



La Trama de la Comunicación

ISSN: 1668-5628

latramaunr@gmail.com

Universidad Nacional de Rosario
Argentina

Hidalgo, Emilse
Datascapes o los paisajes visuales de la globalización. Googlegrams de Joan Fontcuberta y
Technophobia de Gordon Cheung
La Trama de la Comunicación, vol. 15, 2011, pp. 13-27
Universidad Nacional de Rosario
Rosario, Argentina

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323927065001>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Datascapes o los paisajes visuales de la globalización

Googlegrams de Joan Fontcuberta y Technophobia de Gordon Cheung

Por Emilse Hidalgo

IRICE-CONICET, Rosario (emihidal@gmail.com)

SUMARIO:

Este artículo explora los collages de Gordon Cheung y Joan Fontcuberta para debatir lo que Arjun Appadurai ha identificado como los paisajes mediáticos, étnicos, ideológicos y financieros de la globalización. El argumento principal se centra en cómo sus obras exploran los medios tecnológicos en el campo de la cultura sin abandonar la función política del arte, entendida aquí como crítica reflexiva. La obra de Cheung es interpretada desde los espacios neoliberales contemporáneos urbanos, según los teorizan David Harvey y Marc Augé. Obras como *Technophobia*, de Cheung, evocan, por un lado, los "no-lugares" de la sobremodernidad, y la omnipresencia del capitalismo financiero neoliberal, por otro. Los collages foto-mediáticos de Fontcuberta son analizados desde las controversias que los binomios verdad/ objetividad/ referencialidad vs falacia/ manipulación/ construcción aún despiertan en el fotoperiodismo y el documentalismo en la era de la reproducción digital. La función política de estos collages es rescatada como una forma no sólo de evitar la banalización de la cultura de masas, de la reproducción ad infinitum de imágenes, y de la muerte de la originalidad, la autoría, y la primacía de la copia, el recorte, la imitación y el ensamble de materiales reciclados, sino también como una forma de estimular una reflexividad crítica política y social.

DESCRIPTORES:

Modernidad, Neoliberalismo, Collages, Paisajes Mediáticos, Documentalismo.

SUMMARY:

This paper looks into the collages of Gordon Cheung and Joan Fontcuberta to discuss what Arjun Appadurai has identified as the ethno-/finance-/media-/and ideological-scapes of modernity and globalization. On the main, the argument focuses on how their work explores the technological media in the field of culture without abandoning the political function of art, understood here as a critical reflexivity. Cheung's work is interpreted from the perspective of its representation of contemporary neoliberal spaces, as theorised by David Harvey and Marc Augé. Works like Cheung's *Technophobia* evoke, on the one hand, Augé's "non-places", and, on the other, the omnipresence of neoliberal financial or speculative capitalism. The photo-media collages of Fontcuberta are analyzed in terms of the controversies that the binaries truth/objectivity/ referentiality vs fallacy/ manipulation/ construction still ignite in documentary photojournalism in the age of digital reproduction. The political function of these collages is valued not only as a way to avoid the banalization of mass culture, of the infinite reproduction of images, and the dearth of originality, authorship, and the primacy of the copy, the fragment, the reproduction and the assemblage of recycled materials, but also as a means to stimulate a certain critical reflexivity on current social and political issues.

DESCRIPTORS:

Modernity, Neoliberalism, Mediascapes, Collages, Documentaries

INTRODUCCIÓN

Cuando Gordon Cheung comenzó sus estudios de arte en el famoso Saint Martin's College of Art and Design de Londres en 1994, el discurso predominante de la época aún se centraba en el tema posmodernista de la "muerte de la pintura". La aparición de la fotografía y la reproducción masiva, examinada oportunamente en 1936 por Walter Benjamin en su ensayo "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", desbarrancó a la pintura de su entronamiento como la forma más elevada de la alta cultura al problematizar su dimensión aurática y al cuestionar los límites distintivos de la misma con respecto a la fotografía. La búsqueda de las formas propias y distintivas de la pintura llevó a los experimentos modernistas y a todos los -ismos conocidos, y finalmente, a las proclamas de su muerte en el posmodernismo cuando la copia, el simulacro, la cita y el reciclaje se volvieron actos de consumo masivo. De hecho, según enuncia Fredric Jameson ya a fines de los ochenta, "los últimos años se han caracterizado por un milenarismo de signo inverso, en que las premoniciones catastróficas o redentoras del futuro han sido reemplazadas por la sensación del fin de esto o aquello (el fin de la ideología, del arte o las clases sociales; la "crisis" del leninismo, de la socialdemocracia o del estado de bienestar, etc.): tomados en conjunto, estos fenómenos quizá constituyan lo que cada vez más se ha dado en denominar posmodernismo" (Jameson, 1991b:10).

Sin embargo, en la obra pictórica de Cheung la tecnología, lejos de fosilizar y dar muerte al medio pictórico, lo transformó en un híbrido más cercano al collage modernista, donde se funden las nuevas tecnologías de la comunicación con materiales de la alta y baja cultura. Esta hibridez formal es también reflejo de una hibridez identitaria, que, en el caso de Cheung, se manifiesta en su doble nacionalidad chino-británica. Para Cheung, pertenecer y no pertenecer a cualquiera de las dos comunidades desdibujó cualquier polarización en su identidad, y le significó un estado intermedio o de

transición que lo atrajo al surgimiento de una realidad virtual globalizada. Pero más allá de los clichés donde el oriente "se funde con" o "sale al encuentro de" occidente en un abrazo cultural, comercial y tecnológico global, interesa que Cheung apela a una identidad globalizada más cercana a las definiciones de Arjun Appadurai, para quien, en *La modernidad desbordada: Dimensiones culturales de la globalización* (1996), los paisajes étnicos globales se funden en constelaciones híbridas identitarias transnacionales.

Cheung es muy consciente de esto y reflexiona sobre su arte con un lenguaje que es mezcla de intuición artística y discursividad académica:

I embraced the feeling that we were in the midst of accelerated global change and began deconstructing my practice of painting into its material constituents replacing paint with collage elements such as maps and stock listings as a direct metaphor for the changing geo-political landscape and the birth of a new virtual globalised space. The work during this period dealt with the genre of abstract painting but overloaded it with information forcing it into an 'in-between' state of being —both abstract and referential. (Gordon Cheung, *Recent Paintings*, December 2006)

Acepté la idea de que estamos en medio de un cambio global acelerado y comencé a deconstruir mi práctica pictórica en sus componentes materiales reemplazando la pintura con elementos del collage tales como mapas y listados de valores de la Bolsa como una metáfora directa del cambiante paisaje geopolítico y del nacimiento de un nuevo espacio virtual globalizado. Durante este período la obra abordó el género de la pintura abstracta pero saturada con información, forzándola a adentrarse en un estado 'intermedio' de existencia —abstracto y referencial a la vez. (Gordon Cheung, *Recent Paintings*, diciembre 2006. Mi traducción).

Algunas palabras clave utilizadas por Cheung nos remiten de manera obvia a la concepción geográfica o espacial propia del posmodernismo teoretizadas por Fredric Jameson en su famoso *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* [El Posmodernismo o la Lógica Cultural del Capitalismo Tardío] (1991), o por David Harvey en *The Condition of Postmodernity* [La Condición de la Posmodernidad] (1990) y, en particular, desde una perspectiva antropológica, el uso del término “paisaje” evoca la terminología utilizada por Arjun Appadurai cuando describe las dimensiones culturales de la globalización. Poniendo el énfasis en la fragmentación y en las dislocaciones antes que en la homogeneidad, en *La Modernidad desbordada*, Appadurai distingue entre las configuraciones culturales del “paisaje étnico”, “paisaje financiero”, “paisaje tecnológico”, “paisaje mediático” y “paisaje ideológico” (2001:42). Appadurai afirma que “los medios de comunicación electrónicos transformaron decisivamente el campo de los medios masivos de comunicación en su conjunto, lo mismo que los medios de expresión y comunicación tradicionales (...) [ofreciendo] nuevos recursos y nuevas disciplinas para la construcción de la imagen de uno mismo y del mundo” (2001:6). Cheung traduce esta concepción en el lenguaje de la imaginación pictórica al mezclar en sus collages pintura, fotografía, recortes del *Financial Times*, imágenes digitales y pintura acrílica y en aerosol para formar paisajes (post)-apocalípticos y lo que Cheung mismo describe en la cita anterior como “un nuevo espacio virtual globalizado”.

Appadurai justifica el uso del término “paisajes” por su alusión a los constructos (visuales, narrativos) que reflejan los mundos imaginados de la globalización (2001:31). Su noción del “paisaje financiero”, como aquellos flujos culturales globales que representan la disposición del capital transnacional (2001:32) se observa no sólo en la utilización de los dígitos y precios de las acciones de la Bolsa del *Financial Times*,

que atraviesan y son el material base de toda la obra hasta la fecha de Cheung, sino también en la temática de algunas de sus obras: la commodificación de la naturaleza (*Colliderscape 1, II, y III*, 2005) que Jameson (1991:1) identifica como el rasgo principal del capitalismo tardío y del posmodernismo, la licuación de la realidad, evidentes en paisajes distópicos que se derrumban, están en ruinas, o parecen derretirse (*Brueghel's Highway*, 2004), en la inestabilidad en la producción de las subjetividades modernas, visible en los edificios modernistas semi-derretidos y la falta casi absoluta en esos paisajes urbanos de seres humanos (*Skyscraper*, 2004), y la transformación de todo lo que es sólido en un hiperrealismo del simulacro y la imagen (evidentes no sólo en las juxtaposiciones imposibles de un payaso con un hongo atómico de fondo (*Clown in the Bush*, 2004), o la fantasmagoría citada de *Scoobie Doo* que se refleja en las paredes derruidas de los edificios (*Terror!*, 2005), sino también en la elección de los colores ácidos de las pinturas acrílicas (*Technophobia*, 2005). Además de que el uso de las acciones de la Bolsa para formar las imágenes son un obvio índice metafórico de cómo todo es comodificado y etiquetado con un precio en la cultura, el arte, la naturaleza y las relaciones sociales, hay una noción del espacio que a veces remite a los “no lugares” de Marc Augé, donde un edificio es igual a cualquier otro, y las marcas históricas de la arquitectura han desaparecido para dar lugar al “real estate development”, o sea, al desarrollo edilicio en serie y despersonalizado, propios de los espacios neoliberales. Augé (2000:40) menciona cómo la concepción del espacio de la sobremodernidad conduce concretamente a cambios en escala y a modificaciones físicas considerables, entre ellas: “concentraciones urbanas, traslados de poblaciones y multiplicación de los no lugares. Siendo los no lugares “las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los

medio de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta" (Augé, 2000:41). En Cheung se reproducen autopistas y puentes que colapsan y no conducen a ningún lado (*Brueghel's Highway*, 2004), rascacielos a punto de implosionar (*Skyscraper*, 2004; *Underworld*, 2004), monoblocks de oficinas (*Office Block*, 2004), y espacios virtuales representados por paisajes financieros (*Spectral Eruptions*, 2003; *Colliderscape I, II y III*, 2003) (Fig.1).

¿Pero por qué elige Cheung representar estos paisajes distópicos? En *Espacios del Capitalismo Global* (*Spaces of Global Capitalism*) (2006), David Harvey presenta la tesis que el neoliberalismo global se consolida en 1979 como respuesta de las clases dominantes en Estados Unidos (la era Reagan-Bush) y en Gran Bretaña (el Thatcherismo), a los intentos de revolución socialista de la década del setenta, y es, por lo tanto,

principalmente un intento por restaurar y conservar el poder de las capas más ricas cuyos intereses son los del capital acumulado (Harvey, 2006:9-15). A partir de esta fecha, entonces, se consolidan las ideologías que privilegian el individualismo, la libertad de mercado, el rechazo del rol interventor del Estado y del poder de negociación de los sindicatos, y el apoyo a las privatizaciones, la flexibilización laboral, y un clima de competitividad feroz. Como enunció Thatcher en Gran Bretaña "no existe la sociedad en sí misma, sino los individuos y sus familias" ("There is no such thing as society, only individuals and their families") (citada por Harvey, 2006:17). A partir de entonces, todos los lazos solidarios de carácter social fueron descalificados para favorecer en su lugar el individualismo, la responsabilidad personal y los valores de la familia. En Argentina esto tuvo sus matices propios y se vio reflejado, por ejemplo, en los valores de Dios-Patria-Familia-Propiedad Privada que promulgó la

dictadura militar que gobernó el país desde 1976 hasta 1983, y en las profundas transformaciones neoliberales del Menemismo. Dado que, según Harvey, el estado neoliberal es profundamente hostil hacia cualquier forma de solidaridad social (2006:25), no es de extrañarse que el espacio neoliberal, tan bien capturado por los paisajes apocalípticos de Cheung, llegue al extremo de borrar de sus cartografías urbanas a la sociedad, y en última instancia al individuo mismo. El espacio neoliberal también desaparece o invisibiliza a los marginados y excluidos por el sistema: los pobres, los desempleados, los que no tienen cobertura médica, las poblaciones diaspóricas que han perdido sus casas, sus territorios, sus tierras. Estos se convierten en efectos secundarios o



Fig. 1: Colliderscape 2: Financial Times, tinta, gel acrílico, y pintura en aerosol sobre tela. 2004, Gordon Cheung.

no deseados del sistema. En las distopías imaginadas por Cheung, los excluidos han sido absorbidos por los paisajes capitalistas, son fantasmagorías que fueron asimiladas a las imágenes de ciudades colapsadas. Son distopías, claro, porque ni los individuos “exitosos” sobreviven en su anonimato, ni se oyen ya más las protestas de los marginados. No hay lugar, ya, para las sociedades ni para los individuos de ningún tipo en los collages de Cheung.

¿Pero cómo se transmiten estas ideas en el lenguaje artístico de Cheung, y en qué sentido son sus collages paisajes mediáticos? Cheung utiliza internet para la búsqueda de imágenes que luego son editadas con Photoshop. Las imágenes sufren varias (per)mutaciones, por lo que el Photoshop le permite a Cheung acelerar los tiempos de creación de una obra. Luego, Cheung imprime la imagen final directamente sobre el *Financial Times*, ajustando la escala de la figura o foto vía un sistema de grilla, y luego acomoda, como si fuera un rompecabezas, cada uno de los fragmentos sobre la tela. De allí que Cheung defina su arte como “pictórico sin pintura” (“painting without paint”) (*Recent Paintings*, 2006), y que insista en ser considerado un “DJ, un sampleador o mezclador, o un editor visual”, antes que un pintor (“Perhaps I could be seen as a sampler, a kind of visual DJ or an editor”) (*Recent Paintings*, 2006), ya que sustituye la pintura por el collage, “simulando” los efectos de la pintura para crear lo que él mismo denomina “tecno-paisajes” (“techno-landscapes”) (*Recent Paintings*, 2006).

Sin embargo, las pinturas-collage de Cheung prescinden de los paisajes étnicos de Appadurai, donde priman los flujos diaspóricos de trabajadores, exiliados y refugiados (tan comunes en China, por ejemplo —recordemos los desalojos masivos de comunidades y villas enteras para el megaproyecto conocido como el “Presa de las Tres Gargantas” sobre el río Yangtze). Cheung muestra mundos casi deshabitados, excepto por fantasmas o imágenes de la cultura popular tales

como el payaso, personajes de Hello Kitty, y Scoobie Doo. Todo el peso temático de su obra recae en los paisajes financieros y mediáticos/tecnológicos donde, como sugiere Appadurai, “la distribución del equipamiento electrónico necesario para la producción y diseminación de la información (periódicos, revistas, estaciones de televisión, estudios de cine, etcétera) disponible actualmente para un número creciente de intereses públicos y privados son puestas en circulación por estos medios” (2001:33). Se trata, según Appadurai, “de un repertorio complejo e interconectado de impresos, carteles, celuloide y pantallas electrónicas [...] que separan los paisajes realistas de los ficticios de manera borrosa y poco clara” (Ibid.). Es común ver en Shanghai, por ejemplo, pantallas gigantes de LCD que permanentemente transmiten comerciales de marcas internacionales todo a lo largo de la calle Nanjing. Los edificios de *Technophobia* reflejan estas pantallas gigantes con la fantasmagoría propia de la modernidad. Para Marc Augé, en el espacio de la sobremodernidad “se mezclan cotidianamente en las pantallas del planeta las imágenes de la información, las de la publicidad y las de la ficción” (2000:38). Esta figura que Augé denomina “superabundancia espacial” se combina en la sobremodernidad con otras dos figuras: “la superabundancia de acontecimientos” (es decir la aceleración de la historia, la acumulación de horrores del siglo XX —inéditos por su amplitud, pero posibilitados por la tecnología—, la mutación de los esquemas intelectuales y las crisis políticas) (Augé, 2000:34-37) y la “individualización”, es decir la producción individual de sentido y todo un lenguaje político centrado en el tema de las libertades individuales (2000:42-44).

De hecho, para Augé (2000:38) la superabundancia espacial es correlativa no sólo al achicamiento del planeta, a la conquista espacial, y a los medios de transporte de alta velocidad, sino también al hecho de que en la intimidad de nuestras viviendas, imágenes

de todas clases, recogidas por satélites y antenas, pueden darnos una visión instantánea y a veces simultánea de un acontecimiento produciéndose en el otro extremo del planeta. En la obra de Cheung a partir de las tiras de la bolsa de valores que caen verticalmente en sus collages como codificadoras de la realidad muy similares al film *Matrix*, la superabundancia espacial trabaja con yuxtaposiciones de paisajes desérticos con rascacielos, monoblocs con ríos ácidos contaminados, y cactus y palmeras tropicales con torres lujosas en estado de derretimiento que en vez de reflejar el paisaje circundante, proyectan imágenes como si fueran grandes pantallas de LCD. Como Cheung mismo reconoce: "Mi interés siempre ha estado puesto en los espacios invisibles que nos saturan, el flujo de datos circulando permanentemente alrededor del mundo que los listados de valores de la bolsa representan tan literalmente" ("My interests have always been in the invisible spaces that saturate us, the flow of data moving around the world which the stock listings represent in a literal way") (Cheung, *Recent Paintings*, 2006. Mi traducción). Es un espacio saturado de información, atravesado por el capitalismo tardío, y despojado ya de todo sentido comunitario, o de cohesión social—incluso de rastros de humanidad.

Los collages se mueven así en una zona indeterminada entre el espacio real y el espacio virtual. El anonimato de las referencias, que describe Augé en su libro, y en el cual los individuos se transforman en clientes, pasajeros, usuarios de cajeros automáticos, oyentes de anuncios en aeropuertos y en supermercados, desemboca en Cheung en apariciones fantasmales o imágenes caricaturescas, antes que en sujetos socializados. "El espacio del no lugar", dice Augé, "libera a quien lo penetra de sus determinaciones habituales. Esa persona sólo es lo que hace o vive como pasajero, cliente, conductor" (2000:106). Su identidad no está dada ya por los rasgos de lo local y lo nacional, ni siquiera por una identidad étnica, puesto que estos son

rasgos históricos de la identidad urbana. Por el contrario, "el pasajero de los no lugares sólo encuentra su identidad en el control aduanero, en el peaje, o en la caja registradora. Mientras espera obedece al mismo código que los demás, registra los mismos mensajes, responde a las mismas apelaciones. El espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud" (2000:106-07). Es por eso que para Augé, "el no lugar es lo contrario de la utopía: existe y no postula ninguna sociedad orgánica" (2000:114).

Es decir, se trata de una falsa integración al espacio urbano, donde actuar como los demás (seguir los mismos protocolos en un banco, supermercado, autopista, aeropuerto, etc), no sólo no implica socializarse e integrarse, sino que cementa cada vez más el distanciamiento y la alienación entre personas. En Cheung la distopía del paisaje no deja lugar a dudas: el sujeto ha desaparecido, aunque podemos imaginarlo encerrado en la privacidad de las torres y monoblocs.

Es lo que Augé describe como "la posibilidad de una experiencia sin verdadero precedente histórico de individualidad solitaria y de mediación no humana (basta con un cartel o una pantalla) entre el individuo y los poderes públicos" (2000:120).

En última instancia los paisajes distópicos de Cheung son la pesadilla del espacio neoliberal llevado al paroxismo.

LOS DATASCAPES DE FONTCUBERTA

Los datascapes o paisajes mediáticos y de la información encuentran otra expresión en los *Googlegrams* de Joan Fontcuberta. A partir del artificio fotográfico, Fontcuberta crea collages o mosaicos de imágenes de internet que se constelan en la forma de una fotografía final. Es decir, cada googlegrama es un compuesto de cientos de pequeñas imágenes digitales que han sido reagrupadas cuidadosamente—siguiendo criterios tales como luz, densidad, textura, etc.— para recrear la fotografía original elegida. Si Cheung reniega de los

límites entre la pintura y el collage digital, Fontcuberta va un paso más allá y explora reflexivamente los límites entre la fotografía y las imágenes digitales. Se trata de una práctica metafotográfica, donde lo documental se mezcla con lo artístico.

Según explica Fontcuberta, la idea del fotomosaico en la fotografía aparece en escena en los años setenta, sobre todo a partir de la implementación del sistema Polaroid SX-70, cuando algunos artistas con-

imagen modelo es dividida en un número opcional de celdillas y el programa sustituye cada celdilla por una imagen procedente de un directorio que contiene un determinado banco de archivos gráficos. El criterio de sustitución se basa en la analogía entre los valores promedio de densidad y tono cromático de la celdilla (medibles mediante su histograma) y los de las imágenes disponibles (Ibid., Párr. 7). En 2002, otro programador, Frank Midgley, ideó el MacOsaix, un programa de

fotomosaico para plataforma Mac que funciona conectado a Google con criterios de localización de imágenes asociados a determinadas palabras clave (Ibid., Párr.8). Según Fontcuberta, el *googlegrama* “moviliza una reflexión sobre el mito de internet como archivo universal, sobre las relaciones entre imagen y texto, y sobre los aspectos semióticos de la representación (como el *trompe-*



Fig.2: Technophobia, Gordon Cheung, 2005. Listado de acciones de la Bolsa, gel, acrílico en aerosol, pasteles, tinta, y esmalte brillante sobre tela.

ceptuales comienzan a componer collages en el que una escena global era desmenuzada en diferentes tomas y luego rehecha activando efectos de percepción gestáltica sobre el cuadro y la perspectiva (Fontcuberta, “Googlegramas: Ruidos de archivos”, Párr. 5). Luego, según narra Fontcuberta, el fotomosaico experimentaría un impulso definitivo con la tecnología digital cuando en 1996, Robert Silvers del MIT concibió el primer software de fotomosaico automático. Una

l'oeil y el palimpsesto)” (Ibid., Párr.11). El criterio de excavación de este archivo sigue distintas lógicas puesto que puede tratarse de una conexión causal, espacial, temporal, metafórica, etc., (o simplemente arbitraria), pero a la vez introduce un elemento de azar puesto que la búsqueda por palabras clave, debido a la inevitable polisemia semántica de los términos, implica que se incorporarán también ciertos “ruidos”, es decir, conexiones fortuitas, equívocos o asociacio-

nes inesperadas que el programa de fotomosaico aprovechará a su conveniencia, y que remite no sólo a los métodos surrealistas de composición, sino a los “errores” de catalogación en los archivos tradicionales. “Se podría concluir,” dice Fontcuberta, “tal como le gustaba repetir al crítico Josep María Casademont, que la fotografía constituye la metafísica de esa cultura visual actual. Este papel convierte los resultados de la cámara en productos que nos ayudan a entender metafísicamente esa cultura y a movernos en ella” (2003:14).

Pero no se trata tan sólo de esto. Fontcuberta plantea también a través de sus googlegramas, por ejemplo, una función política de la imagen, que a la vez que cuestiona el medio fotográfico desde la teoría y la meta-crítica, actúa como denuncia política y social. Así, la fotografía de un prisionero siendo torturado en Abu Ghraib en Iraq (Googlegram #5: *Abu Ghraib*, 2004), por ejemplo, se transforma en un googlegrama compuesto, en parte, por imágenes del tamaño de un mosaico extraídas de internet con los nombres de los funcionarios públicos implicados en el escándalo. Otro googlegrama (Googlegram #4: *11-S*, NY, 2005) muestra el atentado terrorista a las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001 y utiliza como palabras de búsqueda Yahvé y Alá en castellano, francés e inglés. Otra imagen muestra dos inmigrantes muertos al naufragar una patera en las playas mediterráneas de España, y unos policías ocupándose de los cuerpos (Fig.3). La foto evoca la controversial fotografía de Javier Bauluz, titulada “La Indiferencia de Occidente”, publicada en el año 2000



Fig.3: Googlegram #10: Inmigrantes, 2005 de Joan Fontcuberta. Claves de búsqueda: temas propuestos en una encuesta del Instituto Opina en septiembre 2004 que son prioritarios en la vida de los españoles: “bienestar social”, “salud/asistencia social”, “jubilación”, “inflación”, “terrorismo”, “delincuencia”, “drogas”, “impuestos”, “civismo y valores morales”, “medio ambiente”, “contaminación”, “educación”, “servicios públicos”, “violencia doméstica”.

(01.10.2000) en el *Magazine* del diario catalán *La Vanguardia*, la cual despertó el escándalo al mostrar a una pareja de vacacionistas tomando sol en una playa de Cádiz frente al cuerpo de un inmigrante muerto como si nada hubiera pasado. En el googlegrama de Fontcuberta la función política de la imagen aparece ligada intertextualmente a las controversias desatadas por la foto de Bauluz. La fotografía de Bauluz, aunque ganadora entre otros del premio Godó por fotoperiodismo, fue duramente criticada por el periodista y académico Arcadi Espada en su libro *Diarios* (ver también el controversial artículo “Vista General sobre la Playa” de Arcadi Espada publicada en *Lateral*, Mayo 2003), quien

la denunció como una “farsa” y una “ficcionalización de la realidad” debido a la manipulación de la escena que la fotografía sugería (Espada, 2003:33). En su libro y en el controversial artículo posterior, Espada objetó cómo algunos fotógrafos aspiran a fotografiar los símbolos o arquetipos culturales, raciales, etc, aunque sea a costa de los hechos. Según él, cuando Bauluz capturó a esa pareja con cadáver sentada en la playa, no pensaba en las personas muertas o vivas que estaban allí, sino que lo único importante para Bauluz era la metáfora:

Como un narrador convencional de ficciones, Bauluz decidió no ceñirse al engorroso trámite de lo real que caracteriza obligatoriamente cualquier discurso periodístico. La fotografía pretendía reflejar la indiferencia de Occidente ante la tragedia de la inmigración africana. Pero la metáfora, como en el caso de las peores, estaba sentada en el vacío: por lo que respecta a sus protagonistas la fotografía no probaba que hubiese indiferencia ni que, de haberla, fuese de Occidente. Yo, en fin, reprochaba al fotógrafo, igual que a muchos periodistas, que se entregara al arquetipo y abandonara a las personas. Y en la nota correspondiente de *Diarios* mostraba cómo mi indignación ante el hecho de que las personas tuvieran que pechar injustamente con las consecuencias de un arquetipo indeseable. Que esa joven pareja, en fin tuviera que llevar sobre sus hombros el peso de la indiferencia de Occidente ante el drama de la inmigración africana, y para el resto de sus días. (Espada, *Lateral*, 2003:33).

La crítica de Espada, aunque por momentos retóricamente contundente, se basaba también en ciertas presunciones subyacentes poco compartidas. Primero, Espada asume en su ataque que hay una verdad incuestionable y objetiva detrás de toda foto o práctica periodística (“el engorroso trámite de lo real”), lo cual es, en estos tiempos pos-estructuralistas, difícil

de sostener. Las dicotomías entre lo verdadero vs lo falso y lo real vs lo construido (asimilado a lo “artificial/falso”) ya han sido ampliamente deconstruidas en las últimas décadas no sólo por Walter Benjamin, Roland Barthes, Susan Sontag, y cuanto teórico de la fotografía y filósofo posmoderno se haya leído desde Foucault y Derrida en adelante. Condenar la foto de Bauluz como una “farsa”, como Espada la descalifica (2003:33-35), es querer enfatizar demasiado un argumento que ya ha quedado anacrónico. Por otra parte, Bauluz no inventa nada ni arma ningún escenario artificial. Los bañistas están allí, al igual que el cadáver. Lo que Bauluz manipula, en todo caso, es el angular de la foto y el recorte que hace de la escena, pero estas son prerogativas de todo fotógrafo y periodista (como lo es del historiador, del escritor, etc. y de cualquier persona que haga un recorte de la realidad). La selección y el recorte desde una cierta focalización o perspectiva son inevitables en cualquier práctica humana, como es bien sabido.

Segundo, en un argumento de corte más bien “liberal”, Espada asume que la pareja, como individuos, están por encima del arquetipo o de la metáfora social que pretende construir Bauluz. Lo cual banaliza bastante la situación retratada puesto que el “difícil peso” que supuestamente debe “llevar la pareja sobre sus hombros” es poco comparable a la tragedia de los inmigrantes muertos que Bauluz pretende retratar. Nadie se atrevería a sentir más empatía por la pareja de felices bañistas antes que por los miles de inmigrantes que mueren a causa de las pésimas políticas migratorias de España y de la Unión Europea. Espada sin duda exagera en su retórica en este punto también. Finalmente, el argumento que la foto no prueba que haya indiferencia, y menos de Occidente, es irrelevante en el contexto en que la foto fue sacada y luego presentada en el diario, puesto que tanto Bauluz, quien ha trabajado como fotoperiodista para *La Vanguardia* durante años, como el *Magazine* (la revista

de *La Vanguardia*) donde se publicó el fotoreportaje, contextualizaron la fotografía de Bauluz en el marco de un dato estadístico: de enero a septiembre del año 2000 solamente, los Servicios de Protección Civil contabilizaron 263 cadáveres sólo en aquella parte de la costa de Cádiz (dato conocido y citado por Arca-di Espada mismo en *Lateral*, 2003:35). Es decir, poco importa si la pareja en cuestión es indiferente o no al cadáver retratado, lo que la fotografía apunta a señalar (aunque sin un mimetismo ingenuo como pretende Espada) es la indiferencia general o una cierta dosis de anestesia social en España frente a la masividad de estas muertes. Este argumento también remite a lo que alega Margarita Ledo sobre el documentalismo fotográfico: "Que la foto se anuncie como imagen que constata no quiere decir que se reduzca a constatar, a dar fe (...) ni quiere decir que establezcamos un contrato de credibilidad, de prioridad de la foto, frente a la experiencia de la realidad. La foto necesita además, ser convincente en relación a otros "textos", serlo respecto del conocimiento previo que poseemos y ambos parámetros nos permitirán contextualizar los acontecimientos" (1998:37).

Lo que hay que reconocerle a Espada es que sin duda la fotografía de Bauluz *construye* el hecho periodístico, pero lo hace desde un foco que supera lo anecdótico de la crónica policial concreta de esa muerte en particular, y evita la intrascendencia de focalizarse en "la pesada carga" de una pareja cualquiera de bañistas. El resaltar la singularidad del hecho, como Espada exige, también sería "falsear" la realidad, no de esos bañistas en particular, pero sí de los cientos de muertes de inmigrantes en circunstancias similares que tanto Bauluz como otros periodistas que se ocupan de la inmigración venían retratando cada vez con más frecuencia en España. De hecho así lo presenta *La Vanguardia* en su nota de avance del 01 de octubre de 2000:

La Vanguardia ofrece en el Magazine un reportaje fotográfico de Javier Bauluz, con texto de José Bejarano, sobre *la tragedia cotidiana* del éxodo de inmigrantes en pateras hacia España. El reportaje muestra las estremecedoras imágenes sobre un drama que convierte en muerte *los anhelos de muchos hombres y mujeres africanos* de alcanzar el "paraíso europeo". Una foto abre el reportaje retratando la pasiva actitud de una pareja de bañistas junto al cuerpo de un inmigrante ahogado en la playa de Zahara de los Atunes. ("Anhelos hechos trizas e indiferencia", *La Vanguardia*, 01.10.2000. La bastardilla es mía).

Queda claro que el fotoreportaje en cuestión va mucho más allá de la crónica policial de un hecho singular, y que de entrada el informe se presenta como representativo de una realidad de la cual el evento es un ejemplo o sinecdóque (presentada a manera no sólo de metáfora sino de exemplum) de una realidad social más amplia y que Bauluz venía investigando desde hacía años. Porque como aclara Margarita Ledo en relación a la foto documental, "si algo tenemos que aprender es que el perfil de un autor no termina, ya, en el momento de la creación de una imagen (...) autor no se refiere, sólo, al momento, voluntario o involuntario, de lo fotográfico, o a decidir qué imagen es para la prensa, sino al proceso de edición, de relación entre imágenes, de su implicación con otros elementos del relato y en la necesidad de discriminar el papel del receptor, las características del soporte y la morbilidad del copyright" (1998:118). Es decir, toda la labor fotoperiodística de Bauluz se identifica, de manera coherente y constante, con la del fotógrafo comprometido, que como dice Margarita Ledo "se me hace visible por su capacidad de reenviarme a su cultura, a su entorno, a variantes de género, de país, o ideológicas. Se me hace visible por la importancia del contenido en su obra, porque nos relata y la podemos relatar" (1998:153).

Sin embargo, ignorando la contextualización que acompaña las fotos de Bauluz, Espada argumenta que entre las “falsedades” de su foto se destaca el hecho de que la pareja nunca estuvo sola con el cuerpo, puesto que otra foto tomada por Bauluz mismo, titulada “Vista General sobre la Playa”, y también publicada en la nota de *La Vanguardia*, por otra parte, abre el ángulo, y muestra a los policías, otros bañistas, personal de la guardia civil, etc., ocupándose del cuerpo (Espada, 2003:34). El otro argumento de Espada para acusar a Bauluz de falsedad se basa en que la pareja estaba mucho más lejos del cadáver de lo que la “ilusión óptica” de Bauluz hace pensar (Espada, 2003:34). Espada tiene razón en que estas manipulaciones se hicieron sobre la fotografía. Pero, como argumenta el diario *La Vanguardia*, en su defensa de la foto y la nota el 15 de diciembre de 2002:

Evidentemente no era sólo la indiferencia de la pareja de la foto, pero sí que la imagen transmitía una indiferencia colectiva (...) Nada excepcional, lo que pasaba cada día, la normalidad ante la muerte de los inmigrantes, pero que nadie había recogido porque era mejor mirar hacia otro lado, en un silencio cómplice que algún día la historia echará en cara a este país” (Josep Carlus Rius, subdirector del *Magazine*, “En Defensa de la realidad”, 02 Marzo 2003).

Es decir, si bien al abrir el ángulo la otra foto (“Vista General sobre la Playa”) muestra otros datos de la realidad fotografiada ese día, esto no lleva a la conclusión de que la otra foto, “la Indiferencia de Occidente” sea “falsa”, como Espada afirma (*Lateral*, 2003:34). Una foto (“La Indiferencia ...”) tiene una sobredimensión simbólica, si se quiere, y pretende captar una tragedia social que recorre España, tanto a nivel de los individuos como del estado, y la otra, propia de la crónica policial, se focaliza en ese evento particular (“Vista General ...”). El argumento de que una foto es falsa

y la otra verdadera es poco sostenible cuando consideramos que ambas fueron tomadas por el mismo fotógrafo, el mismo día, en presencia de los hechos, y ambas publicadas en el fotoreportaje del *Magazine*. Espada también omite en su crítica la gran trayectoria y el compromiso periodístico y social de Bauluz en decenas de reportajes sobre la crueldad de la inmigración en España publicados en numerosos artículos anteriores en *La Vanguardia* y en el *Magazine* del diario (ver hemeroteca online del diario *La Vanguardia*).

José Saramago también salió en defensa de Bauluz en su ensayo “Llamado por la muerte” donde reflexiona sobre las implicancias éticas del evento. Dice Saramago:

Tres cosas pueden suceder ante el muerto tendido en la arena. Que los bañistas acudan y lo rodeen compasivos, pero eso no durará mucho porque la compasión, como sabemos, se cansa fácilmente. Que los bañistas, tocados en su sensibilidad, enrollen la toalla y regresen a casa, pero eso significaría perder las últimas horas de playa porque, como igualmente sabemos, el mundo no va a acabar mañana. Que los bañistas sigan en lo suyo, ya que el muerto, muerto está, y, si es verdad que durante unas horas será un deslustre para la playa donde arribó, no la deslustrará más que la impertinencia del alquitrán, de la concha partida, del pecio y la aguamala. Y es en ese momento cuando aparece Javier Bauluz. (...) No tiene la culpa de que los bañistas no se hayan retirado o de que no lloren alrededor del cadáver. Hace su trabajo, fotografía lo que allí está, el muerto y los vivos, fotografía tantas veces cuantas considera necesarias, desde tantos ángulos cuanto el arte de la fotografía prevé, admite y enseña. Dirá con sus imágenes lo que todos ya sabíamos: que los vivos, por la simple razón de que todavía están vivos, repelen automáticamente la evidencia de la muerte, incluso, o sobre todo, cuando la tienen ante los ojos o al alcance de la mano”.

(J. Saramago, "Llamado por la muerte", *Magazine, La Vanguardia*, 02 Marzo 2003, p.62).

Pero más allá de la controversia desatada por estas fotos en particular subsiste el debate acerca del rol de los medios periodísticos y los paisajes sociales, políticos, étnicos, etc. que estos (re)crean, y cómo los mismos impactan sobre los imaginarios de las distintas audiencias. En su Googlegrama #10: *Inmigrantes* (2005), Fontcuberta se inspira intertextualmente en esta foto de Bauluz, y en una movida artístico/política, instruye al motor de búsqueda de Google que rastree, entre las palabras claves, la lista de preocupaciones sociales de los españoles según una encuesta de la consultora Opina, entre ellas: el bienestar social, salud y asistencia sanitaria, la jubilación, la inflación, el terrorismo, la delincuencia, las drogas, los impuestos, los valores cívicos y morales, el medio ambiente, la contaminación, educación, servicios públicos y la violencia doméstica. Todos los temas aparecen como prioritarios para los españoles, menos la inmigración. De esta manera, el googlegrama de Fontcuberta establece una polémica implícita entre estas "preocupaciones prioritarias" de los españoles, listadas al pie del googlegrama, y la tragedia de las muertes por la inmigración retratada icónicamente en el foto-mosaico, confirmando la "indiferencia de Occidente", o al menos la de España como sinécdoque de Occidente. A diferencia de los paisajes distópicos y apocalípticos de Cheung analizados antes, la distopía europea de la foto de Bauluz, y su eco en el googlegrama #10 de Fontcuberta, es la de la indiferencia y apatía humanas frente a las muertes evitables de los inmigrantes; y ambas se encargan, por lo tanto, de los paisajes diaspóricos o étnicos de los que habla Appadurai (completamente extinguidos en los paisajes mediáticos y carentes de humanidad de Cheung).

Uno de los temas que plantean los googlegramas, por lo tanto, es el rol de la fotografía en tanto evidencia

documental, especialmente en el caso del fotoperiodismo. En una entrevista que A. D. Coleman le hizo al artista para el *Journal of Contemporary Art*, Fontcuberta señaló:

Photography has been, at least until now, a discipline that involves ontology —the issue of truth rather than dealing in the field of aesthetics — and the issue of beauty. I don't know what all this radical and dramatic change with digital images will produce in the future. But right now, looking at a photograph, we still experience a sense of truth, and I believe that all my work has been a fight against this convention. This has been done as a critique of representation, which means that the semiotic approach for me has been very important. (...). This helps me to produce some visual works that I consider later to be autonomous, able to stimulate other kinds of readings in which the viewers will project their own backgrounds, cultures, and imaginations. (Fontcuberta, J., *Journal of Contemporary Art* 4:1 (1991), 34-48).

La fotografía ha sido, al menos hasta ahora, una disciplina que involucra a la ontología —la cuestión de la verdad por encima de lo estético— y el tema de lo bello. No sé qué producirá en el futuro todo este cambio tan dramático y radical con las imágenes digitales. Pero ahora mismo, al mirar una fotografía, aún experimentamos esa sensación de verdad, y creo que todo mi trabajo es en realidad una reacción contra esa convención. Esto abarca una crítica de la representación, lo que indica que para mí el abordaje semiótico ha sido de gran importancia. (...) Esto me ha ayudado a producir algunas obras visuales que luego considero autónomas, y que me han permitido estimular otros tipos de lectura en que los espectadores pueden proyectar sus propias culturas, imaginación y formación. (Fontcuberta, J., *Journal of Contemporary Art* 4:1 (1991), 34-48. Mi traducción.)

Además de volver sobre la cuestión de la verdad en la fotografía, los dichos de Fontcuberta en 1991 sugieren, años más tarde, en relación a los Googlegramas que datan del año 2002 en adelante, ya no que la fotografía documenta, sino que metadocumenta, es decir, que sirve como proceso creativo para reflexionar sobre la imagen técnica y su relación con el mundo. Vasudeban (2009:4), en su ensayo sobre los Datascares de Fontcuberta, ha señalado que los googlegramas sugieren una instanciación imagística del “inconsciente tecnológico” (“the Googlegram offers us an imagerial instantiation of a “technological unconscious”), es decir todas las imágenes que saturan nuestro inconsciente colectivo desde internet, la televisión, la realidad virtual y cuanto espacio virtual y tecnológico sea concebible hoy en día. La idea surge de las declaraciones de Fontcuberta mismo, en su página web, donde el artista señala que “al crecer la audiencia global de Google, los patrones estadísticos de búsqueda proporcionan una radiografía de lo que está en la mente de la humanidad” (“Googlegramas: Ruido de archivo”, Párr. 10). Es decir, internet permite materializar un espacio mental colectivo o una memoria mundial donde todos los intercambios culturales tienen lugar. La declaración de Fontcuberta remite también a la noción de Appadurai sobre los paisajes mediáticos y cómo estos son parte de lo que alguna vez Benedict Anderson (1993) describió como las “comunidades imaginadas”, excepto que en vez de asociarlas a la difusión de una identidad nacional, las tecnologías globales de la información trasladan lo local a lo transnacional, y viceversa, lo transnacional se reterritorializa en lo local adquiriendo características propias, creando nuevas comunidades imaginadas más cosmopolitas y un “inconsciente tecnológico” colectivo.

Sin embargo, y para no caer en un exceso de ingenuidad, Fontcuberta también señala que si bien internet se presenta como una estructura vastísima, abierta y democrática, las vías de acceso a la información si-

guen mediatizadas por intereses corporativos o políticos. “El bloqueo de datos, el secreto y la censura son acciones tecnológicamente posibles que los buscadores ejercen, libremente o coaccionados, sin dar cuenta de los usuarios” (“Googlegramas: Ruidos de archivos”, Párr.16). Cabe agregar a esto la noción de que la democratización de internet se ve seriamente impedida también por la falta de acceso de las capas sociales más pobres o marginadas. En este sentido, si bien internet ratifica la fascinación de la modernidad por los archivos, resuelve sólo hasta cierto punto el viejo debate de acceso a la información y a la titularidad de los documentos.

CONCLUSIÓN

Cheung y Fontcuberta son sólo dos de muchos artistas que representan y problematizan lo que las nuevas tecnologías y la cultura pueden producir en conjunción. Sus paisajes mediáticos, financieros y étnicos inventan nuevos lenguajes, en general reflexivos de la propia práctica y de la propia producción, que hablan no sólo de una dislocación de las identidades sino también de los territorios. Sin embargo, la obra de estos artistas sugiere que para que una práctica artística enfocada en reciclar y reconstruir estas realidades con imágenes de internet y de los medios tecnológicos globales no caiga en la banalidad, se puede revitalizar la función política de la imagen, entendida algunas veces como denuncia pero muchas otras como problematización o complejización de cuestiones sociales, políticas y culturales que son locales y transnacionales a la vez y que impactan fuertemente sobre los imaginarios colectivos.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, B. Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1993.
- AUGÉ, M. Los "no-lugares", espacio del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad, Barcelona, Editorial Gedisa, 2000 [1992].
- APPADURAI, A. La modernidad desbordada, Fondo de Cultura Económica, FLACSO, Biblioteca de Ciencias Sociales, Editoriales Trilce, Bs As, 2001 [1996].
- CHEUNG, G., Recent Paintings, entrevista por Yuen Fong Ling, Lakeside Arts Centre Catalogue, Nottingham, UK, Diciembre 2006.
- HARVEY, D., The Condition of Postmodernity: An Inquiry into the Origins of Cultural Change, Cambridge, MA: Blackwell, 1990.
- ESPADA, A., "Vista general sobre la playa". En: Revista Lateral, Mayo 2003, pp.33-35.
- FONTCUBERTA, J. "Estética fotográfica (prólogo)". En: Estética fotográfica: Selección de textos, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, España, 2003 [1984], 7-14.
- FONTCUBERTA, J., "Googlegramas: ruido de archivo". En: "Statements", Joan Fontcuberta webpage: www.fontcuberta.com. Consultado: 13 julio 2010.
- FONTCUBERTA, J. Y COLEMAN A.D. Entrevista. Journal of Contemporary Arts, 4:1 (1991), 34-48. <http://www.jca-online.com/fontcuberta.html>.
- HARVEY, D. Spaces of Global Capitalism: Towards a Theory of Uneven Geographical Development, Verso, UK, 2006.
- JAMESON, F., Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism, Duke University Press, 1991a.
- JAMESON, F. Ensayos sobre el posmodernismo. Trad. Esther Pérez, Christian Ferrer y Sonia Mazzco, comp. Horacio Tarcus, Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires, 1991b.
- LEDO, M. Documentalismo fotográfico: éxodos e identidad. Ediciones Cátedra, Signo e imagen, Madrid, 1998.
- LA VANGUARDIA, "Anhelos hechos trizas e indiferencia", edición del domingo 01 de Octubre de 2000, p.51. <http://hemeroteca.lavanguardia.es/preview/2000/10/01/pagina-51/34103541/pdf.html>.
- RIUS, J. C., "En defensa de la realidad: El Magazine cuenta la historia de uno de sus reportajes más excepcionales,

víctima ahora de un libro lleno de falsedades", Magazine, La Vanguardia, 02 Marzo 2003. <http://hemeroteca.lavanguardia.es/preview/2002/12/15/pagina-54/34413812/pdf.html?search=rius%20defensa%20realidad>.

- SARAMAGO, J. "Llamado por la muerte", Magazine, La Vanguardia, 02 Marzo 2003, p.62. <http://hemeroteca.lavanguardia.es/preview/2003/03/02/pagina-62/34413808/pdf.html>.
- VASUDEBAN, A., "The Art of 'Active Scepticism': Photographic Artifice in the Work of Joan Fontcuberta". En: Joan Fontcuberta's Datascares, Djanogly Art Gallery, Lakeside Arts Centre, Nottingham, UK, 2009, 1-6.

Registro Bibliográfico

HIDALGO, Emilse

"Datascares o los paisajes visuales de la globalización. Los Googlegrams de Joan Fontcuberta y Technophobia de Gordon Cheung" en *La Trama de la Comunicación, Volumen 15, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina. UNR Editora, 2011.

RECIBIDO: 23/07/2010

ACEPTADO: 10/08/2010

