturador" en la cronología de sus obras.

En los años setenta del siglo pasado, Feldman se inscribía en la llamada fotografía conceptual, realizando obras como sus *Time Series*, una secuencia de fotografías a modo de panel que nos permite acceder a las múltiples combinaciones que ofrecen las persianas de un par de ventanas en un edificio distante. En 2001 realizó *12/9 Front Page*, compilación inmediata de las primeras planas de diarios internacionales donde se reportan los ataques a las Torres Gemelas al día siguiente del suceso. El modo de montaje es muy similar: un panel que acumula todas las posibilidades no sólo de imagen sino de comentarios en múltiples idiomas. *Agony* (2010) ya entra en la captura resultante del tercer obturador. Fotografías obtenidas a partir de capturas de pantalla al en el sitio de Internet Little Agony, una comunidad conformada por el deseo de mostrar, adquirir y coleccionar los instantes previos y de consumación de orgasmos humanos de toda clase. Comunidad universal de realizadores aficionados domésticos que establecían condiciones de uso del portal alrededor de la imagen en movimiento, pero no sobre los de la fotografía capturada en su sitio. Ya no se trata del empleo del ordenador como en la postfotografía, la insuficiencia del segundo obturador queda explícita cuando la vertiginosidad y ubicuidad de los sujetos se multiplican.

Agentes del tercer obturador

Feldman acciona el tercer obturador a través de condiciones actuales de la cultura contemporánea. Condiciones que a menudo quedan explícitas en obras artísticas pero que subyacen siempre en la propia práctica cultural. Algunos de estos agentes del tercer obturador son:

geolocalidad, relacionalidad, performatividad, amateurización, portabilidad y documentabilidad; nociones que pueden aclarar desde dónde se deforma y qué deforma la imagen fotográfica hoy.

La geolocalidad se refiere a la condición que establecen los medios locativos, es decir, aquellos que combinan servicios y tecnologías basados en la localización geográfica. Es la circunstancia que permite establecer servicios de taxi a través de GPS o incrustar en una fotografía tomada con celular la ubicación donde se capturó. Andrés Lemos refiere:

El contenido e intercambio de información generados por estos dispositivos y redes son los servicios basados en la localización. Los servicios basados en la localización se pueden clasificar en servicios de información y guías, servicios de rastreo, servicios de emergencia, navegación, publicidad y promoción, arte y juegos. Éstos pueden agruparse en 4 categorías básicas: búsqueda para localización (mapas, tráfico a tiempo real, servicios), servicios personalizados (basados en el perfil del usuario), consumo especializado, aplicaciones empresariales e industriales (material de rastreo, consumidores, proveedores y empleados), proyectos artísticos y juegos. [...] el medio locativo tiene funciones de *mass media* y de *post mass media*.⁶

Es decir, una amplia gama de posibilidades de relación con diferentes agentes, en donde a menudo el mapa entendido como cartografía que representa la ubicación geográfica queda totalmente obviado o es un simple instrumento para conseguir efectividad en la relación. Las prácticas artísticas emplean, o deberían hacerlo, la geolocalidad como recurso expresivo.

El propio Lemos señala cómo el medio locativo combina funcionalmente *mass media* y "*post mass media*", cuestión que refuerza nuestra idea sobre cómo la geolocalidad deviene en nueva emergencia para la propia postfotografía que menciona Brea. Y es que una computadora como herramienta para realizar un collage fotográfico ha dejado de ser un medio fijo. La geolocalidad en su característica referencial de localización

sólo puede ocurrir porque los medios de cómputo que emplea son ubicuos —la posibilidad de deslocalización constante—, y pervasivos —integración del dispositivo a nuestro entorno.

Cuando Jon Rafman realizó *Los 9 ojos del Google Street View* (2009), una serie de imágenes obtenidas directamente de este servicio, obtura no únicamente aprovechando su ordenador sino que se vale de la pervasividad y ubicuidad que posee.

Pero este tercer obturador no desplaza al primero ni al segundo. La fotografía en estas facilidades actualizadas no borra la relación con la fotografía originaria. Raffman emplea a menudo un principio de "encuadre" que cita a géneros asentados en la fotografía o a series de veteranos fotógrafos.⁷ Quizá el propio Raffman se nos presenta como una especie de Eugene Atget actual, que en vez de deambular por las calles y esquinas parisinas de finales del siglo XIX o comienzos del XX, cámara al hombro, viaja por el mundo con los movimientos de su dedo índice haciendo click o haciendo *scroll*, buscando la imagen propicia para inmortalizar antes que el propio vehículo de Google con sus nueve objetivos actualice el paisaje representado.

Mishka Henner realizó en pleno siglo XXI sus *Oil Fields* (2013), una serie de fotografías aéreas, casi satelitales, cuya impresión parece un cuadro abstracto. Son vistas de absoluta bidimensionalidad, planicies desbastadas resultantes de la explotación petrolera. Aquí el éxtasis por un segundo obturador en la fotografía no se abandona como en las prácticas recientes de Raffman o las centenarias de Man Ray. El segundo obturador no es sólo el que propicia el ordenador sino el que facilita todo aparato que genere imágenes: escáner, satélites, cámaras de seguridad, drones, tabletas, etcétera. Como dijimos, no se sustituye un obturador por otro, sino que se amplían actualizándose.

La geolocalidad incide sobre otro aspecto derivado y anterior: la territorialidad. Si la fotografía es un modo de traslación del espacio cartesiano tridimensional en el que habitamos la bidimensionalidad de un plano, esta traslación arrastra con ella otras dimensiones no métricas: los afectos, de carácter psicológico, y los modos de administración de lo material, de carácter político. El refuerzo de ambas dimensiones no métricas se da en

⁶ Andrés Lemos, "Medios locativos y territorios informáticos. Comunicación móvil y nuevo sentido de los lugares. Una crítica sobre la espacialización en la Cibercultura", *Inclusiva-net#2 Redes digitales y espacio físico*, Madrid, Media Lab-Prado, 2008, p. 26.

⁷ En el catálogo *Sixteen Google Street Views*, Jon Rafman, Kansas, Harvest Grahic, 2009. El propio artista menciona estas cuestiones.

la llamada biopolítica, la determinación de la administración de nuestros tiempos vitales y existenciales de vida. La biopolítica implica nuestra ubicación en la que el componente geográfico es determinante, pero éste no está solo: el factor temporal de inscripción del suceso o de lo vivido debe quedar claro porque, en definitiva, administrar es sintéticamente organizar recursos en relación con el espacio y el tiempo.

Boris Groys señala: “Y ése es precisamente el punto en el que deviene imprescindible la documentación que produce la vida de lo vivo como tal: la documentación inscribe la existencia de un objeto en la historia, le confiere al objeto la vida como tal —independientemente de si ese objeto ‘originalmente’ era vivo o artificial”.⁸ De ahí que esta condición geolocativa determina en buena medida otra característica de la cultura actual: la documentabilidad, el reporte de las incidencias para dar fe de su existencia a través de documentos. A pesar de la discusión sobre la credibilidad de la fotografía legalmente hablando, la cultura actual la ubica como documento fehaciente de lo vivido, de ahí que medios como Facebook la preponderan como recurso en este obligado estar presente ante otros como seres en vida, más que como seres vivos.

Mieke Bal expone la diferencia entre performance y performatividad en un texto⁹ que abre el camino para ver la forma en la que vivimos como una manera de inscribirnos en la cultura. Elizabeth Bell, en *Theories of Performance*,¹⁰ anuncia esa posibilidad y sus usos desde la antropología. La fotografía hoy no desdeña el performance ni la performatividad, los asume en toda su complejidad y entrecruzamientos. Lo mismo un suceso perturbador y novedoso como aquello que se representa y se presenta en repetición, que se ha naturalizado, en las redes sociales o expuesto en muestras de fotografía.

La performatividad en las prácticas artísticas desde la última década del siglo pasado detona en gran cantidad de usos llamados por unos estética relacional, por otros antagonismo relacional, pudiendo quedar amparados por definiciones más generales como arte par-

ticipativo y colaborativo o derivar en especificidades como los proyectos pedagógicos o los performances delegados. Veamos algunas obras que refieren a su uso y que a la vez fortalecen la idea de documentabilidad.

Motoyuki Daifu, fotógrafo japonés, en la serie *Proyecto familiar* (2007) retrató a los miembros de su familia, que viven hacinados en una casa muy pequeña en su país natal, conviviendo con una gran cantidad de desechos materiales producto del consumo. Aquí la singularidad de esta existencia se solapa con la naturalidad con la que la asumen sus miembros. Por su parte, el artista chino Hong Hao viene desarrollando desde 2001 la serie *Mis cosas*. A través de imágenes escaneadas y luego recompuestas digitalmente acumula sus desechos personales. No los mantiene en su domicilio, los tira a la basura luego de usarlos, pero antes efectúa su acumulación digital empleando escáner y computadora. Ambos artistas fueron mostrados en Ciudad de México en el Museo Nacional de Arte (Munal) durante la exposición *Consumo*.¹¹ En esa ocasión también se presentó el consagrado fotógrafo ucraniano Boris Mikhailov con la serie *Té, café y capuchino* (2000-2010): fotografías de tamaño postal y sin ninguna pretensión de virtuosismo técnico que recolectan las transformaciones acontecidas en las calles ucranianas a partir de la actividad comercial informal. Esta pieza, debido a su condición específica de ubicación y las implicaciones económico-políticas, llama la atención sobre otro aspecto que consideramos fundamental a la hora de plantear las emergencias del tercer obturador: la comunidad.

Los tres casos anteriores eran tratados como fotografía desde una visión que podríamos denominar ortodoxa, aquella que en este artículo relacionamos con la idea de primer obturador. Entre los años 2004 y 2005 el dueto artístico Luis o Miguel¹² realizó *Reporte de ilu-*

⁸ Boris Groys, “El arte en la era de la biopolítica: de la obra de arte a la documentación de arte”, en *Obra de arte total Stalin. Topología del arte*, La Habana, Centro Teórico Cultural Criterios, 2008, p. 172.

⁹ Véase Mieke Bal, “Performance y performatividad”, en *Conceptos viajeros en las Humanidades. Una guía de viaje*, Murcia, Cendeac, 2009.

¹⁰ Para una panorámica al respecto véase Elizabeth Bell, *Theories of Performances*, Nueva Delhi, Sage Publication India, 2008.

¹¹ La exposición fotográfica *Consumption, Prix Pictet*, se exhibió en el Munal en 2014. Consumados artistas del medio como Allan Sekula y Rineke Dijkstra formaban parte de los once nominados. El premio fue otorgado a Michael Schmidt.

¹² Luis o Miguel, dueto formado por Miguel Moya y Luis Gárciga, realizaron obras que llamaban “de servicio”. Asumiendo trabajos de taxistas, cuidadores de equipajes, fotógrafos, etcétera, se interesaron entre 2003 y 2008 en realizar obras que ampliaban las nociones del performance tradicional. Luego de la separación artística del dueto, Luis Gárciga, autor del presente artículo, desplazó su atención a la performatividad cultural directa recopilando en video modos de vivir y manifestarse, algunos muy específicos-descentrados del tejido social en el que se encontraban y otros más de carácter repetitivo y naturalizado. Véase <<http://siempreenlalucha.wix.com/luisgarciga>>.

siones, obra con cierto corte social, como plantea la crítica, curadora y teórica Magaly Espinosa.¹³ Se vale de lo fotográfico en el tejido cultural habanero en busca de un levantamiento antropológico de los sueños de una comunidad específica. Como Mikhailov con las calles de ciudades ucranianas, Luis o Miguel trabajan en La Habana conectando con su servicio varios barrios y municipios. La obra no sólo compila la construcción de imágenes-imaginarios referidos a un lugar sino que demarcan a una comunidad con relación al tiempo, la inscriben en una fecha, la enlazan como documentación a lo vivido-imaginado. *Reporte de ilusiones* consistió en construir digitalmente fotografías para quienes accedían a sus servicios, con ellas cumplían en imágenes los deseos y sueños de quienes fungían como usuarios del dueto. Pese a que la obra fue adquirida por el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, las fotografías sólo tuvieron una edición en formato postal para ser entregadas a sus dueños-usuarios, quienes las ubicaron en sus domicilios usando portarretratos casi kitsch que los clientes sugirieron a los artistas para hacer más profesional el servicio. Cabe destacar que el museo adquirió un CD Rom que poseía todo el material documental de la obra, videos de las peticiones, fotos de partida tomadas a los participantes, material fotográfico y editorial que aportaron los clientes para la conformación gratuita de sus pedidos, etcétera.

La noción de comunidad se repite como eje central de investigaciones teóricas como la de Lemos respecto a medios locativos o a las de Claire Bishop¹⁴ sobre el arte participativo. Y es que estas emergencias no se dan por separado, ni en lo artístico ni en lo cultural.

Mikhailov actúa formalmente como un aficionado. Sus encuadres, temas y técnicas de impresión no distan demasiado del modo en el que la fotografía se produce en el ámbito vivencial del artista. Esta amateurización como condición emergente no es contemporánea a las fotos de este artista. En *Pequeña historia de la fotografía*, Walter Benjamin llamaba la atención sobre este hecho:

¹³ En otras ocasiones, como en “La calle está aparentemente dormida”, *PARACHUTE*, núm. 125, Quebec, 2007, Magaly Espinosa se refiere a estas piezas como obras de inserción social.

¹⁴ En este sentido es importante destacar a Claire Bishop, *Participation*, Massachusetts, MIT Press, 2006, y *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso, 2012.

Resulta significativo que a menudo se torne el debate rígido, cuando se ventila la estética de la fotografía como arte, mientras que apenas se concedía una mirada al hecho social, mucho menos cuestionable, del arte como fotografía. Y sin embargo, la repercusión fotográfica de obras de arte es mucho más importante que la elaboración más o menos artística de una fotografía para la cual la vivencia es solo el botón de la cámara. De hecho el aficionado que vuelve a casa con su inmensa cantidad de clichés artísticos no ofrece un aspecto más alentador que el cazador que vuelve del tiradero con montones de caza que solo el comerciante hará útil. Y en realidad parece que estamos a las puertas del día en que habrá más periódicos ilustrados que comercios de aves y venados.¹⁵

En 2007 Constant Dullart realizó *Poser*. El hasta ese momento artista del *net art* se desplazó a prácticas fotográficas que empleaban la condición de *prosurfer*¹⁶ para coleccionar material libre de derechos. El autor¹⁷ ubica infinidad de fotografías de grupos de individuos que fueron tomadas por dispositivos portátiles y subidas a Internet. El artista se añadió a las fotos del mismo modo en el que Luis o Miguel modificaron las imágenes de partida en *Reporte de ilusiones*, manipulándolas con un software profesional. Después creó una animación a modo de presentación destinada a un portarretrato digital para dejar ver el video en calidad estándar. Y es que la fotografía a menudo materializa las intangibles prácticas en las redes; el caso de Dullart es sólo un ejemplo.

Pensar la fotografía cronológicamente en su asimilación de estos tres obturadores en sus prácticas artís-

¹⁵ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía” en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 78.

¹⁶ El *prosurfismo* se realiza en Internet con el objetivo de recopilar materiales audiovisuales, fotográficos, musicales, etcétera. A diferencia de una navegación ordinaria, la realizan usuarios expertos.

¹⁷ Dullart es uno de los artistas que en 2011 el curador Domenico Quaranta incluyó en la exhibición *Collect the WWWorld. Artist as archivist in the Internet Age*. La exposición se mostró en Spazio Contemporanea-Brescia, y ha itinerado por eventos como Electronic Art Basel, 2012. En ella abundan los artistas que maniobran desde usos actuales de la fotografía o que finalmente exponen fotos como resultado de sus estrategias artísticas filiadas a usos de las redes sociales. El catálogo está descargable en <http://www.lulu.com/items/volume_71/11140000/11140236/1/print/Collect_the_WWWorld_LINK_Editions_2011.pdf>.

ticas, y a partir de condiciones socioculturales específicas, puede potenciar su expresividad como medio remodelado, ampliado, expandido. Las emergencias geolocalivas, preformativas, comunitarias, etcétera, actúan como aumento de la capacidad de la fotografía

para captar la realidad, una realidad que sin desechar lo óptico, en tanto sigue mediando con imágenes a través de un régimen escópico, ha incorporado otros vectores que posibilitan la mimesis en aspectos que no son sólo de forma sino de funcionamiento. ▽

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- BELL, Elizabeth, *Theories of performances*, Nueva Delhi, Sage Publication India Ltd, 2008.
- BISHOP, Claire, *Participation*, Massachusetts, MIT Press, 2006.
- _____, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso, 2012.

- KRACAUER, Sigfried, "La fotografía", en *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*, México, Gedisa Mexicana, 2008.
- PRADA, Juan Martín, *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*, Madrid, Akal, 2012.
- QUARANTTA, Domenico, *Beyond New Media*, Brescia, Link Editions, 2013.

SEMBLANZA DEL AUTOR

LUIS GÁRCIGA ROMAY • La Habana, 1971. Ingeniero por el Instituto Superior Politécnico, Cuba, 1994; graduado de la Academia Nacional de Artes Plásticas, San Alejandro, Cuba, 2001; con estudios de posgrado por el Instituto Superior de Arte, Cuba, 2004. Coordinador de la traducción *Sobre la Instalación Total*, 2014-2015, de Ilya Kabakov, Cocom Press, Mérida, México. Ha impartido docencia en varias universidades en Cuba y México y recibido premios como la Residencias Artísticas para Creadores de Iberoamérica, Fonca/Aecid, 2014, y el premio del Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, 2010. Ha escrito artículos en México, Cuba y España sobre la relación entre artes visuales y cultura digital.