



Trabajo Fin de Máster
Máster en Comunicación y Cultura

Cuando las imágenes mienten.

Posfotografía y *ficción documental* como visualidad contrahegemónica

Autora: Piedad Bejarano Fernández

Tutor: David Montero Sánchez

Junio 2020

AGRADECIMIENTOS

A mi tutor David Montero por su paciencia y entrega en este proceso largo y aunque difícil, también apasionante. A mis compañeros del Máster de Comunicación y Cultura, especialmente a Ramiro, por su complicidad, y a Nelson, compañero incansable de biblioteca y charlas eternas en el proceso de investigación. También a Sonia por su ánimo y alegría. Habéis acabado siendo grandes amigos para mí.

También quiero agradecer a mi familia y amigos sus consejos y apoyo, especialmente a Clara Tello, cuya experiencia investigadora y disposición siempre a ayudarme y escucharme han sido fundamentales.

No puedo olvidar a mis profesores de la Escuela de Arte de Sevilla que me descubrieron todo un mundo nuevo en la fotografía, tema fundamental de este trabajo. Sus clases iniciaron en mí la necesidad de indagar en este área de la comunicación visual en relación con la imagen.

Y por supuesto a Antonio Cadenas por apoyarme y acompañarme, por alentarme y estar ahí e inspirarme todos los días.

Índice

1. INTRODUCCIÓN

- 1.1. Motivación y objeto de estudio.....1
- 1.2. Hoja de ruta.....4
- 1.3. Planteamiento del problema de investigación: objetivos e hipótesis.....5

2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA: Imagen versus realidad: rompiendo mitos desde los estudios visuales

- 2.1. Estado de la cuestión.....8
- 2.2. Cultura visual excedentaria.....8
- 2.3. Nuevos condicionamientos de la mirada: visualidad digital.....10
- 2.4. Actos de ver y efectos de verdad.....13
- 2.5. Cuestionando la ontología de la imagen desde la posmodernidad.....15
- 2.6. El régimen escópico de hipervisión administrada o cómo creemos en las imágenes.....18
- 2.7. La fotografía ha muerto: bienvenidos a la era *posfotográfica*.....20

3. METODOLOGÍA: UNA PERSPECTIVA CRÍTICA

- 3.1. La necesidad de una metodología crítica y cualitativa en los estudios de la imagen.....25
- 3.2. Análisis crítico del discurso.....26
- 3.3. Definición del corpus de la investigación.....30

4. LA FICCIÓN DOCUMENTAL POSFOTOGRAFICA

- 4.1. De la fotografía documental a la fotografía conceptual.....36
- 4.2. La gran mentira de la fotografía.....39
- 4.3. En defensa de las imágenes falsificantes.....41
- 4.4. Ficciones documentales.....43
- 4.5. Relaciones con el falso documental: los mockumentary en cine.....46

5. SPUTNIK: Cuando las imágenes mienten (y no somos capaces de verlo)

- 5.1. Sobre Joan Fontcuberta.....50
- 5.2. Un viaje frustrado al espacio que nunca tuvo lugar.....52
- 5.2. *Sputnik* bajo análisis: la historia de un relato creíble.....54

6. THE AFRONAUTS: Cuando las imágenes dicen la verdad pero parece que mienten

- 6.1. Sobre Cristina De Middel.....71
- 6.2. La particular carrera espacial de Zambia.....72
- 6.3. The Afonauts bajo análisis: construcción de una historia cierta pero inverosímil.....73

7. SUBURBAN SCENES: La pesadilla orwelliana, la era de la supervigilancia

- 7.1. Sobre Daniel Mayrit.....84
- 7.2. El ojo de Google que todo lo ve: el Big Brother contemporáneo.....85
- 7.3. *Suburban Scenes* bajo análisis: la fotografía ineficaz.....89

8. CONCLUSIONES.....96

9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....102

INTRODUCCIÓN

1.1. Motivación y objeto de estudio

Cuando comenzamos esta investigación, el mundo era muy distinto al que nos enfrentamos ahora. La reciente crisis sanitaria que obliga a rescribir esta introducción por lo pertinente del tema ha supuesto un revés a nuestras vidas. En los últimos meses hemos visto como proliferaban las noticias y contenidos falsos entre la ansiedad de la pandemia. Las imágenes falsas, los montajes y las manipulaciones también han servido de instrumento para sembrar la desinformación.

Esta investigación surgía de la necesidad de poner en cuestión el poder de la imagen como documento veraz, ya que la fotografía ha gozado de una presunción de credibilidad prácticamente desde su concepción hasta nuestro tiempo. Ahora se pone aún más de manifiesto cuando la desinformación puede generar tanto caos y daño. Vivimos en un contexto en el que consumimos imágenes de forma constante, podríamos decir que hasta la saturación. Los códigos comunicativos y sociales cada vez pasan más por lo icónico: parece que acabará imponiéndose un futuro de redes y multipantallas. Las imágenes se han constituido ya como un lenguaje auspiciado por las nuevas tecnologías, Internet y las redes sociales.

En este contexto de pandemia global hemos podido comprobar el descontrol en el flujo incesante de informaciones falsas que llegaban sin descanso en las primeras semanas de confinamiento a nuestros teléfonos móviles. La veracidad que le otorgamos a las imágenes añadida al aturdimiento y el poco ejercicio de contraste por parte del espectador, contando con que cada vez se maneja una ingente cantidad de información y contenidos que resulta imposible de digerir, hace que resulte muy complicado un ejercicio de contraste para los receptores. Más aún cuando la mayoría de los receptores son pasivos ante esta circunstancia y ni se plantean rastrear las informaciones que reciben.

Nuestra motivación principal ha sido realizar una revisión crítica a nuestra forma de relacionarnos con las imágenes, tan relevantes ahora en los contextos comunicativos. No queremos únicamente cuestionar la asunción de documento veraz de la imagen fotográfica, ni su poder como herramienta

de manipulación. Queremos ahondar en los modos que tenemos de mirar esas imágenes, de interpretarlas, ya que normalmente responden a unos cánones de visualidad hegemónica que nos han impuesto o hemos aprendido culturalmente.

Creemos firmemente que toda investigación debe de partir de una motivación personal, de un interés por mejorar o cambiar algún aspecto que nos preocupe. En este caso, con un clima político y económico polarizado, añadido a una situación que ha explotado muchos meses después de que haya comenzado esta investigación y que ha expuesto aún más como se cuele información falsa sin filtro, queremos reivindicar una serie de prácticas artísticas que buscan ser una medida profiláctica. La ceguera de los ojos que ven todo el tiempo sin mirar nada debe ser cuanto menos cuestionada.

La decisión de acercarnos a las imágenes como objeto de estudio no corresponde únicamente a una circunstancia lógica al estar inmersos en una cultura visual. Trabajamos con ellas, las creemos con poder y autonomía y, sabedores de sus posibilidades, queremos pensar que no deben estar únicamente al servicio de una esfera dominante. La falsa democratización que había prometido el auge de la tecnología y de internet no ha favorecido a una independencia ciudadana que la libere de la manipulación informativa.

Nos hemos detenido en las imágenes no solo porque tenemos un interés en ese campo de estudio. Vemos pertinente una investigación que hable de cómo se consumen las imágenes según unos patrones y regímenes de creencia en un contexto social y cultural que es crecientemente visual.

Para nosotros, las imágenes se han constituido como un lenguaje propio, han tomado poder e independencia y sin embargo, seguimos interpretándolas y enmarcándolas con los mismos códigos que se manejaban casi en sus orígenes.

La proliferación de formatos en los medios de comunicación denominados “herramientas de verificación”, que se han intensificado con la lucha contra la Covid-19 y que incluso se empieza a atisbar como posible vía laboral para los futuros periodistas, subraya la crisis de credibilidad que acusa la comunicación. Sin embargo, no es únicamente periodística, también lo es política e institucional. La desafección y la desconfianza ciudadana parece fomentar una suerte de individualismo en lugar de una reflexión crítica: el único universo que realmente nos importa, nos indigna, o nos moviliza es el que vemos en nuestras pequeñas pantallas, eminentemente en las redes sociales. Y por supuesto, no suele generar una reacción más allá de compartir un “post” en el muro de la red social de moda.

En esta era icónica poco consigue movilizarnos. Y si algo consigue tímidamente conmovernos es porque tiene una condición especular (Prada, 2018) que nos resuena, que nos haga sentirnos reflejados. A pesar de ser más suspicaces, de conocer que existe esa red de mentiras y de engaño que debería mantenernos aún más en alerta, la tela de araña sigue creciendo atrapando a gran parte de la opinión pública. La lucha contra la desinformación es tal actualmente, que hasta empresas como Whatsapp o Google se plantean combatirla.

A través de la obra de tres fotógrafos españoles que trabajan en una línea que denominaremos como “ficciones documentales” vamos a cuestionar nuestra relación con las imágenes. Estos proyectos se presentan como una propuesta contravisual que busca precisamente poner el foco en la necesidad de ser críticos, de reflexionar la imagen y de utilizarla también como herramienta pedagógica para alfabetizar al espectador visualmente.

Los trabajos de Joan Fontcuberta, Cristina De Middel y Daniel Mayrit siguen una línea común: en un aparente formato documental son objetos de ficción. Además de cuestionar la eficacia que pueda tener el propio medio fotográfico como documento, señalan la fe de creencia que les otorgamos a las imágenes por su propia ontología pese a saber que pueden ser objeto de una manipulación. Estos trabajos interpelan al espectador para que reaccione y van explicar una evolución dentro de la propia imagen fotográfica que ha de ser tenida en cuenta especialmente en el contexto de cultura red que habitamos (Zafra, 2015).

Las obras escogidas son *Sputnik* (1997), *The Afronauts* (2012) y *Suburban Scenes* (2012). Las hemos enmarcado en una categoría que hemos definido como “ficción documental”, a la que hemos dedicado un capítulo completo previo al análisis. La ficción documental corresponde a proyectos fotográficos que pese a guardar una apariencia documental clásica, realmente son ficciones construidas a conciencia por el fotógrafo, en este caso, para establecer una reflexión crítica en torno a la imagen y cómo construye sentidos e interpretaciones en el espectador.

El análisis de estas obras, que se va a acoger a una metodología de análisis del discurso crítico, no va a estudiar estos proyectos de forma aislada. Es nuestra voluntad ubicar el objeto dentro de su contexto, observar cómo opera y cómo influye. En una era visual y digital en la que estamos siendo bombardeados por imágenes constantemente, ¿podemos seguir confiando en ellas?. La respuesta parece obvia, sin embargo, consideramos como punto de partida, que esa manida frase que reza “una imagen vale más que mil palabras” sigue teniendo una cierta carga de verdad. Y si

confiamos en ellas, ¿qué herramientas reales tenemos para ser capaces de distinguir el engaño?, ¿favorecen los nuevos canales de información digital, las redes sociales o los medios que sea más difícil identificar la mentira?

1.2. Hoja de ruta

A fin de comprender cómo pueden funcionar este tipo de trabajos en nuestro contexto de cultura visual y cómo pueden contribuir a dotar de herramientas al público para una emancipación como espectadores críticos (Rancière, 2009), vamos a describir el procedimiento a seguir.

En primer lugar, vamos a realizar un recorrido por diversas postulaciones teóricas en torno a los estudios visuales. Será una fundamentación teórica y conceptual que nos ayudará a asentar las bases de nuestra investigación, que va a tener un importante peso teórico. Se tratarán de definir conceptos gracias al trabajo previo que otros autores han hecho en la materia e intentaremos ofrecer un espectro amplio del marco teórico que vamos a manejar.

Habremos de entender con este marco de qué hablamos cuando mencionamos conceptos como visualidad o cultura visual, cómo funcionan los mecanismos de la mirada, quién condiciona el derecho a mirar (Mirzoeff, 2016). También habrá que abordar qué camino ha seguido la fotografía y desde qué prismas teóricos se viene reflexionando sobre ella.

Cuestionaremos también cómo operan los actos de ver y cómo se articulan las relaciones de poder y dominación en torno a las imágenes (Brea, 2009) dentro de una cultura red cada vez más excedentaria que favorece la economía de las imágenes y su control (Zafra, 2015). Será también motivo de debate analizar y comprender cómo funcionan los regímenes escópicos que administran la mirada de la opinión pública (Brea, 2010).

Por su parte, será eje clave de esta investigación reflexionar en torno a la concepción clásica de la fotografía, cuestionada desde los estudios visuales y considerada ahora en una clave *posfotográfica* (Fontcuberta, 2016) que va a permutar los cánones que regían la ontología de la imagen fotográfica. La función documental de la fotografía va a ser cuestionada desde sus orígenes hasta su contexto actual y esta nueva era de la fotografía “después de la fotografía” (Fontcuberta, 2016) en el que juegan un importante papel las nuevas tecnologías va a propiciar aún más nuevos modos de relacionarnos con las imágenes.

Posteriormente, definiremos la metodología que vamos a emplear, el análisis crítico del discurso. Vamos a reivindicar también el uso de lo cualitativo en el campo de las ciencias sociales y las

principales características que tiene esta metodología para aplicarlas al caso de estudio. Creemos fundamental en este tipo de planteamientos establecer un posicionamiento crítico.

Definida la metodología, hemos querido contextualizar el propio corpus de la investigación. Nos parecía pertinente también dibujar el recorrido que ha hecho la fotografía hasta el punto en el que se encuentra actualmente y la relación estrecha que guarda el objeto de estudio con el audiovisual, en concreto, el falso documental cinematográfico. En un capítulo específico se abordará esta cuestión que servirá también para hacer un breve recorrido histórico en torno a la fotografía y cómo sus líneas conceptuales y prioridades han ido variando hasta nuestros días.

A través de un análisis detallado de los tres fotógrafos que van a ser nuestro objeto de estudio así como las obras escogidas, se contextualizará al autor y su propuesta artística para poder ubicarlo dentro de un contexto social. Se han escogido autores españoles que pese a ser contemporáneos tienen trayectorias artísticas diferentes. Fontcuberta, que tiene un peso importante en esta investigación, cuenta con un amplio recorrido dentro del área de estudio. Toda su carrera se ha configurado durante varias décadas a explorar la imagen, su poder para configurar el engaño y la manipulación y a reflexionar en torno a lo visual. Cristina De Middel y Daniel Mayrirt, fotógrafos más jóvenes, acaban confluyendo con Fontcuberta en su interés por explorar los nuevos códigos de la imagen y cuestionarse el papel de la fotografía como documento. Al final de este trabajo se abordarán unas conclusiones tras el análisis de sus obras.

1.3. Planteamiento del problema de investigación: objetivos e hipótesis

La motivación inicial que hemos planteado va a guardar una estrecha relación con los objetivos e hipótesis que vamos a definir a continuación. Hemos señalado que nuestra intención era cuestionar el rol de las imágenes, en concreto de las fotográficas, como documento veraz asumido socialmente y cómo esa circunstancia va a determinar que se establezca una estructura de dominación por parte de aquellos que controlan qué vemos y cómo lo vemos.

Tanto nuestros objetivos generales como la hipótesis van a ir enmarcados en una línea de investigación que utilice los estudios visuales y el análisis crítico como vía para alcanzar y demostrar los supuestos que vamos a plantear a continuación.

La hipótesis que pretendemos esbozar parece argüir que la hipervisibilidad digital, esa saturación continua de flujos de imágenes e información, nos fagocita a una compulsión de ver y consumir cada vez más contenido visual en todo momento. En esa vorágine queda poco espacio para la reflexión. La aceleración propia de esta era digital e icónica nos hace mirar mucho viendo poco. Lo hemos podido observar en los acontecimientos recientes a nivel mundial en torno a la pandemia: imágenes falsas se compartían sin pudor de forma masiva por canales de mensajería instantánea como Whatsapp obligándole a tomar medidas. La ingente cantidad de contenido que en muchos casos está condicionado a intereses particulares, económicos o políticos, se ayuda de esa compulsión del ver y de la ausencia de cuestionamiento por parte del receptor. Este parece seguir aceptando como cierto aquello que se ve, especialmente si es en formato imagen o audiovisual y le llega desde un mensaje de alguien conocido, aunque no sea un contenido que haya elaborado el emisor.

Tomando como ejemplo la imagen fotográfica a la que se le sigue otorgando el atributo de la veracidad, nos posicionamos en la tesis de visualidad entendida como “campo de batalla” (Brea, 2005 : 11) para apuntar a la necesidad de prácticas contravisuales que nos inviten a la reflexión. Decimos contravisuales porque entendemos que en la ruptura de la visualidad canónica está la posibilidad de dotar a los públicos de una herramienta para ser más críticos e independientes.

Para tal fin, como ya hemos mencionado, vamos a estudiar ficciones documentales posfotográficas, que buscan precisamente sembrar la duda en ese espectador que parece impasible. Estas imágenes falsificantes (Miranda, 2007) se presentan aquí como una propuesta de visualidad contrahegemónica que contribuye a poner el foco en esa necesidad de posicionamiento crítico que debemos adquirir en este contexto digital en el que los paradigmas visuales han cambiado.

Por tanto, esta investigación tiene como objetivos principales:

- Señalar el valor como discurso crítico de estas prácticas contravisuales que surgen ante la necesidad transformadora de los públicos que permanecen pasivos y sin adoptar una postura analítica ante la información que reciben.

- Cuestionar cómo se le sigue otorgando veracidad a las imágenes que recibimos como espectadores, fomentada por los nuevos mecanismos que ofrece la era digital que contribuyen a la rápida disseminación de mensajes que pueden tener fines espurios.

Por su parte, como objetivos específicos apuntamos a:

- Realizar un análisis a través del objeto de estudio del contexto social que impera y que definiríamos como “régimen escópico de hipervisión administrada” (Brea, 2010) donde se decide qué vemos y cómo lo vemos.

- Constatar la importancia de estas prácticas dentro del audiovisual ante la necesidad de un cambio en los arquetipos de visualidad establecidos y que consigan transformar a la opinión pública.

- Poner en valor las metodologías cualitativas dentro de la investigación en comunicación y el papel de los estudios visuales para establecer un posicionamiento crítico ante la problemática que presentamos en un marco en el que lo visual juega un papel fundamental a nivel social, político, económico y cultural.

Finalmente, las hipótesis que barajaríamos en esta investigación quedarían resumidas de la siguiente forma:

1. El espectador sigue otorgando a la imagen una autoridad como documento veraz y análogo de la realidad, lo que puede facilitar la manipulación de la opinión pública en un contexto de hipervisibilidad digital en el que consumimos ingente cantidad de imágenes. Esta visualidad responde a intereses económicos y políticos y la propia cultura red y sus canales van a dificultar la decodificación e interpretación de la imagen, lo cual no las blindará de una posible manipulación, .

2. Para romper con la visualidad se hacen necesarias prácticas rupturistas que favorezcan el espacio crítico y la reflexión, y queremos demostrar que estas propuestas posfotográficas pueden cumplir esa función en un contexto de descrédito mediático e institucional.

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA:

Imagen versus realidad: rompiendo mitos desde los estudios visuales

2.1. Estado de la cuestión

Este capítulo hará un recorrido por diferentes estudios teóricos en relación a nuestra investigación, que son los trabajos desarrollados por tres fotógrafos españoles enmarcados dentro de una corriente que hemos denominado como *ficciones documentales posfotográficas* y que se presentan como proyectos fotográficos y artísticos contravisuales. Queremos demostrar que este tipo de propuestas plantean una reflexión de gran importancia a nivel social, como es el cuestionamiento del papel de la imagen en un contexto cada vez más visual y digital, así como la necesidad de incluir estas prácticas como elementos disruptivos de la visualidad hegemónica.

Por ello, creemos necesario abordar algunos conceptos y contexto teórico de lo que otros autores han venido estudiando en torno a la imagen, concretamente desde el posicionamiento de los estudios visuales y su perspectiva crítica, así como definir y plantear algunos elementos que creemos están operando en nuestro contexto social y cultural. En este capítulo repasaremos la fundamentación teórica que ha dado base a nuestro trabajo construyendo un marco teórico de referencia que ha servido para estructurar y ubicar posteriormente el análisis del trabajo de estos autores.

2.2. Cultura visual excedentaria

Como decíamos, este segundo capítulo va a intentar definir los fundamentos teóricos que han resultado determinantes para acabar ejecutando una metodología de análisis crítico en torno al objeto de estudio. No podemos comenzar este recorrido por las nociones teóricas que atañen a nuestra investigación sin definir el contexto en el que se enmarcan: la cultura visual y los estudios visuales.

Hemos querido ubicarnos en un marco teórico que parte de los estudios visuales y buscando tomar

distancia de los parámetros estéticos que han venido abordando tradicionalmente los estudios de la imagen. Queremos reivindicar desde este trabajo la necesidad de profundidad crítica, es decir, “la necesidad de convertir la cultura visual en un campo de estudio” (Mirzoeff, 2003 p.19) y reflexionar en torno a las nuevas oportunidades que se están generando de nuestra relación con las imágenes, ya que “la cultura visual se interesa por acontecimientos visuales en los que el consumidor busca la información, el significado o el placer conectados con la tecnología visual” (Mirzoeff, 2003 p.19).

Si nos paramos a pensar en el incesante número de imágenes que percibimos diariamente, siendo prácticamente inabarcable su control, cómo circulan y llegan a nosotros e incluso las generamos como discurso propio, no podemos obviar el hecho de que nuestra sociedad contemporánea culturalmente está condicionada por lo icónico. En este escenario, la cultura visual se nos plantea como “el universo lógico de las posibles formas de producir significado cultural a través de las imágenes y su circulación pública” (Brea, 2009p.114).

Nuestra experiencia humana “es más visual y está más visualizada que antes: disponemos de imágenes vía satélite y también imágenes médicas del interior del cuerpo humano. Nuestro punto de vista en la era de la pantalla visual es crucial” (Mirzoeff, 2003 p. 17). Y como abordaremos más adelante, esto resulta un hecho relevante dado que las imágenes y su control suponen un ejercicio de poder sobre la opinión pública, de posible manipulación, de vigilancia.

Por tanto, no se trata de valorar la cultura visual únicamente desde un prisma en el que socialmente la imagen ha alcanzado una importanciacreciente. El interés reside para nosotros, en la capacidad de poder posicionarnos desde una perspectiva crítica ya que “resultaría una enorme irresponsabilidad infravalorar la importancia de la contemporánea *cultura visual*, o pretender limitar su relevancia a las prácticas artísticas y, consecuentemente, su estudio al de aquellas disciplinas para tratar éstas” (Brea 2009 p.114).

Actualmente la sociedad se encuentra ante un gran avance tecnológico y digital que ha precipitado aún más la interacción con lo visual, lo que propicia que en el contexto actual en el que habitamos debamos hablar no solo de una cultura visual tal y como hemos venido referenciando, si no de una *cultura visual excedentaria*. Padecemos “la imposibilidad de reunir las imágenes y los fragmentos de mundo digital que producimos en nuestros días conectados” (Zafra, 2015 p.1). Esta línea, enmarcada en una *cultura-red*, es definida como “la construcción socio-simbólica de una época irreversiblemente conectada, donde los sujetos estamos cada vez más mediados por pantallas y

ampliados por las máquinas” (Zafra, 2015 p.2). Aporte que nos parece que concreta aún más el contexto en el que habita nuestro objeto de estudio. Zafra sitúa esta cultura red dentro de la “convivencia y construcción de mundo y subjetividad a través de las pantallas en un contexto excedentario en lo visual” (Zafra, 2015 p.2), apuntando que en cierta manera, estamos condicionados por lo digital a pesar de que pueda parecer que lo *online* pone al alcance de nuestra mano el control y gestión de la información.

“Pero esta cultura-red no sólo proporciona mecanismos para lo que hoy consideramos imprescindible en una sociedad global y conectada, sino que gestiona lo excedentario, lo acumulado que se manifiesta en lo social y en lo individual, el sobrante de cosas digitales que crecen exponencialmente y que diariamente producimos, consumimos y desechamos de los otros, permitiéndonos nuevos hábitats de relación de los que se deducen condicionantes biopolíticos para ser y para poder ser, nuevas manifestaciones de la realidad social y del poder en la red” (Zafra, 2015 p.2).

Así, nuestra realidad está tremendamente influenciada por la red, que ha impuesto un consumo perecedero no solo de imágenes, también de información. La cultura visual se ha transformado en una cultura visual del excedente que pone de manifiesto la necesidad de cuestionarse qué tipo de dominación puede ejercerse en este nuevo escenario, en el que la mirada se capitaliza. La necesidad impera en mostrar, ver y ser visto, suponiendo una nueva forma de discriminación e invisibilidad aquellos que *no son vistos* o son *ocultados*. “Se trataría de conocer las condiciones del cambio, de advertir que pasar las decisiones por filtros de posicionamiento que sucumban ante la velocidad -por la imposibilidad derivada del exceso- nos significa a favor del poder hegemónico que iguala ojos a capital” (Zafra, 2015).

2.3. Nuevos condicionamientos de la mirada: visualidad digital

Este campo de investigación que hemos venido definiendo anteriormente como cultura visual, y más concretamente como *excedentario*, plantea un nuevo modo de afrontar el flujo incesante de imágenes que recibimos, especialmente en el paradigma digital que nos lleva a una compulsión visual que condiciona nuestra mirada. Queremos ahora, en este punto, detenernos a replantear cómo se gestiona esa *visualidad*, entendida como los condicionantes que afectan a la mirada desde este nuevo paradigma digital y de saturación icónica. Creemos que esta visualidad está estrechamente relacionada con el concepto planteado por Mirzoeff que atañe al *derecho a mirar*; a “esa autoridad que nos ordena seguir adelante y se reserva la

posibilidad exclusiva de ver” (Mirzoeff, 2016 p.32). Es esa “autoridad” la que nos ciega y es por ello que necesitamos de prácticas contravisuales para poder cuestionarla.

Supone pensar en la cultura y lo social como un constructo que gira en torno a la visión, ya que “las imágenes y las prácticas del ver no son esencialmente visuales, en la medida que están atravesadas por imperativos políticos y culturales, por el lenguaje y la intervención de otros sentidos. El de visualidad es un concepto negativo, que ha de ser interpretado en sus materializaciones prácticas y contextuales” (Luna, 2014 p.2)

Herederos de una tradición que asienta sus bases en una forma determinada del ver, queremos postularnos dentro de una visualidad que rompa los códigos de visión establecidos, una visualidad entendida “como práctica connotada política y culturalmente” (Brea, 2009 p. 9) que está condicionada inevitablemente por el contexto digital que nos tiene sumidos en una vorágine del ver, “como si fuéramos seres sin párpados, estamos sometidos a un terrorífico ver todo el tiempo, abandonados activamente a las pantallas, hipnotizados por su luz y su condición de pura actualidad, de flujo visual en permanente cambio” (Prada, 2018 p.105).

Por tanto, entendemos que la visualidad es hegemónica y normativa, que la posición que vamos a adoptar tanto desde una perspectiva teórica como metodológica es entenderla como *campo de batalla* (Brea, 2005), en el que “el sentido contrahegemónico de la visualidad constituye un terreno de enorme potencial de resistencia y creatividad en el contexto de ese proceso de confrontación de intereses de representación característico de la globalización” (Brea, 2005 p. 13). Amparados en esta concepción de la contrasualidad como una canal de reivindicación que rompe las estructuras impuestas, desarrollaremos más adelante el análisis de nuestro objeto de estudio, cuya concepción precisamente busca ser una práctica contrahegemónica que rompa la visualidad establecida.

La era digital viene a transformar la visualidad de manera inevitable, ante la ubicuidad de la imagen y su exceso, ofreciéndonos un número infinito de imágenes sobre un mismo hecho o acontecimiento, viviendo completamente pegados a pantallas y consumiendo imágenes a unos niveles históricamente nunca vistos. Socialmente vivimos en una época de *hipervisualidad* (Buxó, 1999) con un consumo visual masivo, que nos lleva a unas lógicas de ensimismamiento por parte de la ciudadanía.

La visualidad digital refleja que ya “las cosas solo parece que adquieren valor o son interpelables cuando son vistas, expuestas visualmente. No de manera desafortunada se ha denominado 'sociedad de la exposición' a la nuestra, caracterizada por una impresionante sobreabundancia de imágenes, por una desmesurada inflación icónica” (Prada, 2018 p.7).

La asociación directa de *ver* con *existencia* y *creencia* – que desarrollaremos en el siguiente apartado – tiene un valor que debemos destacar: si solo creemos aquello que vemos, si solo existe para nosotros aquello que podemos contemplar, ¿qué ocurre con aquello que no vemos porque nos ha sido *ocultado*?

“Y hacia el excedente de imágenes, que son excedente y son contingencia, derivan los ojos hoy, fascinados por la adicción del ver y poder ser vistos mientras el cuerpo descansa al otro lado, generando un exceso de cosas que entretienen, interesan o suceden. Y son cosas en apariencia sobrantes y prescindibles pero que el ojo aprende a sentir necesarias” (Zafra, 2015 p.1)

Podríamos añadir, que realmente se ha instaurado una hegemonía de la *imagen especular* (Prada, 2018). En el contexto del excedente, de la saturación icónica y de lo masivo, solo vamos a acercarnos a la imagen que nos devuelva un reflejo de nosotros mismos, que nos haga empatizar. Podríamos encontrar ciertas similitudes con el planteamiento que proponía Barthes en sus estudios sobre el *studium* y el *punctum*, siendo el contexto en el que el semiólogo trataba las imágenes muy diferente.

Definía estos dos conceptos sosteniendo que podríamos agrupar las imágenes fotográficas en dos categorías en cuanto a percepción se refiere. Por un lado estaría el *studium*, que le suscitaba un interés meramente informativo. “ya sea porque las recibo – las imágenes – como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el *studium*) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones” (Barthes, 1990 p.64). Es decir, las cualidades propias de la imagen que la constituyen como tal, la información que se extrae, sus características formales.

Este término implicaba “dar fatalmente con las intenciones de un fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobadas, pero siempre comprenderlas, discutir las en mí mismo, pues la cultura (de la que depende el *studium*) es un contrato firmado entre creadores y consumidores”

(Barthes, 1990 p.67). Por su parte, en referencia al *punctum*, lo comparaba a un “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad”.

El *punctum* de una foto “es ese azar que en ella me despunta” (Barthes, 1990 p.65). Es en este concepto donde vemos la relación con la tesis de *imagen especular* planteada por Prada. La condición del *punctum* para Barthes era la cualidad oculta que podría tener la imagen para que captase su atención, lo que le hacía conectar con ella y por tanto, conservarla. Es lo mismo que ocurre con las imágenes con las que no conseguimos reflejarnos en la era digital: tenderemos a ignorarlas y pasar a la siguiente pantalla.

En el contexto actual, el registro de imágenes de nuestra vida cotidiana es constante, sin embargo en las memorias de nuestros teléfonos inteligentes solo estarán destinadas a perdurar aquellas que son algo más especiales, que gozan de ese *punctum* o esa condición especular. Esa cualidad debe “interesarnos o conmovernos, como se demuestra en las imágenes de tragedias o catástrofes humanitarias, “ante las que parece que nos sentimos perturbados solamente si éstas nos obligan a ver el reflejo de nosotros mismos o de los nuestros en ellas” (Prada, 2018 p.8).

En esta condición de la imagen reside otra de las claves de dominación posibles: jugar con el *punctum* o con la condición *especular* que pueda tener una imagen por parte de la esfera política o los medios de comunicación tiene un importante efecto sobre la opinión pública. Es por lo que ciertas imágenes trascienden sobre otras. La foto del niño Aylan ahogado tuvo una gran repercusión pese a que las imágenes sobre la crisis de los refugiados se sucedían habitualmente en los informativos. Pero el espectador conectó con la imagen del niño en la playa por su condición *especular* al relacionar a ese niño con cualquiera de su entorno cercano.

2.4. Actos de ver y efectos de verdad

Recapitulando, diríamos que nuestro contexto cultural es visual y excedentario, que la visualidad entendida como ejercicio de dominación, control y vigilancia necesita ser repensada y analizada, demandando prácticas contrahegemónicas que la cuestionen. Además, el contexto digital viene a transformar toda esta concepción, a condicionar la mirada y a la sociedad, que se encuentra sometida en una compulsión del ver, mirar e incluso, producir imágenes. Por su parte, estas nos llegan filtradas de base y nosotros mismos acabaremos adoptándolas o desechándolas según la cualidad especular que posean.

Parece una evidencia apuntar que en nuestra sociedad contemporánea las imágenes han adquirido una autoridad que viene imponiéndose históricamente desde la propia aparición del medio fotográfico. Apelando directamente a la ontología de la propia imagen fotográfica y su asociación como documento verídico, existe una concepción hegemónica, interesada, que desvela una “lógica de la visión como relativa a una teoría de la verdad” (Brea 2009 p.23) que, en esencia, indica que lo que vemos es sinónimo de verdadero, que “la visión produce *verdad* – que es fuente de conocimiento válido-” (Brea 2009 p.24).

Si seguimos adoptando una posición crítica, no cabe más que cuestionarnos cómo miramos y qué, qué determina nuestra mirada y si realmente existe esa imposición a priori nada inocente que condiciona nuestro propio derecho a mirar. Haciendo retrospectiva, la visualidad hegemónica ha podido conformarse en torno a la entidad que se le ha dado a la imagen como sinónimo de verdad desde su nacimiento, materia que abordaremos en profundidad en el siguiente capítulo.

Sin embargo, resulta interesante hacer el apunte, ya que en un momento histórico de saturación icónica en el que la imagen ha adquirido un importante protagonismo, ese peso cultural que asocia una fotografía directamente con la verdaresconde peligrosidad, pues, si aceptamos que la verdad reside en la imagen fija, podremos ser manipulados con facilidad, como de hecho, nos atrevemos a apuntar que lo somos.

Entendemos que “el sujeto se constituye como *efecto de verdad* de una sucesión de *actos de ver*, en los que la imagen tiene básicamente un efecto reflexivo: de devolución de los atributos que el que mira asigna a lo visto como propio efecto de mirada, de visión” (Brea, 2009 p.27- 28). Cuestionarse como se producen esos “actos de ver”, es objeto de esta investigación, así como “todo el amplio repertorio de modos de hacer relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibir las..., y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control... que todo ello conlleva”. (Brea, 2009 p.9).

Concebidas y analizadas desde una potente “*fuerza de creencia*” (Brea, 2009 p.34) que seculariza la imagen y la convierte en un acto de fe ciega, las imágenes necesitan ser reflexionadas y analizadas desde otras perspectivas, y ya desde los estudios visuales se cuestiona ese dogma de veracidad que se les atribuye. Porque en esta condición asumida de la mirada reside uno de los primeros escollos para percibir la manipulación: si aceptamos por verdadero todo aquello que

vemos, más fácil será que penetre el engaño.

2.5. Cuestionando la ontología de la imagen desde la posmodernidad

Conscientes de que nuestra mirada viene condicionada por unos regímenes de creencia que hemos venido heredando culturalmente, y que eso a su vez determina como se producen los juegos de dominio, control y poder sobre los actos de visión, nos parece oportuno detenernos en repasar de dónde viene ese binomio de imagen y verdad que parece instaurarse en el génesis de la propia creación fotográfica.

La concepción clásica de fotografía como sinónimo de realidad ha sido uno de los mitos que los estudios visuales han querido romper. Bien es cierto que no podemos desligarnos de una tradición cultural en la que “la imagen es internamente coherente, y por tanto, creíble. Como la perspectiva afirmaba que el cine y la fotografía crearon una nueva y directa relación con la realidad consistente en aceptar la “realidad” de lo que vemos en la imagen. Un fotógrafo nos muestra necesariamente algo que, en cierto modo, era real ante la lente de la cámara. Esta imagen es dialéctica porque establece una relación entre el observador y el momento de espacio o tiempo pasado y presente que representa” (Mirzoeff, 2005 p.26).

De hecho, sería ingenuo considerar que la fotografía nació con este dogma de veracidad, ya que en su esencia tiene esa “doble faceta notarial y especulativa, de registro y de ficción. Que luego una de esas facetas haya sido proscrita como bastarda o supeditada al modelo canónico documental sólo se disculpa por la prominencia de la cultura tecnocientífica y sus valores subordinados, tales como la mirada empírica del positivismo o la actitud apropiacionista del capitalismo colonial” (Fontcuberta, 2013 p.109).

No podemos ignorar el hecho de que estamos inmersos en una *crisis de credibilidad* en un contexto en el que está en boga hablar de *posverdad*, y que la manipulación está cada vez más presente y más al alcance de nuestra mano de lo que ha estado nunca antes históricamente. Sin embargo, la imagen sigue gozando de una cierta autoridad que la avala como documento veraz.

Y es que, es indiscutible que la fotografía ha estado ligada al documentalismo y al periodismo, perpetuándose todavía estos valores hasta prácticamente nuestros días, como abordaremos en los

siguientes capítulos. “A su vez, el cine y fotografía fueron y son tanto un resultado como un operador de la modernidad y su canto a la transparencia; el derecho a mirar como aspecto inexcusable para los 'procesos de verdad'” (Andión, 2005 p.17).

Inherente a la concepción que se ha mantenido históricamente, la cámara registra algo *que existe*, por tanto, pertenece a la realidad, y que posteriormente la fotografía nos devuelve, como un reflejo de aquello que estaba ante el visor de la cámara. “Un acontecimiento conocido mediante fotografías sin duda adquiere más realidad que si jamás se hubiese visto” (Sontag, 1973 p.38), y aunque es una de las doctrinas que los estudios visuales intentan desarmar, goza de vigencia, tal y como queremos demostrar en este estudio, lo que nos lleva a uno de nuestros objetivos: demandar prácticas que rompan esa hegemonía que impregna a la fotografía desde su aparición.

“Así ha sido desde 1839 y a plena satisfacción del público, a pesar de que los expertos hayamos reprochado un exceso de credulidad. De acuerdo, a veces los fotógrafos han abusado de su fuerza de convicción, pero esto no obsta para que reconozcamos que el gran legado de la fotografía es la sensación de encapsular la verdad” (Fontcuberta, 2010 p.122)

La verdad de la fotografía ha residido – y sigue haciéndolo en muchos casos – en la creencia de que parte de un referente, *algo* ha estado previamente expuesto delante de la cámara, y aún suponiendo y confabulando que exista una cierta intencionalidad por parte del fotógrafo, se tiende a creer que lo reproducido en la imagen ha existido: “nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado” (Barthes, 1990 p.136).

Ese era el “noema” de la fotografía según Barthes: “*Esto ha sido*”. Y ha existido previamente para ser fotografiado. Pero, ¿se puede seguir hablando de referente en el contexto que habitamos?. Desde la irrupción de Photoshop a finales de la década de los ochenta que pareció facilitar la tarea de manipular las imágenes – que por otro lado, llevaban siglos manipulándose en los laboratorios – se cuestiona la figura del referente.

Esta reivindicación que demanda la ruptura del binomio objetividad e imagen cobra mayor relevancia con el avance de la posmodernidad, que parece “imaginarse mejor a través de lo visual” (Mirzoeff, 2003 p.20), mientras que el siglo XIX vino representado por la prensa y la novela. De algún modo, se apunta directamente a una “destrucción posmoderna de la realidad” (Mirzoeff, 2003 p.38) que viene condicionada por el surgimiento de la imagen pixel, donde la manipulación es más

que factible. Se genera entonces, una “crisis visual” que lleva a rechazar culturalmente que la fotografía pueda ser un reflejo de la realidad.

Ser conscientes de que existe esa capacidad de alteración, parece romper “la condición básica de la fotografía”, ya que ahora las fotografías pueden ser creadas “de escenas que jamás han existido, sin que la falsificación pueda apreciarse de forma directa” (Mirzoeff, 2003 p.130). Las propias aplicaciones pensadas para compartir imágenes vienen con unas herramientas de base para el retoque. Los filtros usados en la fotografía móvil son un indicativo de alteración, y es que “rara es la fotografía que antes de su compartición en la red no sufre algún tipo de ajuste o modificación” (Prada, 2018 p.106).

De hecho, sin imaginar un contexto como el de ahora, ya en los setenta se reflexionaba sobre el importante impacto sociológico y político que podría tener la democratización de la imagen. La popularidad que adquirieron cada vez más las cámaras fotográficas en la vida diaria de la ciudadanía, y los avances tecnológicos desde ese conocido eslogan de Kodak “Usted apriete el botón, nosotros haremos el resto” de 1888, convertirían la fotografía en “un rito social, una protección contra la ansiedad y un instrumento de poder ” que dotaría de relevancia a cualquier hecho documentado, pues “la fotografía aún existirá confiriéndole una especie de inmortalidad (e importancia) de la que jamás habría gozado de otra manera” (Sontag, 1973 p.22).

Si trasladamos esta “ansiedad” a la compulsión actual del contexto digital, nos encontramos ante el mismo escenario convertido en hipérbole. Las imágenes siguen actuando como “mediaciones entre el hombre y el mundo” ya que parecen seguir teniendo “la finalidad de hacer que el mundo sea accesible e imaginable para el hombre”, capaces de “reestructurar mágicamente la realidad” (Flusser, 1983 p.11).

La importancia que reside en que se asocie veracidad como característica propia de la imagen es la de su destino, “los usos a los cuales sirven y los efectos que ellas inducen. Depende de este régimen la cuestión de las imágenes de la divinidad, del derecho o de la prohibición de producirlas, del estatuto y de la significación de las imágenes que se han producido en dicho régimen” (Rancière, 2009 p.20). Y es ahí dónde los estudios visuales deben poner uno de sus focos de atención. En ese uso y destino de las imágenes que orbitan en nuestra cultura, y en cuestionarse la presunción de veracidad de la fotografía.

2.6. El régimen escópico de hipervisión administrada o cómo creemos en las imágenes

Habiendo expuesto diferentes cuestiones en torno a la veracidad de la imagen desde prácticamente su origen, así como el contexto social y cultural en el que se enmarca esta investigación, es importante detenernos no sólo en el objeto en sí, que a nivel genérico son las imágenes, si no en el papel que juega el espectador al recibirlas. Nos parece pertinente abordar cómo se cree en ellas y que factores condicionan esta recepción que por otra parte es un punto sensible, ya que ahí reside en parte la clave de que las imágenes sean utilizadas para fines de manipulación y tergiversación.

Es inevitable posicionar esta investigación, cuya vocación es crítica, en estudiar nuestro objeto desde una fundamentación teórica que también cuestione el papel del arte como elemento transformador político. Tal y como planteábamos anteriormente, en el derecho a mirar, ver o decir, reside el poder hegemónico, y es nuestra materia averiguar cómo se articula esa visualidad imperante.

Pese a que la revolución tecnológica podría traernos la utopía de libre acceso a la información, democratización en su acceso y una mayor transparencia, lo cierto es que el espacio queda conferido a “endémicas dinámicas de flujo y corte, de apertura y cierre, que administran las circulaciones conforme a intereses de dominación creados, estabilizados. Ya hemos visto como ello sucede en cuanto a la propia economía de las imágenes: al respecto, la tarea del capitalismo se aplica a escasearlas, sometiéndolas a un régimen de ansiedad e induciendo la sensación de que incluso de ellas, nunca hay bastantes” (Brea, 2010 p.121).

La hegemonía política, económica o quienes ostentan el privilegio de poder influir sobre la opinión pública conocen los entresijos de la tecnología y no ignoran la importancia de las imágenes en un contexto cada vez más visual, por lo que parte de el ejercicio de dominación reside, precisamente, en una administración a conciencia de las imágenes que circulan, pese a que parezca que la tecnología imprime el carácter contrario, de liberación y descontrol. Existen “efectivos mecanismos de invisibilización, de semipresencia” (Brea, 2010 p.121) que bien pueden camuflarse en vericuetos legales de autoría, control de los espacios de visionado, o la distribución controlada.

Teniendo en cuenta que “mirar no es un acto pasivo, puramente receptivo, sino que es siempre organización de lo que se pone a su alcance y sobre lo que operan, en todo momento, complejas formas de ordenación” (Prada, 2018 p.49), nos encontramos inmersos en lo que se podría definir

como un “régimen escópico de hipervisión administrada, en el que es precisamente esta *administración* – y el control de sus dispositivos – lo que está en juego, lo que ha de ser convertido en *objeto de lucha* para intervenir activamente en la propia 'división de lo sensible’” (Brea, 2010 p.121).

La ruptura con la visualidad hegemónica no puede ocurrir a menos que se redistribuya el “reparto de lo sensible”, concepto de Rancière al que alude Brea, que “hace ver quién puede tener parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce” (Rancière, 2009 p.9). Si retomamos la idea de visualidad como campo de batalla, la estrategia debería dirigirse “contra esas vehementes y efectivas asociaciones del poder con las tecnologías del ver atraviesan su empleo táctico, justamente para conseguir visibilizar aquello que se quiere mantener oculto, sirviendo ello a la propia *redistribución de lo visible*, que es lo que está en juego” (Brea, 2010 p.121).

Entendemos que quienes ostentan el poder, controlan también la distribución de lo sensible; la ruptura de la visualidad administrada mediante la práctica artística será necesariamente política. Y en este sentido, nuestro objeto, que son las imágenes, son esos seres que “son objeto de una doble interrogación: la de su origen y por consiguiente, de su contenido de verdad; y la de su destino: los usos a los cuales sirven y los efectos que ellas inducen” (Rancière, 2009 p.20).

Por lo tanto, analizar prácticas fotográficas que vengán a generar una escisión entre las formas de entender tanto su veracidad como el uso, como es el caso del objeto de estudio que nos atañe, vendrán a provocar una redistribución del reparto necesaria para reivindicar una posición crítica y combativa.

La estructura que opera bajo “las políticas del ver”, obedece “a intereses específicos de dominación, hegemonía y relaciones de poder” (Brea, 2010 p.121). “Los modos dominantes con los que actúan los regímenes escópicos de una cultura pueden ser alterados; es posible pensar otras formas de mirar, distintas a las impuestas por la mirada hegemónica, ajenas a sus habituales formas de idealidad, simplificadoras y reificantes” (Prada, 2018 p.49).

En esta investigación vamos a intentar averiguar en qué medida nuestro objeto de estudio consigue romper con la visualidad establecida, se convierte en un herético del sistema y es capaz de reconfigurar nuestra mirada a lo que estaba impuesto culturalmente. Si a todo lo que se ha

fundamentado en este apartado, añadimos el plano tecnológico, a manos de los poderes dominantes, deberíamos plantearnos también los canales por los que nos llegan esa cantidad ingente de imágenes inclasificables. Las hipervisionamos con una falsa sensación de libertad democrática, por lo que sería interesante analizar posteriormente el efecto de esos dispositivos o “máquinas de visión” tan integradas en la vida contemporánea que no deben ser ignoradas y que favorecen “nuevas dinámicas de enorme alcance político en cuanto a relaciones de poder, control, ordenación y gobernanza de lo social” (Brea, 2010 p.114).

2.7. La fotografía ha muerto: bienvenidos a la era *posfotográfica*

Toda esta fundamentación teórica que hemos venido planteando a lo largo de este capítulo nos lleva a cuestionarnos por el propio momento que atraviesa la fotografía en la actualidad, intentando sacarla un poco de lo que sería una mera cuestión estética o formal. Y es que las reflexiones teóricas por parte de diversos autores apuntan a que la fotografía ha perdido su nombre en el camino. No nos es posible entenderla hoy desligada del contexto digital y de todo el poder que sigue poseyendo en una sociedad completamente visual.

Al pensar en fotografía, solemos esbozar en nuestro imaginario una concepción que bebe de lo artístico o de lo documental. Pero la fotografía contemporánea, aún dentro de las esferas del arte, necesita ser repensada. Es por ello que muchos autores apuntan a denominar *posfotografía* a las prácticas que se están desarrollando hoy día en torno a la imagen, ya sea en el ámbito de la creación artística como en el personal y cotidiano.

Ahora resulta más acertado denominarla posfotografía que “no es más que la fotografía adaptada a nuestra vida on line. Un contexto en el que, como en el *ancien régime* de la imagen, caben nuevos usos vernaculares y funcionales frente a otros artísticos y críticos” (Fontcuberta, 2016 p.39). La postfotografía “ ya no intenta reflejar el mundo sino que se encierra en sí misma para explorar las posibilidades de un medio liberado de la responsabilidad de señalar la realidad” (Mitchell en Mirzoeff, 2003 p.122).

Al hablar de posfotografía, no estamos “ante el nacimiento de una técnica si no a la transmutación de valores fundamentales”, no se cuestiona un nuevo modelo revolucionario de captar imágenes, sino “la desinención de una cultura: el desmantelamiento de la visualidad que la fotografía ha

implantado de forma hegemónica durante un siglo y medio” (Fontcuberta, 2016 p.28).

El nacimiento de esta nueva concepción parte de un decálogo puesto en marcha por el teórico, fotógrafo, artista y comisario Joan Fontcuberta, que será clave en esta investigación ya que su línea de trabajo será parte de nuestro análisis. Manifiesta como, entre otras cuestiones, esta nueva forma de entender las imágenes parte de una necesidad rupturista que deje de asociar y vincular la fotografía con sus tradicionales noemas de verdad y memoria, especialmente en un contexto en el que la toma de imágenes se democratiza y todos somos a su vez, consumidores y productores de fotografías.

Asimismo, se tiene en cuenta el uso del medio como lenguaje, cada vez más presente, favorecido por la ubicuidad de los dispositivos, las nuevas tecnologías y el impacto cada vez más visual que tiene cualquier hecho en la sociedad. “La diferencia es que en la actualidad hemos culminado un proceso de secularización de la experiencia visual: la imagen deja de ser dominio de magos, artistas, especialistas o “profesionales” al servicio de poderes jerarquizados. Hoy todos producimos imágenes espontáneamente, como una forma natural de relacionarnos con los demás; la posfotografía se erige en un nuevo lenguaje universal” (Fontcuberta, 2016 p.37)

Se podría intentar resumir que las características que confieren esta nueva era posfotográfica residen en el distanciamiento del uso como documento veraz de las imágenes, una nueva conciencia autoral en la que ya la importancia no reside tanto en *quién las crea* si no los *nuevos usos* que pueden adquirir y en la cantidad ingente de imágenes que circulan por nuestro universo, accesibles y cuya distribución es inabarcable.

De hecho, el debate autoral adquiere importancia porque se desmitifica el mérito de la creación en sí mismo, adquiere más relevancia “la capacidad de dotar a la imagen de intención y un concepto, en que tengamos algo interesante que decir y sepamos vehicularlo a través de la fotografía. [...] No hay fotos buenas ni malas, hay buenos o malos usos de las fotos” (Fontcuberta, 2016 p.53).

La importancia recae ahora, en “la asignación (o “prescripción”) de sentido en la imagen que adoptamos. El valor de creación más determinante no consiste en fabricar imágenes nuevas, sino en saber gestionar su función, sean nuevas o viejas. Por ello, la autoría - la artisticidad - ya no radica en el acto físico de la producción, sino en el acto intelectual de la prescripción de los valores que puedan contener o acoger las imágenes: los valores que subyacen y han sido inyectados”

(Fontcuberta, 2016 p.54).

Precisamente es en este aspecto, uno de los que más relevancia adquiere para nuestra investigación. Utilizar nuevas propuestas enmarcadas en lo posfotográfico como una herramienta que nos permita el análisis crítico de nuestra preocupación inicial, de prevenir el engaño y de concienciación. En definitiva, consideramos que la posfotografía puede ser ese “corpus crítico útil para abordar estas cuestiones, definir el horizonte en el que deseamos instalarnos o preparar antídotos contra los peligros que intentamos evitar” (Fontcuberta 2016 p.74).

En esta investigación, tal y como apuntábamos en el primer capítulo al explicar nuestra motivación y objetivos, van a adquirir un total protagonismo prácticas posfotográficas cuya intencionalidad reside precisamente en establecer un diálogo con el receptor, cuestionando sus regímenes de verdad y creencia, llevándole a una reflexión necesaria en este contexto cultural y social donde el *fake* se ha instaurado como arma de poder política y de control. Queremos plantear la necesidad de detenernos en estas prácticas, en la que “la cuestión primordial no sería ya, pues, el reconocimiento o no de que 'todo existe para terminar en una fotografía', sino de la existencia de un 'mundo fotográfico' que antecede a las impresiones que pudiéramos registrar, de un mundo-como-imagen” (Prada, 2018 p.9).

Tal y como apunta Prada, resulta interesante para esta investigación detenernos en estas propuestas posfotográficas “a caballo entre el reconocimiento de carácter totalizante, omnicomprendivo, del archivo fotográfico mundial y la pervivencia en el ámbito digital de formas renovadas de *acheiropoieta*, aquellas antiguas representaciones generadas sin la acción de mano ni ojo humanos, hoy sustituidos por la mirada automática de los satélites y vehículos que proporcionan imágenes a los geonavegadores, o de las cámaras y sistemas de seguridad que miran todo el tiempo” (Prada, 2018 p.9).

Retomaremos en el capítulo 4 todas estas cuestiones para ampliar y encauzar el corpus de nuestro objeto de estudio, en el que precisamente tomamos como referencia tres trabajos de autores posfotográficos españoles.

2.8. La contravisión

Por último, queremos abordar en este capítulo un concepto que surge específicamente de la reflexión de varios autores en torno a la deriva de la imagen fotográfica: “la contravisión”. Muy

ligado a entender la visualidad como “campo de batalla” y romper con las imposiciones hegemónicas, la contravisión “debía entenderse como la acción de ruptura con las 'rutinas' (según su acepción informática) que controlan los 'programas' del pensamiento visual: actuar como un *hacker* atacando las defensas vulnerables del sistema” (Fontcuberta, 1997 p.184).

Hemos presentado en la introducción nuestro objeto de estudio como una práctica artística y fotográfica contravisual, que viene a romper con los cánones de visualidad establecidos y poner sobre la mesa algunas de las cuestiones que preocupan a los estudios visuales en el contexto de cultura visual que vivimos. La contravisión se plantea aquí como una noción que atañe directamente a nuestro objeto de estudio y que “debería pervertir el principio de realidad asignado a la fotografía” (Fontcuberta, 1997 p.184), tal y como hace nuestro corpus.

Este concepto, que aparecería por primera vez en el catálogo de la exposición *11 fotógrafos españoles*¹, en el que Fontcuberta haría una apología conceptual que se ha visto reflejada y ejecutada en su obra. También fue motivo de reflexiones por parte de otros autores, como Vilem Flusser, al que dicho concepto le suscitó interés: “el problema de la contravisión es la intención. (2) No es una crítica a la visión, si no a la intención visual. (3) La contravisión es una práctica, por tanto, un problema político. (4) El 'objeto' no es el centro, es la relación entre el sujeto y el objeto. (5) Intenta hacer visible cómo el sujeto inyecta significado dentro de los objetos” (Flusser, 2016 p.2)².

Este trabajo va a girar de forma constante en torno a una reflexión continua sobre realidad, ficción, imagen, fotografía y visualidades. En el capítulo 4, entre este marco teórico y el análisis metodológico, vamos a exponer como se articulan estos proyectos a caballo entre el documental y la ficción dentro de la posfotografía y que sirven de elemento herético para cuestionar el sistema.

La autora Laura Bravo (2019) diferencia entre dos tipos de contravisiones: una “contravisión física, representada por el fotomontaje” y por su parte, “una contravisión mental, a través de la interpretación sugerida por el artista y aceptada por el espectador y sin necesidad de manipulación en el soporte fotográfico, formando ambos extremos un eje sobre el cual desarrollará con diferentes posturas, la totalidad de su obra” (Bravo, 2019 p.49).

¹ Joan Fontcuberta, *11 fotógrafos españoles*, Ediciones Poniente, Madrid, 1982, p. 53

² Viene de un fragmento de una carta de Viliam Flússer para Joan Fontcuberta y Mueller-Phole.

Estas dos categorías nos serán de utilidad a la hora del análisis metodológico, ya que vamos a apoyarnos en la metodología de análisis del discurso y la contravisión viene a hablar precisamente, de las intenciones de las obras, de la relación del sujeto con el objeto, tal y como es el objetivo prioritario de cualquier metodología cualitativa, cuyas características, vamos a abordar en el siguiente capítulo.

METODOLOGÍA: UNA PERSPECTIVA CRÍTICA

3.1. La necesidad de una metodología crítica y cualitativa en los estudios de la imagen

Después de haber expuesto una perspectiva teórica, en este capítulo vamos a presentar la herramienta metodológica que hemos construido para el análisis del corpus de nuestra investigación.

Queríamos enmarcar esta investigación dentro de lo que podría definirse como una “metodología visual crítica” (Rose, 2001 p.3) que abogue por analizar la imagen como un texto visual en “términos de significación cultural, las prácticas sociales y las relaciones de poder en que está involucrado” (Abril, 2007 p.19).

Por tanto, entendemos que la metodología con la que abordar esta investigación debe ser cualitativa ya que nuestro interés en el objeto de estudio radica de una preocupación sobre el contexto social en el que habita, en cómo es interpretado, y por supuesto, nos interesa una mirada abierta a la reflexión y al debate sobre cómo se interactúa con estas prácticas que evidencian el síntoma de una sociedad adormecida.

Nos parece pertinente, por tanto, utilizar el análisis del discurso desde una perspectiva crítica y aplicada a lo visual, ya que este método “puede usarse para explorar cómo las imágenes construyen miradas específicas sobre la sociedad”. En concreto, “el análisis del discurso explora cómo estas miradas son construidas como reales o naturales a partir de regímenes de verdad” así como “también se ocupa de la producción social y los efectos de los discursos”. (Rose, 2001 p.140)

Los “regímenes de verdad” (Foucault, 1992) y creencia, así como su poder persuasivo, van a ser objeto importante en esta investigación. El espectador de la iconoesfera y el ciberespacio se cree conocedor del potencial de manipulación y persuasión inherente en lo que consume. Sin embargo, también los poderes hegemónicos controlan esta variable.

No podemos hablar de imágenes sin pararnos a pensar en cómo las recibimos ya que “no hay detentación de la mirada que no imponga reglas de miramiento” (Abril, 2007p.35). “La mirada, que

es visión modalizada (por un *querer ver*, o un *querer saber/poder* a través de la visión) es también un hecho cultural” (Abril, 2007 p. 42).

La realidad contaminada de la ficción será eje central, ya que el objeto al que nos acercamos, precisamente, son *ficciones documentales*. “A lo largo de las últimas décadas las representaciones supuestamente informativas del discurso mediático han sido crecientemente colonizadas por el imaginario de la ficción” (Abril, 2007 p.140), de modo que la identificación se hace más complicada. Enfrentar al espectador a la propia ficción y advertirle de su facilidad para caer en la red supone una herramienta combativa contra el sistema dominante.

El corpus de esta investigación estará compuesto por los trabajos de los fotógrafos españoles Joan Fontcuberta, Cristina De Middel y Daniel Mayrit dentro de una línea que ellos definen como prácticas posfotográficas de ficción documental. A través de un análisis del discurso de sus obras, que son expuestas en canales públicos e instituciones jugando con la veracidad que le damos a lo que vemos, siendo sus trabajos ficciones, parece interesante indagar en cómo se sirven de estas vías para potenciar su mensaje, el valor discursivo que subyace en sus obras, los entramados de sentido, intencionalidad y regímenes de creencia que se establecen con el espectador.

Basándonos en el compromiso que deben adquirir los analistas críticos del discurso en “hacer explícita su conciencia crítica de función social” (Van Dijk, 2014 p.14) y tomando como referencia que “las imágenes visuales y la visualidad son articulaciones del poder institucional” (Tagg y Sekula en Rose, 2001 p.168), sería pertinente seguir este camino.

Asimismo, un análisis profundo de la intencionalidad y lo que ponen en juego estos autores, que defienden que “todas las fotografías son una manipulación”, buscando debatir en torno a la dominación hegemónica que se sirve de imágenes para manipular a la opinión pública, aseverando que “cualquier forma de autoridad debe ser cuestionada” (Fontcuberta, 2016)³.

3.2. Análisis crítico del discurso

Según Van Dijk (1999), “el análisis del discurso es un tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia primariamente el modo en que el abuso de poder social, el dominio y la

³ Dominguez Loeda, Gonzalo (2016), “Joan Fontcuberta: Toda fotografía es una manipulación”. [disponible en línea]. Artículo del diario La Vanguardia consultado por última vez el 28/10/2019.

desigualdad son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político. El análisis crítico del discurso, con tan peculiar investigación, toma explícitamente partido, y espera contribuir de manera efectiva a la resistencia contra la desigualdad social” (p. 23).

Nos acogemos a esta metodología precisamente porque el carácter de esta investigación si bien podría haber situado el análisis de los trabajos fotográficos desde una perspectiva formal, estética u artística, ha sido desde el principio intencionalmente enfocada desde los estudios visuales que ya tienen una vertiente crítica.

Además, sostiene este autor que el análisis crítico del discurso “es así una investigación que intenta contribuir a dotar de poder a quienes carecen de él con el fin de ampliar el marco de la justicia y la igualdad sociales” (p. 24). Postura que compartimos al reivindicar que los trabajos fotográficos que componen nuestro corpus son necesarios para dotar de herramientas a la sociedad espectadora y consumidora de imágenes que necesitan cuestionarse, al igual que la información.

En su definición, Van Dijck hace referencia al texto. Si bien es cierto que esta metodología ha venido desarrollándose en el entorno de lo discursivo y el texto, también es aplicable a la imagen y este trabajo pretende humildemente reivindicar que se consoliden metodologías en este sentido alejadas de lo meramente textual ante el contexto cada vez más icónico que tenemos.

Teniendo en cuenta que las imágenes son “experiencias que dependen de factores neurológicos y fisiológicos de cada espectador” (Contreras, 2017 p. 16), es necesario ampliar el concepto de texto y lenguaje al plano icónico. Pasar del “giro lingüístico”, al “giro icónico” (Moxey, 2015) ya que nuestra realidad contemporánea lo demanda: “la epistemología de la visualidad ya no estima el lenguaje como medio predilecto de conocimiento del mundo 'real’” (Contreras, 2017 p. 16). Algunos autores en los estudios visuales se sitúan en este marco en el que “el conocimiento del mundo 'real' puede ser alcanzado mediante la lectura de los objetos que nos rodean y que la función del lenguaje ha sepultado en el pasado. La visualidad ofrece una percepción más sensible a los efectos de la presencia y a los propósitos de los objetos” (Contreras, 2017 p. 16)

De hecho, algunos autores como Abril (2007) hablan de “textos visuales” a los que llegamos condicionados “por los presupuestos de una cultura visual, de un imaginario, de modos históricos de mirar”. Para él, es posible hablar de una lectura de los medios audiovisuales. “Los textos audiovisuales siempre se leen activamente: ni si quiera la mirada incidental del paseante que se

encuentra con una valla publicitaria o con un periódico arrojado a la papelera es puramente aleatoria o pasiva” (p.13).

Pensamos en las imágenes como formas discursivas porque la tradición académica las ha observado desde la historia del arte o la estética. De hecho, los estudios visuales a los que nos acogemos, “deben entenderse como la evolución connatural de las disciplinas que tradicionalmente se ocupaban de las imágenes: la historia del arte, la teoría del arte y la estética (y en otro orden, la crítica artística)” (Contreras, 2017 p.3).

Pero nuestro objeto de estudio se ha constiuido como un lenguaje y surge la necesidad de investigar la imagen contemporánea explorando otros prismas. “Es admitir que no existe puramente lo visual. La visualidad dialoga sobre su carácter político, psicoanalítico o puramente social” (Contreras, 20017 p. 5).

Entender que la imagen está dentro de los códigos comunicativos y discursivos y por tanto, el análisis de estos discursos es pertinente, entronca con la idea de que esta es recibida e interpretada por un receptor. Este espectador tiene un poder de interpretación sobre la obra y le prescribe un sentido acorde a su bagaje: “encontramos el poder del espectador con su capacidad interpretativa que le lleva a concebir nuevas formas de ser representados en los objetos visuales, a conocer nuevas comunidades representadas, pero también nos enfrentamos a su imprecisión cuando mira”. Acorde con Contreras, “la falsificación, la imaginación del espectador o la invisibilidad de las cosas debido a la inexperiencia de la contemplación” (p.5).

Vamos a extrapolar ahora la propuesta de Rose (2001 p.15) hacia una metodología visual crítica que parte de los siguientes preceptos:

1. Tomar las imágenes en serio: “es necesario mirar muy detenidamente las imágenes visuales, y es necesario hacerlo porque no son enteramente reducibles a su contexto. Las representaciones visuales tienen su propio contexto” (p.15)
2. Pensar en las condiciones sociales y los efectos que tienen los objetos visuales: “Las representaciones visuales dependen y producen inclusiones y exclusiones sociales, y se debe abordar de forma crítica las prácticas y sus significados culturales”.
3. Considerar que cada individuo tiene una forma particular de mirar las imágenes, además

de la visualidad impuesta, y que esta mirada no es casual ni inocente.

Como ya habíamos planteado en la fundamentación teórica, la visualidad va a tener un peso determinante en esta investigación. A fin de cuentas el cómo vemos y qué vemos nos condiciona como opinión pública. La visión es “intencional, pues ver significa 'ver algo' y no solo una función o facultad abstracta, el nivel de la mirada sobredetermina esa intencionalidad cargándola de modalizaciones subjetivas” (Abril, 2007 p. 35).

Es pertinente el análisis discursivo de las imágenes desde una metodología crítica porque, acogiéndonos a la categorización que establece Abril, entendemos como él que existen niveles que “conciernen a la producción del poder” (p.35). Los exponemos a continuación:

1. Nivel visual: “la determinación de lo visible/invisible concierne a la integración/exclusión en el espacio público: las luchas por la visibilización tanto como los intentos de invisibilizar constituyen una parte fundamental del conflicto político de las sociedad mediáticas modernas”.

2. Nivel de la mirada: “por cuanto concierne a la subjetivación, a los regímenes de derechos y deberes, a modos de apropiación simbólica y modalidades del ejercicio que van del imperialismo panóptico [...] a la mirada sometida por el recato por efecto de algún monopolio político del mirar”.

3. Dimensión de la imagen: en ella “se dirime gran parte de la representación y la autorrepresentación colectiva, y por tanto, los conflictos por la conquista o la transformación de los imaginarios” (p.36)

El análisis crítico del discurso aplicado a lo visual según Rose (2001) “puede ser usado para explorar como la imagen construye puntos de vista específicos sobre la sociedad”. Respondiendo a que “los discursos son vistos como producciones sociales en lugar de creaciones de los individuos, este tipo de análisis del discurso se ocupa especialmente del lugar que ocupa la imagen en la sociedad. En particular, el análisis del discurso explora cómo esos puntos de vista o relatos específicos se construyen como reales o veraces o naturales a través de regímenes particulares de verdad”. (p. 140).

Asimismo, prestará también particular atención a los efectos que producen los discursos porque, en definitiva, la metodología escogida busca ser vigilante, busca reivindicar que nuestro caso de estudio tiene utilidad como pedagogía didáctica que ayude a desarrollar la mentalidad crítica y la reflexión social aunque sea ambicioso.

Es interesante establecer que, como investigadores que se apoyan en el análisis crítico de las imágenes, hay que “aspirar a producir conocimiento y opiniones, y a comprometerse en prácticas profesionales que puedan ser útiles en general dentro de los procesos de cambio político y social y que apoyen en particular la resistencia contra el dominio social y la desigualdad” (Van Dijck, 1999 p. 24).

Para concluir este apartado, queremos añadir que la pertinencia de la metodología con nuestro objeto de estudio parte de la base que las propuestas que analizamos buscan precisamente ser, de forma más o menos consciente, una práctica artística que cuestione la visualidad, y esto es, cuestionar la hegemonía.

Entendemos que las imágenes, al igual que los textos que circulan por la red, conforman discursos y prescriben sentidos, y en esos procesos, en análisis del discurso se detiene en cómo se conforman y estructuran, ya que “los grupos poderosos tienen acceso preferente al discurso público y lo controlan y a través del discurso controlan las mentes del público” que no significa que se acatará diligentemente la voluntad de los mismos, pero sí se “actuará (más) en consonancia con los deseos y los intereses de los poderosos” (Van Dijck, 1999 p. 32).

3.3. Definición del corpus de la investigación

Tras presentar la metodología escogida, vamos a definir el corpus de nuestra investigación. Como ya hemos adelantado previamente, vamos a analizar el trabajo de tres fotógrafos españoles, en concreto, tres de sus proyectos más destacados. Los fotógrafos escogidos son Joan Fontcuberta, Cristina De Middel y Daniel Mayrit.

La elección de estos fotógrafos responde al afán de encontrar tres fotógrafos nacionales que pudieran representar esta tendencia sin irnos a la esfera internacional donde tal vez este tipo de prácticas estén más consolidadas dentro de la fotografía contemporánea. En concreto, era imposible

no incluir a Fontcuberta en esta investigación: su papel como teórico ha aportado muchos de los fundamentos en los que nos apoyamos ahora además de llevar a la práctica con su obra artística y fotográfica todo lo que postula. Este autor es una de las figuras más consolidadas dentro de la fotografía española y su trabajo resultaba indispensable en esta investigación.

Por su parte, Cristina De Middel es una de las fotógrafas españolas más reconocidas actualmente. La hemos escogido por su trabajo 'The Afronauts' que catapultó su fama, la cual le ha valido para formar parte de la Agencia Magnum. En cuanto a Daniel Mayrit, quizá el menos reconocido de los tres, viene trabajando en una línea puramente posfotográfica en los últimos años.

Tienen en común proyectos que hemos denominado como *ficciones documentales*. Habrá oportunidad para reflexionar en torno a esta denominación en el capítulo 4. Sin embargo, ahora nos ceñimos a que este corpus va a trabajar con imágenes fotográficas que son falsas, que han sido manipuladas aunque sin fines espurios y que han jugado a la ambigüedad con la realidad y la ficción. Desglosamos a continuación la relación de los trabajos principales que vamos a analizar – sin que esto implique que nombremos otros por el camino –.

- Joan Fontcuberta, *Sputnik*
- Cristina De Middel, *The Afronauts*
- Daniel Mayrit, *Suburban spaces*

Los tres, en mayor o menor medida, van a cumplir una serie de características que hemos enunciado y catalogado:

- Todos parten de una apariencia documental y tienen una base de verosimilitud. La ficción se cimienta sobre una base real, al menos conceptualmente.
- Uso del archivo y prescripción de nuevos sentidos a las imágenes..
- No pretenden el engaño, tienen una función didáctica: suelen dejar pistas de que se trata de una mentira.
- Uso de las nuevas tecnologías y manipulación digital
- Se enmarcan en la posfotografía
- Pretenden cuestionar los regímenes de verdad y creencia.
- Corresponden a una nueva tendencia dentro de la fotografía contemporánea que demanda trabajos de este tipo invitando a la reflexión.

En nuestro análisis vamos a intentar contrastar y evidenciar estos supuestos y los discursos que operan.

3.4. Contexto de la investigación: posverdad, sociedad ensimismada y democracia ocular

No queremos cerrar este capítulo sin hablar del contexto en el que vamos a analizar estos trabajos que avala a nuestro juicio la pertinencia de una investigación en este área. Además, creemos que establecer este contexto nos permite justificar el uso de una metodología crítica de análisis del discurso. En primer lugar, y en consonancia a las relaciones que establece nuestro trabajo con las derivas de la comunicación actual, nos encontramos en un contexto de descrédito hacia lo periodístico supeditado a una creciente afluencia de las conocidas *fake news* que calan en la sociedad.

Mediante nuestra metodología de trabajo vamos a querer demostrar que nuestro corpus tiene un fin didáctico para la sociedad, que puede servir de herramienta para la ciudadanía adormecida en una lógica de ensimismamiento.

Curiosamente, durante la elaboración de esta investigación, fuimos testigos de un interesante debate que se desarrolló en un programa de Salvados que dirigía en ese momento el periodista Jordi Évole en LaSexta. En este episodio titulado 'La verdad que esconde una mentira', donde se exponía como fue la gestación del famoso falso documental 'Operación Palace' en torno al 23F. Hacia el final, y de forma aparentemente espontánea, se establece un debate entre los periodistas Iñaki Gabilondo y Sergi Pàmies en el que se reflexionaba sobre todo lo mencionado.

Parece oportuno citarlo ya que resultan opiniones profesionales de total actualidad que han sido expuestas durante el desarrollo de este escrito, además porque guarda relación con nuestro corpus, al hablar de un falso documental, género que como ya veremos en el siguiente capítulo, guarda estrecha relación con lo que hemos denominado como ficciones documentales posfotográficas. En un contexto conversacional en el que se estaba aludiendo a las tan en auge *fake news*, Pàmies exponía como existía toda una “industria de la mentira”. Según su criterio, “la mentira se ha consolidado como materia prima en nuestro sector, y en el sector político, sobre todo. La mentira tiene un potencial brutal porque la verdad es mucho más cara y requiere mucho más esfuerzo y más compromiso por parte de los que la practican”.

Por este motivo, Pàmies alude al ejemplo de Bolsonaro y a su victoria en Brasil y a cómo la “industria de la mentira”, ayudada por las nuevas tecnologías, ha tenido un papel más relevante que los propios medios convencionales, lo que a su vez, “deja en muy mal lugar al periodismo” que parece no haber sabido desgranar este despliegue incontrolable de falsedades traídas por “una industria poderosísima y muy rentable” que busca cambiar la realidad. De hecho, esta conversación parece apuntar a que “la mentira periodística” se está instaurando como negocio.

Aunque estamos hablando directamente de periodismo y pudiera parecer que nos estamos alejando de nuestro objeto, lo cierto es que, de alguna manera, estos autores vienen a alertarnos sobre preocupaciones presentes también en el ámbito artístico y cultural. La influencia de los canales tecnológicos y el tránsito de la información sin ningún tipo de cuestionamiento viene, en la mayoría de los casos, acompañada de imágenes que son más fáciles de capitalizar para tales fines.

En este sentido, Gabilondo apunta que “no es muy sencillo vivir en esta fronda de la información” que mezcla elementos con y sin valor. “El “me gusta” y “no me gusta” está creando una distorsión muy grande. Cómo coordinados el ritmo de la información con las nuevas tecnologías que obligan a más y más velocidad, proporcionando más y más material, incorporando más elementos a esa rueda que no puede detenerse, cuando cada uno de los hechos informativos para cumplir los preceptos de nuestro oficio tiene que tener un momento de reposo para poder ser entendido, contrastado, contextualizado; son factores que resisten con dificultad esta marcha”.

Además, hemos añadido el paradigma tecnológico y el contexto actual en el que los tiempos están regidos por una instantaneidad obsesiva - a la que ya aludía Ignacio Ramonet como “periodismo de declaraciones o instantaneismo” en *La tiranía de la comunicación* (1998) – que tiene como resultado el poco contraste y la búsqueda de clics como criterio de rentabilidad informativa para un medio.

En esta era digital que supone una apertura al alcance mediático, “las relaciones de poder, es decir, las relaciones que constituyen los fundamentos de toda sociedad, además de los procesos que desafían las relaciones de poder institucionalizadas, se determinan y deciden cada vez más en el campo de la comunicación” (Castells, 2008 p.2).

La dominación que asumimos que ejercen las estructuras políticas se ven condicionadas por varios

factores que influyen irremediabilmente en la comunicación. Castells apunta como determinante la crisis de legitimidad que atraviesa hoy día la política, y a su vez, la clara segmentación de los medios, así como el avance de nuevas tecnologías que condicionan el ejercicio periodístico que analizaremos más adelante. Además, el Estado como eje de poder se ve afectado por una vorágine de globalización, presiones de mercado añadido a un consumismo dirigido por éste, el individualismo y el descrédito que hace que pierdan capacidad de influir en la ciudadanía. (Castells, 2008).

La crisis de credibilidad tiene consecuencias más allá del ámbito de la comunicación y la importancia de la imagen para intentar revertir esa situación por parte de la esfera política es consciente. A pesar de que el ciudadano cuenta con medios para ser crítico y estar informado, hasta los códigos de implicación en el ámbito político, económico y social se han transformado hacia lo visual. El aporte de Jeffrey Green en este sentido vino a denominar nuestra actual democracia como “ocular”. Recogido por el profesor Manuel Arias Maldonado ⁴, explica este concepto aludiendo que “hemos pasado de una democracia 'vocal' a una 'ocular'. El ciudadano está psicológicamente implicado, pero no lleva una vida política activa”.

Este *ocularcentrismo* (Jay, 2000) propicia que hasta la política entre en el juego de la visualidad hegemónica, sabedores de que todo pasa por el plano visual llegando a interpretar, en palabras del periodista un “melodrama digno del cine mudo” ya que los actores políticos “han buscado ante todo el efecto sobre el público para fortalecer su posición”.

Siguiendo con el testigo de Green, refiere que la democracia “es un régimen de opinión tanto como de afectos” cuyas preferencias “se expresan como opiniones de fuerte contenido emocional”. Se dispone un escenario en el que el ciudadano pasa a convertirse directamente en un espectador al que impresionar. Este ciudadano ocular “se relaciona con la política primariamente como espectador” (Green, 2010 p.4).

Para este autor, “la vasta mayoría de nuestra experiencia política, sea como votantes o como no votantes, no consiste en tomar decisiones y ejecutar acciones políticas, sino más bien en observar y escuchar a otras que se encuentran activamente comprometidos en estas tareas”. La ciudadanía ocular se relaciona así con la política – que asociamos al poder más inmediato – no como “decisores

⁴ Arias Maldonado, Manuel (2016), “Votante in fabula”. [disponible en línea]. Artículo del diario EL PAÍS consultado por última vez el 28/10/2019.

que se relacionan con la política con sus voces, sino espectadores que se relacionan con la política con sus ojos” (Green, 2010 p.4).

Planteado este escenario, el papel en el que queda el espectador es clave. Será su tarea “la de descomponer la unidad de los mensajes presentados conjuntamente, como son imagen, título y texto, y descifrar lo que significan cada uno de ellos aisladamente” (Bravo, 2019 p.117).

Antes hemos mencionado la crisis mediática y es que existe una “convergencia de la imagen fotográfica y los textos que reproduce, asimismo, las formas y los procedimientos expresivos de los medios de comunicación, mientras que, al igual sucede en ellos, es complicado adivinar si lo que cuenta ocurrió realmente o es una invención total o parcial, o qué parte es la inventada” (Bravo, 2019 p. 300). Será tarea de estas propuestas contravisuales buscar una “emancipación” de los espectadores para que adquieran autonomía y sean capaces de estar prevenidos ante posibles manipulaciones. Esta emancipación del espectador, significaría: “el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo” (Rancière, 2019 p.24).

A través del análisis de estos trabajos queremos poner también sobre la mesa la importancia y utilidad de comprender “el funcionamiento de estas empresas que dirigen operaciones de las gigantescas compañías internacionales que 'poseen' la fotografía” (Watney en Ribalta, 2004), pues las imágenes fotográficas, acorde a este autor “no son ni más ni menos que fragmentos de ideología, activada por los mecanismos de fantasía y el deseo en el contexto de una historia fragmentaria de imágenes. Las instituciones comerciales de la fotografía son inseparables de las instituciones del “saber” y la “verdad” de las que depende la fotografía y a las que ésta, a su vez, valida bajo los nombres de “ciencia”, “arte”, glamour, etc. Estamos antes una política orbitaria de visibilidades controladas a través de las cuales nuestras vidas se descomponen y reconstruyen sin tregua de acuerdo con sabidurías fotográficas locales.” (p.302).

LA FICCIÓN DOCUMENTAL POSFOTOGRAFICA

4.1. De la fotografía documental a la fotografía conceptual

Hemos planteado en el segundo capítulo cómo la fotografía ha estado ligada, según la tradición cultural, a lo documental. De hecho, podríamos afirmar que, en muchos casos, la fotografía ha sido un documento vehicular de la historia. Si hiciéramos una retrospectiva de cómo ha ido evolucionando la imagen fotográfica, veríamos que el papel de verdad y memoria se ha ido desdibujando hacia una fotografía más conceptual por parte de los autores.

La fotografía del siglo XX tenía un compromiso social en el que el documentalismo era el eje. Tenía una concepción más humanista, primaba la denominada “fotografía directa”, se vendía la imagen idealizada de los reporteros de guerra que lanzaban reportajes para concienciar a la opinión pública. Y aunque parece que esos estadios podrían estar superados, o así lo defienden aquellos que se dedican a la fotografía contemporánea, bien es cierto que se sigue avalando esa heroicidad fotográfica desde las instituciones, se sigue premiando lo pintoresco y digamos, en muchas ocasiones los espectadores siguen esperando esa presunción de veracidad objetiva.

Quizá, podríamos atrevernos a apuntar que un siglo después, el espectador no perdona al fotógrafo que no se ciña a su oficio puro, el de un mero transmisor entre el hecho y nosotros mismos. Un concepto romántico y melancólico que lleva a la fotografía a ser considerada todavía como memoria, tiempo y verdad. No exentos de polémica se han visto envueltos fotoperiodistas consolidados y reconocidos, como Steve McCurry, cuya profesionalidad fue cuestionada por haber optimizado y tratado imágenes digitalmente⁵. La opinión pública y los medios de comunicación dictaminaron una sentencia clara: *no está permitido* que el fotoperiodista retoque, así sea que elimine – de una manera muy poco sutil, por cierto – una señal de tráfico que le estorba con Photoshop. Supone un agravio, la sociedad se siente engañada y el prestigio profesional del fotógrafo decae.

⁵ Rojas, Alberto (2016). “Steve McCurry, el escándalo de una leyenda de la fotografía”. Artículo publicado en el diario EL MUNDO el 01/06/2016 [disponible en línea]. Consultado por última vez 28/10/2016

Es curiosa esa lectura cuando, como ya decía Prada, rara es la imagen que los usuarios suban a sus propias redes sociales sin sufrir ningún tipo de tratamiento o retoque. Los mismos que condenaron esa optimización, que el fotógrafo justificaba a niveles estéticos, hacen uso de esos mecanismos como productores de imágenes a diario, sin cuestionarse si esa foto que suben de ellos mismos tiene o no legitimidad como *reflejo verdadero* del que la produce.

Con la llegada de la *posfotografía*, ya no puede entenderse la imagen desde los paradigmas que se venían manejando con anterioridad. Al igual que ocurre con el concepto de *posverdad*, es llamativo que se considere que esta nueva concepción viene a señalarnos algo nuevo, diferente, que no existía con anterioridad. Ni la manipulación – fotográfica o de cualquier índole – ni la mentira son características nuevas de esta era. Siempre han existido. Estos nuevos términos no vienen a determinar que ahora se miente o manipula más que antes. Nos ponen sencillamente en el contexto que habitamos, donde esa manipulación y mentira, está más descontrolada que nunca, debido a los nuevos canales de información y comunicación digitales que favorecen la diseminación de la información, los mensajes, y por qué no, las imágenes, sin ningún tipo de filtro.

Ya hemos venido apuntando que la fotografía estaba estrechamente ligada a lo documental, y de hecho, en el imaginario colectivo o en la cultura popular, la palabra fotografía en sí misma nos dibuja grandes momentos históricos congelados por un obturador. Documentos fidedignos de que *aquello pasó de verdad*, como decía Barthes: *la cosa estuvo ahí*. Figuras como Robert Capa reconocidas y consolidadas, articularon esta función que ha llegado hasta nuestros días, la de documentalismo periodístico en servicio de la verdad y la lucha contra las injusticias.

En referencia a esto, “una de las pruebas de la tensión ontológica que se produce entre foto y realidad es, como iremos viendo, la postura que adopta el documental; la tradición documental como inherente a la vida, como autenticidad y como verdad” (Andión, 2005 p.10). Antes de abordar el análisis de los trabajos fotográficos que son objeto de esta investigación es importante comprender que esa asociación de documental y verdad está muy enraizada en la propia naturaleza de la imagen, y que en cierta medida, nos resulta inevitable no establecer paralelismos con el documental cinematográfico, que también ha sufrido esta canonización.

Los puntos en común que hemos encontrado entre nuestro objeto de estudio y el cine van a ser expuestos más adelante en este capítulo, que pretende ser una antesala al análisis. Sin embargo, nos parecía interesante, antes de abordar por completo todas las reflexiones teóricas que otros autores

han venido exponiendo en torno a la imagen, la ficción y el documental, contemplar como la fotografía ha venido evolucionando hacia una línea más conceptual.

Podríamos establecer como punto de inflexión determinante la llegada de lo conceptual a la fotografía con el trabajo *Evidence* de Larry Sultan y Mike Medel en 1977. Este trabajo, que presentaba imágenes del archivo de la policía, tenía como objetivo poner de manifiesto como la presentación de las imágenes reconfigura su lectura y comprensión. Descontextualizando esas imágenes de archivo, que fueron tomadas con una finalidad muy lejana a lo artístico, desvinculadas por completo de su contexto o de cualquier tipo de referencia y disponiéndolas de forma aleatoria, hacen uso del apropiacionismo y del documento veraz para establecer una línea conceptual dentro de la fotografía, que ya no cuenta hechos: invita a la reflexión, nos plantea que un nuevo uso de la imagen puede cambiar su discurso.

Empieza a establecerse una nueva conciencia en la fotografía de lenguaje y exploración de la realidad, de manera que la imagen está al servicio de una idea y no al revés. Otro hito fotográfico que podríamos situar como antecedente en todo este nuevo giro conceptual, podría ser el trabajo de la estadounidense Sherry Levine, considerada una de las fotógrafas posmodernistas .

Con su proyecto *After Walker Evans*, Levine reproducía las fotografías del famoso fotógrafo de la Gran Depresión, cuyas instantáneas suponen un ejemplo de esa fotografía documentalista que trasladaba a la sociedad una situación determinada. Las fotografía, las reproduce nuevamente y las expone, desmitificando el concepto de autoría y autenticidad de la imagen. De alguna manera, Levine nos advierte de la peligrosidad de estos conceptos, que ya la posfotografía ha venido a desdibujar. Supuso una llamada a la alerta del espectador, ¿cuál de las dos imágenes es más real, la de Evans o la de Levine?, ¿son lo mismo?, ¿dónde residen los límites?.

En este trabajo, de principios de los ochenta, era aludido por Mirzoeff cuando hablaba de “la destrucción posmoderna de la realidad” que ya mencionamos en la fundamentación teórica, en el que se representaba “el colapso de realidad en la vida cotidiana desde los medios visuales de comunicación”. Recogía el autor que este trabajo “intentaban cuestionar la autenticidad de la fotografía apropiándose de las instantáneas tomadas de otras personas” (Mirzoeff, 2003 p.38). Otro ejemplo de esta corriente posmodernista podría ser el trabajo de Richard Prince, que se apropió de las fotografías del catálogo de Marbolo para resignificarlas.

Estos ejemplos nos sirven de contexto para entender mejor cómo ya en los setenta y los ochenta, la fotografía empezó a desvincularse de su hegemonía documental para adentrarse en los terrenos de lo conceptual, de lo artístico y sobre todo convertirse en una herramienta válida para investigar el propio medio fotográfico y su impacto cultural.

4.2. La gran mentira de la fotografía

Aunque en este trabajo vamos a abordar proyectos posfotográficos desde una óptica crítica como propuestas necesarias para romper con la visualidad hegemónica, sería muy inocente por nuestra parte creer que la delgada línea que separa realidad y ficción no ha sido cuestionada hasta décadas tardías del siglo XX.

Anteriormente hicimos referencia a Robert Capa, uno de los autores por antonomasia del fotoperiodismo, cuyas imágenes son más que conocidas. Ni si quiera podemos discernir con certeza que toda su producción pertenezca completamente a él ya que Capa no era más que un seudónimo con el que empezó a firmar junto a la también fotógrafa Gerda Taro, que la historia ha tratado injustamente como una segunda de abordo por ser pareja del fotógrafo. Su nombre verdadero era Endre Ernő Friedman y empezó a hacerse conocido a raíz de un reportaje que realizó de la Semana Santa de Sevilla en una revista francesa, para posteriormente, cubrir la guerra civil, trabajo que aportaría alguna de sus fotografías más icónicas.

Hemos elegido a este fotógrafo, que posteriormente sería uno de los fundadores de la prestigiosa agencia Magnum aún vigente en nuestros días, por su relevancia histórica. Nos sirve para ejemplificar cómo la verdad y la ficción establecen un baile de máscaras incluso para uno de los máximos representantes del fotoperiodismo. Una de sus fotografías más reconocidas, *Muerte de un miliciano*, que realizó en la guerra civil española ha sido motivo de muchas suspicacias.

Su propio biógrafo, Richar Whelan, aseguraba que “no se puede estar absolutamente seguro de que sea un documento veraz” (Whelan, 2007). La sospecha reside en que esa foto fue escenificada y que realmente no nos encontramos ante un miliciano que está cayendo en combate. El documental de Hugo Doménech y Raúl M. Riebenbauer en 2007, *La sombra del iceberg*, plasmaba esta hipótesis, asegurando que tanto la identidad que le habían otorgado al miliciano como la escena de su muerte habían sido producto de una escenificación.

La polémica también acaba apuntando a la veracidad de la autoría. La periodista Esther Pedraza argumentó que podría pertenecer a Gerda Taro, sembrando dudas "si fue él o no quien hizo la foto porque entre los dos se intercambiaban las cámaras constantemente. Además, la fotografía tiene el estilo de ella y no de él; uno más emocional, más humano"⁶

No ha sido esa la única imagen de Capa que ha sido cuestionada. Su trabajo sobre el famoso Desembarco de Normandía, que estuvo siempre envuelto en toda una leyenda casi de epopeya, también ha sido objeto de mucha controversia. El relato de esas imágenes cuenta como los rollos que envió Capa al laboratorio de Londres sufrieron un accidente en el revelado, destrozando la emulsión que provocó que las imágenes – las que han llegado hasta nosotros – sufrieran mucha distorsión y mala calidad y solo se conservaran once. La culpa en este caso fue del ayudante de laboratorio, que, cuenta la leyenda, salió hecho un mar de lágrimas al haber destrozado la emulsión por la temperatura de los químicos.

Sin embargo, muchos expertos apuntaban a que esta hipótesis no podría ser creíble y se llegó a especular con que Capa había fingido el desembarco de los soldados. El editor de la revista *Life*, testigo de aquel incidente que provocó que las fotos adquiriesen una relevancia aún mayor con todo este relato, llegó a afirmar en una entrevista varias décadas después que tal vez, los otros rollos no tuvieran imagen alguna. “Ahora parece que tal vez no había nada en los otros rollos. Recientemente, expertos en fotografía han señalado que es imposible arruinar la emulsión en ese tipo de películas solo con el calor. Ahora creo que es posible que Bob mandase todos los carretes a la vez y que sólo en uno de ellos hubiese imágenes”⁷

El caso de Capa no es más que uno de los múltiples ejemplos que podemos encontrar sobre cómo las fotografías, especialmente las que son consideradas documentos históricos, tienden a ser analizadas. Pasando por el miliciano hasta el viaje a la luna, las teorías de la conspiración están más que servidas. Aunque quizá sean hechos anecdóticos lo que queremos subrayar por este breve recorrido es cómo se venía configurando ya desde lo analógico un cuestionamiento a la ontología de la imagen, se jugaba con sus códigos. Sin embargo este pequeño inciso no reviste importancia para nosotros en el sentido de que esas hipótesis de engaño sean reales o no. Para nosotros, lo relevante

⁶ Ríos, Arancha (2019), “Los retos, trabas e insultos que soportaron las primeras periodistas de la historia” [disponible en línea]. Artículo del diario Público consultado por última vez el 4/11/2019.

⁷ Altares, Guillermo (2014), “¿Y si Robert Capa solo tomo 11 fotos del Día D?” [disponible en línea]. Artículo publicado por el Diario EL PAÍS (consultado por última vez el 4/11/2019)

recae en el cuestionamiento al que han sido sometidas y que, sean o no una teatralización, siguen teniendo un gran valor como documento histórico y ponen de manifiesto una premisa fundamental: la fotografía es y ha sido una mentira.

Uno de los fotógrafos que vamos a analizar en profundidad, Joan Fontcuberta, ha dedicado todas sus investigaciones y trabajos artísticos a dictaminar “que toda fotografía es una manipulación, podemos establecer grados de intervención pero toda fotografía es una manipulación en el sentido de que reconstruye la realidad en base a unos parámetros subjetivos” (Fontcuberta, 2016). Partiendo de esa base, comenzaremos ahora definir como entran en juego realidad y ficción en el ámbito fotográfico, para intentar completar los cimientos teóricos que apoyan nuestro análisis metodológico.

4.3. En defensa de las imágenes falsificantes

Algo atrás, hemos comentado el giro que vivió la fotografía hacia lo conceptual y que nos sitúa un poco más cerca de los parámetros en los que trabajan los autores de nuestro objeto de estudio. Ahora queremos dedicar un apartado a reflexionar en torno a la imagen falsa. De hecho, esa manipulación de la imagen es la piedra angular de los trabajos que vamos a analizar.

Tomamos prestado el término “imágenes falsificantes” (Miranda en Weinrichter, 2007 p.147), empleado precisamente para reflexionar y debatir sobre el cine-ensayo, que se produce precisamente “cuando en el cine moderno empiezan a proliferar las imágenes *falsificantes*. El ensayo sería entonces, además, un espacio donde la herejía falsificante puede ser 'tolerada', puesto que ha de hablar (también) de las propias imágenes, y desde una posición claramente subjetiva además de irónica” (Miranda en Weinrichter, 2007 p.152).

Escogemos esta denominación en lugar de *imágenes manipuladas* para hablar de nuestro objeto porque, en primer lugar, pensamos que el término manipulación tiene asociado una serie de valores negativos que versan en torno a las intenciones ocultas de los autores. Ya lo abordaremos con detenimiento, pero ninguno de los autores que vamos a trabajar pretende el engaño con fines cuestionables: pretenden alertar. Además, al hablar de fotografía, hablar de imágenes manipuladas podría generar contradicciones: “crear equivale a manipular y el mismo término 'fotografía manipulada' constituye una flagrante tautología” (Fontcuberta, 1997 p.126).

Ya hemos apuntado que no podíamos obviar la relación que existe entre nuestro objeto con estudios de la misma índole pero sobre el género cinematográfico del documental – o quizá, sería más oportuno decir *falso documental* – y el cine-ensayo. Una de las cualidades precisamente por las que se establece una manipulación más pausable en los trabajos que vamos a analizar, es su relación o su estetización directa con lo documental. Esta técnica, muy usada también en el cine, tiene relación con esos regímenes de creencia que asociamos a lo documental como verídico. En el caso del cine-ensayo, “cuando el ensayista se 'apropia' de fragmentos del cine documental, tiende a utilizarlos de modo *ficcionalizante*” (Miranda en Weinrichter, 2007 p.150).

Pero antes de abordar cómo las características del documental, ya sea en cine o en fotografía, contribuyen a la puesta en escena del *fake*, queremos detenernos a definir que factores entran en juego en la construcción de la imagen falsa. Partimos de la premisa de que “lo real debe ser ficcionado para ser pensado” (Rancière, 2009 p.48). Nuestro objeto de estudio obedece a un posicionamiento crítico y estético: “la política y el arte, como los saberes, construyen 'ficciones', es decir, reagenciamientos materiales de los signos y las imágenes, de las relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que hacemos y lo que solemos hacer” (Rancière, 2010 p.48).

El problema que nos encontramos, no es precisamente en justificar la necesidad de construir estas ficciones en torno a la imagen como herramienta de análisis crítico. En realidad todo estriba en torno a la demonización que sufre la imagen manipulada, como si pudiéramos afirmar con rotundidad que *existe* una imagen que no haya sufrido alteración alguna, ya sea desde un nivel primigenio en la toma de la imagen – recordemos que a fin de cuentas, el fotógrafo *encuadra* la realidad – o bien en su posproducción. Como ya hemos mencionado, la llegada de la posmodernidad supone un punto de inflexión en lo fotográfico para reflexionar entre la dicotomía entre realidad y ficción.

“A la posmodernidad le gusta jugar con los límites. La difusa frontera entre realidad y la ficción constituye un terreno fértil para sembrar imágenes sospechosas” (García-Martínez, 2004 p.1), y como ya abordamos con los ejemplos de Levine o Prince, el sentido de estas prácticas artísticas posmodernas residía precisamente en desmitificar la credibilidad de la que gozaba la fotografía.

En defensa de las imágenes falsificadas como instrumento de reflexión crítica, queremos señalar la importancia que adquieren ellas en todos los contextos de nuestra vida. Pese a que parezca que

hayamos establecido un contexto con trabajos fotográficos de los setenta y pueda sonar algo descontextualizado con la época que vivimos, lo cierto es que la preocupación de Levine es de total actualidad. Si ya entonces se reflexionaba en torno a la importancia de desmontar los regímenes de verdad que supeditaban las imágenes, más sentido adquiere ahora con el exceso icónico al que estamos expuestos.

Esta cantidad ingente de imágenes que consumimos “desempeñan un papel fundamental en nuestras vidas: con sus mensajes – tanto explícitos como ocultos – contribuyen a dar forma a nuestros conceptos de lo que es real y de lo que es normal; nos proporcionan información sobre qué clase de rol sexual se supone que debemos desempeñar en la sociedad y contribuyen a configurar la imagen que tenemos de nosotros mismos, así como nuestras expectativas y fantasías” (Spence en Ribalta, 2004 p.64).

Nuestras *imágenes falsificantes* se plantean por tanto aquí, como una alternativa. Como una propuesta creativa, ensayística, desde la posfotografía para terminar reflexionando sobre el origen y destino que tienen en nuestro contexto de cultura visual. Seguimos creyendo en las fotografías, pues “el acto de fotografiar resulta, pues, un ver concentrado, y ver es creer” (Coleman en Ribalta, 2004 p.132), y quizá una de las batallas que libra la fotografía todavía es “liberarse del imperativo de realismo” (Coleman en Ribalta, 2004 p.133).

Con el giro conceptual de la fotografía muchos autores se han venido interesando por la fotografía construida, que tiene como referentes a artistas consolidados como Jeff Wall o Gregory Credwson, y que “utilizan la manifiesta veracidad de la fotografía en contra del espectador; explotan ese presupuesto inicial de una credibilidad al evocarla en acontecimientos y relaciones que el fotógrafo genera mediante una estructuración deliberada de lo que ocurre delante del objetivo y la imagen resultante” (Coleman en Ribalta, 2004 p.134). Si recordamos los regímenes de creencia que expusimos en la fundamentación teórica, estos *fakes* se sirven de esos códigos al igual que lo hace la fotografía más inocente.

4.4. Ficciones documentales

En nuestra reivindicación de las imágenes falseadas las hemos esbozado como construcciones que beben de realidad y ficción. Nuestro objeto de estudio son proyecciones artísticas con una intención

reivindicativa. Queremos denominar a nuestra muestra como *ficciones documentales posfotográficas*, indicando ya en su propia denominación, el rupturismo que supone enfrentar la ficción con el concepto canónico de documental.

Los autores posfotográficos que manejamos han querido plasmar en sus proyectos artísticos su reflexión en torno a la doctrina de la verdad. Esa corriente de ficciones documentales funcionan precisamente para alertar al espectador de su fragilidad. Parece interesante “que se recurra responsablemente a la ficción documental para ilustrar los matices tantas veces inasibles de la vida. Y nos impulsan a revisar críticamente los modelos con que escribimos la historia y la identidad de la fotografía: tan genuino es plantear 'Del documento a la ficción' como 'De la ficción al documento'” (Fontcuberta, 2013 p.109).

Por tanto, adoptamos el término para definir a partir de ahora nuestro corpus. Esa revisión crítica de la que habla Fontcuberta se hace en este caso desde el arte, en su función más comprometida con la cultura visual. El arte es crítico cuando “introduce la separación en el tejido consensual de lo real, y por eso mismo, altera las líneas de separación que configuran el campo consensual de lo dado, a la manera de la línea que separa lo documental de la ficción: distinción en géneros que separa fácilmente dos tipos de humanidad: la que padece y la que actúa, la que es objeto y la que es sujeto” (Rancière, 2010 p.78).

Siguiendo en esta línea, podríamos decir que la ficción documental desde lo artístico sigue las reglas del juego hegemónicas para demostrarnos como funciona el tablero: “es la ficción dominante, la ficción consensual la que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real en sí, trazando una línea divisoria simple entre el dominio de ese real y el de las representaciones y las apariencias, de las opiniones y las utopías. Tanto la ficción artística como la policíaca socavan ese real, lo fracturan, lo multiplican de modo polémico” (Rancière, 2010 p.77).

De hecho, el acercamiento a la ficción por parte de los fotógrafos ha estado ligada a ciertas pretensiones artísticas, en esa lucha que ha tenido la fotografía y también el cine por ser consideradas artes menores. “La fotografía, en su origen tuvo que acercarse a la ficción para demostrar su naturaleza artística y su objetivo prioritario ha consistido en traducir los hechos en soplos de imaginación. Hoy en cambio lo real se funde con la ficción y la fotografía puede cerrar un ciclo: devolver lo ilusorio y lo prodigioso a las tramas de lo simbólico que suelen ser a la postre las verdaderas calderas donde se cuece la interpretación de nuestra experiencia, esto es, la producción

de realidad” (Fontcuberta, 1997 p.185).

Según Baudrillard, la fotografía “exorciza el mundo a través de la ficción instantánea de su representación”, es decir, considera que “la imagen fotográfica no es una representación; es una ficción”, y que “la fotografía pasa el acto del mundo y el mundo pasa al acto fotográfico” (Baudrillard, 2006 p.1). Nuestro objeto, al contrario que otro tipo de imágenes que podríamos entrar a valorar dentro de parámetros similares, tienen en su esencia el conflicto mismo al que se enfrenta la imagen: su carga de veracidad al reconocer como espectadores un hecho que parece pausable, con los tintes de construcción que puedan estar ocultos – o a veces no, pero no los apreciamos -.

La características formales que acompañan a nuestras imágenes es sus rasgos documentales que son utilizados para aportar más credibilidad a las ficciones que plantean, no con un ánimo de engaño, más bien, con una voluntad didáctica. En el caso de Fontcuberta, siempre ha manifestado que no pretende engañar a nadie. Aludiendo a su trayectoria, refiere que "no se trata de ficción con ánimo de engañar, más bien es una ficción con ánimo de ilustrar. Si la ficción desaparece, no seríamos capaces de reconocer la realidad. La ficción actúa como una forma de articulación de un modelo de lo real, una impostura” (Fontcuberta, 2019)⁸

Precisamente, nos parece interesante el uso de la imagen por parte de estos autores como objeto de lucha contravisual porque, precisamente ella, la imagen, es considerada “no apta para criticar la realidad porque ella pertenece al mismo régimen de visibilidad que esa realidad, la cual exhibe por turno su rostro de apariencia brillante y su reverso de verdad sórdida que componen un único e idéntico espectáculo. Ese desplazamiento de lo intolerable en la imagen ha estado en el corazón de las tensiones que afectan en el arte político” (Rancière, 2010 p.85). Es decir, que las imágenes, al operar en los supuestos códigos de verdad y ser consideradas en parte, documento fidedigno, parecen vetadas para un uso de concienciación crítica.

Sin embargo, la voluntad artística, tanto en el cine como en la fotografía, ha ido por otros derroteros hasta el punto de que existe un interés creciente por este tipo de prácticas que ficcionan la realidad, juegan a la ambigüedad de lo real y no real. Para ello, como vamos a desarrollar a continuación estableciendo un paralelismo con el cine, adoptan la estética de lo documental, o en muchos casos, como fue el caso de *Evidence*, se sirven del documento para resignificarlo, del archivo, de las

⁸Fontcuberta, Joan & D'Acosta, Sema. (Octubre de 2019). El futuro es un FAKE. En D'Acosta, Eduardo (Presidencia). *El Fotonauta: Influencias, historias e invenciones de los viajes espaciales en la historia de la fotografía reciente*. Conferencia llevada a cabo en la Fundación Valentín Madariaga, Sevilla.

imágenes vernaculares de las que se van apropiando.

Y es que, “en aras de la verosimilitud, toda falsificación ha de guardar un sustrato de realidad” (García-Martínez, 2004 p.4). En el siguiente apartado vamos a abordar las relaciones que guardan nuestras ficciones documentales posfotográficas con el cine, en concreto con el conocido como *falso documental* y los *mockumentary*.

4.5. Relaciones con el falso documental: los mockumentary en cine.

“Si alguien asiste a ver un falso documental prevenido de que se trata de un embeleco, su desconfianza será absoluta desde el inicio y buscará las huellas del engaño por la influencia que el paratexto comporta para la recepción” (García-Martínez, 2004 p.5).

En la elaboración de esta investigación hemos tenido que posar también la mirada en lo cinematográfico. De hecho, como ya hemos apuntado tímidamente, el cine tiene un género – permitiéndonos catalogarlo como género pese a toda la controversia que eso ha llevado a numerosos autores - quizá más consolidado que la fotografía llamado *falso documental*. Esta vertiente cinematográfica ha sido abordada por estudiosos de la imagen en los mismos parámetros que nosotros vamos a abordar ahora las imágenes posfotográficas falsificantes.

Entendemos que falso documental cinematográfico es aquel que “parte de la premisa de construir una narración con la apariencia de documental pero con un hecho de partida falseado o puesto en escena borrando al límite sus signos de enunciación” (Ramírez en Ortega, 2005 p.155). De esta manera, los falsos documentales, sirviéndose de los códigos que avalan al documental canónico, plantea propuestas a caballo entre la realidad y la ficción: “el eje de la estrategia de estas obras es por lo tanto crear una ilusión de verosimilitud” (Ramírez en Ortega, 2005 p.155).

También llamado como *mock-documentary* o *mockumentary*, el falso documental se define como “una forma ficticia que guarda relación tanto con la teatralización y el documental” (Roscoe & Hight, 2001 p.6). Esta práctica, se cataloga como “toda aquella representación audiovisual de carácter ficcional que, emulando los códigos y convenciones del cine documental, contribuye a poner en cuestión la indicialidad de la imagen, la sensación de realismo y el aire de sobriedad de esta forma de representar el mundo social e histórico”(Puerto Vallejo, 2010)⁹.

⁹ Puerto Vallejo, Carlos (2010), “Género Documental y discursos de sobriedad: el *mock-documentary*”? [disponible

Podríamos afirmar por tanto, que una de las características compartidas entre el falso documental y nuestras ficciones posfotográficas es precisamente, perpetuar la sensación de veracidad, “el deseo de garantizar la *verosimilitud* de la trama” incorporando en su montaje “fragmentos con clara apariencia documental” (Gómez en Ortega, 2005 p.44). Esta pauta no busca fingir una veracidad que no existe, más bien pretende ejercer “una reflexividad sobre el género, ya sea de manera intencional o latente y demuestra como el estilo documental es una construcción cultural con carácter convencional a pesar de su pretensión de ser el fiel reflejo la realidad” (Puerto Vallejo, 2010).

Y esta construcción también busca una lógica rupturista con las visualidades hegemónicas que pretenden “pasar de los '¿podemos creer lo que vemos en la pantalla y se nos presenta como verdad?' o '¿son falsas las imágenes?' a '¿cómo representar el mundo y generar conocimiento a partir de esa representación?’” (Fecé en Navarro e Hispano, 2001 p.62). La intención de estos creadores establece que mediante la falsificación se cuestione “la autoridad del enunciador, su poder como fuente de conocimiento y su compromiso ético con el espectador” (Puerto Vallejo, 2010).

Aquí encontramos otra característica que hermanan ambas prácticas: su intención contravisual y didáctica, extrapolando al espectador la necesidad de debate. En reflexiones sobre la obra del cineasta Basilio Martínez Patino, Josep María Catalá (2001) apuntaba en referencia a los “falsos telediarios” del director que “si la televisión acapara la realidad y esconde la verdad tras formaciones retóricas, habrá que atacarla con la mentira, para que, de una vez por todas, se entienda que esas formaciones retóricas no son más que mediaciones al servicio del mejor postor (Catalá, 2001 p.31).

Esta intencionalidad manifiesta que comparten muchos cineastas en esa línea y en la vertiente del cine-ensayo también va a reflejarse en los autores que manejamos en esta investigación, cuyos trabajos son el corpus que la componen. Es importante destacar que no se trata de una argucia propagandística este tipo de propuestas artísticas, la intención de *engañar* no es el objetivo y en este caso, no se pretende vender el documental falso como si fuese verdadero.

Más bien, la dinámica en la que órbita este género pretende “extraer de esa manipulación una

en línea]. <https://maestriadicom.org/trabajos-dicom/2010/genero-documental-y-discursos-de-sobriedad-el-mock-documentary/> (consultado por última vez el 4/11/2019)

retórica de verdad”. Se convierten entonces en prácticas visuales contrahegemónicas que ponen sobre la mesa la crisis de credibilidad posmoderna “para poner de manifiesto la magnitud de la crisis, una crisis tan significativa que lleva al documental no a dejarse seducir por las formas de la ficción, algo a lo que el género no ha sido en absoluto ajeno desde su mismo nacimiento, sino a documentar su propia mentira” (Catalá, 2001 p.32).

“Si algún día hubiera de utilizarse el cine como gran testimonio del siglo XX no será, creo yo, por la credibilidad de lo que llamamos los documentales cinematográficos. El conocimiento del siglo habrá que buscarlo en películas de ficción, objetivan más fielmente las conductas y problemas del tiempo: Stroheim, Vidor, Welles, Renoir, Rossellini, De Sica, Buñuel. E incluiría a los fantásticos”
(Martín Patino, 1992. *Un juego desde la libertad. Archivos de la Filmoteca n.º 12 abril/junio*).

Por su parte, Fecé (2001) analizando *Tren de sombras* de José Luis Guerín establece también esta analogía y en como las imágenes falseadas que ofrecen *verosimilitud* al relato están construidas desde una apariencia de imágenes de archivo a las que categorizamos como documento respondiendo a “las creencias, las opiniones o ideas aceptadas socialmente. Así pues, el objeto del documental, el mundo histórico, es un objeto construido socialmente y su 'realismo' (o también, 'objetividad') dependerá de su mayor o menor adecuación a un conjunto de normas institucionalizadas de representación de la realidad” (Fecé en Catalá, 2001 p.310).

Hemos catalogado estas obras dentro del supuesto género que se establece como falso documental conoedores de que esto genera cierta controversia a la hora de catalogar ciertas prácticas y dónde incluirlas, como acusa el cine-ensayo que suele enmarcarse dentro de estos terrenos aunque es una práctica que no pertenece a la ficción.

La relación con la fotografía la hemos encontrado más que pertinente, no solo por la similitud de las prácticas, también porque ambas disciplinas pertenecen al mismo imaginario: “el documental, que se considera extremadamente próximo a la fotografía, pero no como una foto de lo real puesta en movimiento, sino desde las formas de lo fotográfico y desde el significado que adquieren dichas formas como elementos cinematográficos” (Andión, 2005 p.9).

Asimismo, ambas comparten de alguna manera la presión ontológica de ser disciplinas al servicio de la veracidad, congelando momentos decisivos, históricos y determinantes al servicio de lo real, la memoria y el tiempo. Y es que en muchos casos, quedan relegadas a no ser entendidas como

prácticas artísticas, lo que propicia que estas propuestas además de cuestionar la visualidad establecida vengán a emanciparse también del dogma de la veracidad. “Se les niega a lo documental y cinematográfico la categoría de obras de creación” (Andión, 2005 p.55).

De hecho, estudiando el ámbito de los falsos documentales para enriquecer este estudio, nos encontramos el caso de que uno de los trabajos posfotográficos de nuestro corpus, que abordaremos en profundidad en el siguiente capítulo, *Sputnik* de Joan Fontcuberta, fue objeto de un falso documental.

Aunque vamos a analizar con exahustividad esta obra en nuestro análisis y argumentación, nos parece pertinente señalarlo, porque en este caso, Lluís Escartín Lara plasma en *Ivan Istochnikov* (2014) un falso documental, que en realidad ya partía de un trabajo fotográfico documental falso.

La verosimilitud se construye a través del trabajo fotográfico de Fontcuberta que muestra el supuesto archivo del astronauta fallido. En este caso, tal y como pretendió Fontcuberta con su obra, se intenta construir una narrativa que está cargada de ironía para alertar al espectador. Dejaremos los detalles para el siguiente capítulo, en el que tendremos lugar a analizar el proyecto – y compararlo con su *alter ego* cinematográfico – con profundidad.

De igual manera, nos sirve este apunte para señalar la estrecha relación que guardan ambas artes y ambas prácticas. Quizá ha sido interesante para nosotros escoger la fotografía por la carga aún mayor que sostiene en cuanto a credibilidad. A fin de cuentas, a la imagen en movimiento se le presupone cierto montaje. En este sentido, la fotografía gana el pulso ontológico de verdad y documento pese a lo advertidos que parecemos estar ante esta circunstancia.

SPUTNIK:**Cuando las imágenes mienten (y no somos capaces de verlo)****5.1. Sobre Joan Fontcuberta**

En los anteriores capítulos nos hemos venido refiriendo a Joan Fontcuberta ya no solo porque su obra va a ser parte del corpus del análisis que vamos a desarrollar a continuación, si no por sus aportaciones teóricas en la materia que investigamos. Fontcuberta es un artista y docente español con un prolífico trabajo ensayístico que combina con sus funciones como promotor de arte especializado en el campo de la fotografía.

Cuenta en su currículum con numerosos premios nacionales e internacionales en el área, entre ellos, el Premio Nacional de Fotografía en 1998 que otorga el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, además del Premio Nacional de Ensayo en 2011 por *La cámara de Pandora*. En 2013 recibió el Premio Hasselblad de Fotografía, uno de los méritos más destacados dentro del mundo fotográfico.

A su vez, ha sido promotor de eventos fotográficos y comisario de exposiciones de gran reconocimiento dentro y fuera del país además de su participación como director artístico del Festival Internacional de Fotografía de Arlés en 1996, uno de los encuentros referentes en cuanto a fotografía contemporánea se refiere.

Este autor es el más consolidado de los que presentamos en nuestro corpus por su amplia trayectoria. Podríamos decir que la mayoría de su obra fotográfica, que es bastante extensa, sigue la misma línea: tratamiento de la imagen con herramientas digitales y una intención expositiva que busca la interactividad con el espectador. De hecho, todas sus obras hablan a la opinión pública planteándole una visión crítica de la realidad, cuestionando la ontología de la imagen y aunando realidad y ficción a través del medio fotográfico.

La línea conceptual de Fontcuberta en su obra está muy clara: critica abiertamente la presunción de veracidad que se le otorga a la fotografía y tiene como objetivo, en la mayoría de sus trabajos trasladar los cambios que ha venido protagonizando el propio medio. Busca cuestionar la asunción de imagen como reflejo de la realidad. Esta intencionalidad no solo se ve reflejada en su obra artística, también ha quedado patente en sus numerosos trabajos teóricos que asientan las bases tanto para el espectador que recibe estas imágenes como para los investigadores interesados en este campo.

Sus trabajos han resultado determinantes en la fundamentación teórica que hemos presentado en esta investigación siendo él un teórico que ha analizado a su vez las obras de muchos otros que trabajan esta vertiente. Actualmente, Fontcuberta es considerado un referente para muchos fotógrafos contemporáneos..

Acorde a sus propios argumentos, la fotografía “es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable, lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad”. (Fontcuberta, 1997 p. 15).

En base a esos preceptos, vamos a proceder al análisis de uno de sus trabajos más conocidos y representativos, sin dejar de lado y poner en contraste alguna de sus otras obras.

5.2. Un viaje frustrado al espacio que nunca tuvo lugar

Ya hemos mencionado anteriormente el trabajo de *Sputnik* cuando estábamos contextualizando la estrecha relación que guarda nuestro corpus con el falso documental cinematográfico. Este trabajo cuenta la historia de Ivan Istochnikov, un cosmonauta ruso que desapareció en 1968 en el espacio a bordo del Soyuz2 en plena misión.

Un periodista Michael Arena que estaba trabajando con material de archivo de esta época, descubre que un cosmonauta que aparecía en las imágenes que manejaba fue posteriormente eliminado de las fotografías oficiales. La muestra fotográfica que configuraría *Sputnik* se compone de estas

fotografías “recuperadas” por parte del periodista que tenía un fuerte compromiso social por mostrar la historia del cosmonauta desaparecido. A continuación vemos una de las imágenes recuperadas por Arena, de la que el cosmonauta fue posteriormente eliminado:



Figura 1: El cosmonauta Ivan Istochnikov (tercero por la izquierda) con el Kremlin (Fontcuberta, 1997)



Figura 2: El cosmonauta es eliminado de la fotografía para camuflar su desaparición

Como periodista, Arena era consciente del valioso hallazgo que suponían esas imágenes que destaparían la historia de una desaparición en el espacio de un cosmonauta del Kremlin que se habían afanado en borrar de la historia oficial tal vez para encubrir una posible negligencia. La historia merecía ser contada: el descubrimiento de un engaño ocultado en el tiempo que al fin salía a la luz por pura casualidad.

Pero la historia de Istochnicov, por muy succulenta que pueda resultar, en realidad es una invención de Fontcuberta. Nunca existió el periodista que descubrió las fotografías y en los registros de astronautas soviéticos no figura ningún cosmonauta con ese nombre. El autor manipuló fotos de archivo originales de la época para construir todo este relato de conspiración y engaño. Como si fueran fotogramas de una ficción, vemos al cosmonauta ruso en una serie de fotografías de supuesto archivo recibiendo condecoraciones del Kremlin, de misión en el espacio e incluso despidiéndose de esos seres queridos que no volvería a ver antes del despegue del cohete. Asimismo, la muestra nos ofrece imágenes de archivo de tinte familiar del astronauta.

Esta construcción del relato por parte de Fontcuberta juega a aparentar la verosimilitud precisamente, con el uso de la apropiación de material de archivo manipulado y construyendo tras de sí toda una narrativa situada en un contexto social y político de Guerra Fría y carrera espacial. Apoyado en ese hecho histórico la narrativa se hace más creíble pues con ese escenario, se podrían dar más mimbres de ser cierta la historia de Istochnikov. A continuación vamos a proceder al análisis de esta obra como ficción documental posfotográfica y el discurso latente tras ella.

5.2. *Sputnik* bajo análisis: la historia de un relato creíble

Planteado un pequeño contexto sobre el autor y la obra en concreto, vamos a proceder a analizar este trabajo. En primer lugar, y volviendo a nuestro marco teórico conceptual, intentaremos demostrar que la intención del artista de cuestionar la veracidad de la imagen y poner en jaque al espectador es pertinente porque se siguen perpetuando los regímenes de creencia y verdad que aludíamos al principio, así como el dogma de veracidad al que está sujeto la imagen fotográfica.

Antes de describir el análisis, hemos establecido una serie de categorías y apreciaciones tras acercarnos y estudiar el objeto que planteamos aquí como un hilo conductor para demostrar por qué *Sputnik* es un proyecto contravisual que rompe con las visualidades hegemónicas.

- Se sirve de elementos que operan en la cultura visual y condicionan el derecho a mirar (Mirzoeff, 2016) para construir un relato que parezca verosímil y así demostrar que ese es el mismo modus operandi que emplea la hegemonía dominante para imponer sus objetivos.
- Interpela directamente al espectador para incomodarlo y hacerle ver lo fácil que pueden ser engañados al estar sometido a una fuerza de creencia que se perpetúa a través de actos de ver condicionados (Brea, 2009) y con la propia concepción de la imagen como documento verídico.

Asimismo, todo esto lo consigue mediante el uso de las siguientes técnicas:

- Uso del archivo manipulado que otorga sensación de credibilidad.
- Contexto de la narrativa noticiable que favorece la verosimilitud de la historia.
- El proyecto se presenta en un marco institucional, los espectadores tienen la sensación de estar ante un hallazgo periodístico pese a que está expuesto en galerías de arte.
- El discurso de la obra se crea utilizando los mecanismos propios que se usa desde la hegemonía para construir relatos pero en este caso la ficción no tiene una intención de manipulación porque el autor deja pistas para que se descubra el engaño y así hacer reflexionar a los espectadores.
- El eco en prensa del trabajo y el aval institucional hacen que la mentira se asiente como creíble con mayor facilidad.
- Las reacciones del público al descubrir que se trata de una ficción son de incomodidad al saberse fácilmente manipulables, lo que consolida la intención del autor.

Las fotografías que componen *Sputnik*, trabajo que se desarrolla en 1997 – y que ha estado moviendo durante décadas, siendo su última exposición en 2019 en el marco del 50 aniversario de la llegada a la luna – se presentan como una serie en blanco y negro que corresponden a un supuesto archivo fotográfico de la década de los 60. Sin entrar en aspectos puramente formales, sí tenemos que apuntar que ya, desde la recepción estrictamente estética de las imágenes, las asociamos a un documento histórico y verídico.

En apariencia, son fotografías de archivo, tanto personales como oficiales. Con el relato construido en torno a ellas, se busca la verosimilitud de la historia tal y como apuntaba Ramírez en Ortega

(2005, p. 155). Ese es uno de los ejes centrales de la estrategia desarrollada para fingir una apariencia de verdad.

Acorde con Sontag (1973 p.38), el hecho de que algo se nos muestre mediante fotografías adquiere más realidad. Además, si recordamos que la imagen fotográfica tiene su propio credo en torno a la concepción de documento fuertemente arraigado incluso en la era tecnológica, a priori, las imágenes de *Sputnik* por si mismas se pueden presentar como una realidad creíble rescatada de un archivo

Fontcuberta plantea en este trabajo un proyecto claramente contravisual por diversos motivos. En primera instancia, busca romper los cánones de la visualidad imperante sirviéndose de las reglas del juego que condicionan la mirada. De forma hábil, construye la narrativa en torno a una propia crítica al sistema. Si volvemos a lo que planteábamos en nuestro marco teórico, la hegemonía filtra a través de la economía de las imágenes qué acabamos viendo y cómo lo vemos.

Volvemos a hacer nuestra la posición de Brea (2010 p.121) en torno a cómo el sistema procura escasear las imágenes incómodas de manera que nos llega solo una información sesgada o dirigida, a pesar de que la sensación que se nos ha inoculado es la de un “régimen de ansiedad” en el que existe mucha información pero somos incapaces de gestionarla. En este sentido, Fontcuberta construye precisamente la mentira del cosmonauta aludiendo a que el propio Kremlin ha eliminado su existencia de la historia, ha filtrado y manipulado las imágenes. Desde el gobierno se hecho una “limpieza” para eliminar una parte incómoda de la historia. Y el descrédito a las esferas políticas era ya habitual en el contexto del nacimiento de esta obra al igual que ahora, por lo tanto, una manipulación del gobierno ruso en el contexto de la carrera espacial parece más que plausible para el espectador si además está avalada por la prensa, imágenes de época y un periodista que ha descubierto toda la conspiración. Se acaba configurando la idea de que el gobierno soviético ha manipulado las fotografías para blanquear su imagen. Por lo tanto, la historia que vende *Sputnik*, pese a no ser cierta, ya pone sobre la mesa esta cuestión: creemos que una esfera dominante puede alterar la realidad para manipularnos para su beneficio

Hemos visto antes en las Figuras 1 y 2 que aparece el cosmonauta primero, en una fotografía “original” que tiene hasta las firmas de los retratados y posteriormente, eliminado de la imagen para borrar su existencia. La estrategia elaborada por Fontcuberta para dotar de credibilidad parte de dos imágenes de archivo en contraposición con otra en la que nuestro protagonista ya no está. Además,

se nos cuenta que la imagen que ha trascendido como oficial para la historia es, precisamente, la manipulada, en la que ha desaparecido Istochnikov. Se apuntan a intereses políticos tras esa aparente manipulación y se prescribe que si el cosmonauta ha sido borrado de la foto oficial es porque no interesa que se conozca que la misión fue un fracaso en el marco de la carrera espacial

En una reciente conferencia¹⁰ Fontcuberta volvió a presentar su trabajo ante un público que se suponía cultivado en lo fotográfico. Empezó contando la historia de Istochnikov con esas dos imágenes que hemos mostrado anteriormente. Planteó la historia del cosmonauta y del hallazgo del periodista Arena consiguiendo en la sala que muchos dudaran de si la historia era verdad o no, algo que resulta sorprendente debido al recorrido que ha tenido esta obra. Aún así, algunos en la sala llegaron a cuestionarse si podrían estar asistiendo a una manipulación histórica.

Fontcuberta expuso en esta conferencia que “toda la historia ha estado velada por la propaganda. Tengo la constancia de que la historia es reescrita, los archivos son un depósito de residuos políticos filtrados. Ser expulsado de una imagen es ser expulsado de la realidad”. Así, sirviéndose de una circunstancia que se ha dado en la historia de la comunicación y la fotografía, empieza a construir el relato ficticio del accidentado cosmonauta soviético.

Continuando con el análisis, hemos apuntado que el hecho de que este trabajo se presente como un archivo recuperado otorga un empaque de veracidad. Acorde a lo que hemos manifestado en nuestra fundamentación teórica, y asumiendo que la visión “produce verdad” (Brea, 2009 p.24), que la doctrina de la verdad prevalece sobre la imagen fotográfica aún asociada al documento y reflejo evidente que algo ha existido previamente para ser fotografiado (Barthes, 1990 p. 136) la narración se hace plausible. Veamos ahora unas imágenes de *Sputnik* de las que se presentan en el proyecto.

En las Figuras 3 y 4 se nos presentan dos fotográficas personales, íntimas. Son fotografías cuyo destino parecería relegado a un álbum familiar casero. En la primera, vemos la boda entre el astronauta y su esposa y en la segunda, el pequeño Istochnikov ya apuntando maneras en su cohete. No podemos ignorar que añadir fotografías familiares a la muestra añade aún más dosis de realismo a la historia del cosmonauta desaparecido.

¹⁰ Fontcuberta, Joan & D'Acosta, Sema. (Octubre de 2019). El futuro es un FAKE. En D'Acosta, Eduardo (Presidencia). *El Fotonauta: Influencias, historias e invenciones de los viajes espaciales en la historia de la fotografía reciente*. Conferencia llevada a cabo en la Fundación Valentín Madariaga, Sevilla



Figura 3: El pequeño Ivan Istochnikov. (Fontcuberta, 1997)



Ilustración 4: Boda de Ivan e Irina en el registro civil de Leningrado. (Fontcuberta, 1997)

La aparente condición vernacular de estas fotografías (Cheroux, 2014) además de construir un discurso más creíble, supone una defensa dentro del plano artístico ya en el momento que Fontcuberta creó esta obra, al uso del archivo y la fotografía de aficionados para fines artísticos. El uso de esta fotografía vernácula que está igualmente manipulada apela a otra de las cuestiones que referimos en nuestra fundamentación teórica: es común ante imágenes de este tipo-íntimas, familiares -reconocernos. Entra en juego la naturaleza “especular” de estas imágenes (Prada, 2018) y su “punctum” (Barthes, 1990). Precisamente, no es difícil empatizar con conla injusticia de ese cosmonauta que quedó vagando en el espacio y que a fin de cuentas, tenía una familia y una vida como la tenemos nosotros. Se buscaba intencionadamente que el espectador se identificase con Istochnikov: “¿por qué ha sido él víctima de tal manipulación?” preguntaba Fontcuberta al exponer su obra en la conferencia antes mencionada.

Si seguimos con la serie, vemos a nuestro cosmonauta en una secuencia que nos narra como, siendo una figura pública, aclamado por los niños en las escuelas, dando discursos y elegido para capitanear el Soyuz 2 ha sido víctima de una manipulación del sistema. El público español al que estaba dirigido el proyecto en primera instancia no tendría porque desconfiar de una muestra expositiva que se amparaba bajo una supuesta Fundación Sputnik que se presentó como un organismo público creado para restaurar la memoria histórica y divulgar el programa espacial soviético. Por supuesto, esta fundación también fue invención del artista.



Figura 5: Istochnikov saluda al técnico del MIK. (Fontcuberta, 1997)



*Figura 6: Istochnikov es aclamado por los niños de la escuela.
(Fontcuberta, 1997)*



Figura 7: Los cosmonautas en un acto público. (Fontcuberta, 1997)



Figura 8: Los niños hacen ofrendas a los cosmonautas (Fontcuberta, 1997)

Hemos visto en las figuras desde la 5 a la 8 al cosmonauta inmerso en la vida pública soviética. Fotografías oficiales propias de un formato de prensa que según se relata nuestra ficción fueron eliminadas a conciencia. El realismo documental añadido a la imagen vernacular genera una narrativa verosímil y, sin embargo, mirando atentamente puede vislumbrarse que algo no encaja.

Engañar no fue para Fontcuberta el objetivo de este proyecto. En el marco de la reciente conferencia antes mencionada, cuando hablaba de *Sputnik* refería que “solo quería poner en cuestión la veracidad del objeto fotográfico mediante la realidad y la ficción, pero nunca mentir. La fotografía va acompañada de una fuerza probatoria desde el siglo XIX”.

Esta ficción documental está trufada de pistas para que el espectador descubra la mentira. De hecho, el juego que se establece en esta obra es precisamente averiguar si el receptor es capaz de darse cuenta de que está siendo manipulado, y en caso de que no lo sea, dotarle de herramientas críticas. Tal y como él mismo lo cuenta, “hacer *Sputnik* fue como hacer una película. Pero debía anticiparme, pues ya tenía un nombre como artista del *fake*”.

Rompe con la autoría para presentar *Sputnik* de forma casi anónima, sustentado por la supuesta Fundación *Sputnik* y lo presenta como miembro de la fundación. Decimos casi anónima porque realmente si firmó de una manera más descarada que si hubiera escrito su propio nombre debajo del

título de la exposición. Su firma fue precisamente, prestar su propio rostro al personaje y su nombre traducido al ruso (Figura 9).



Figura 9: Retrato oficial de Ivan Istanickov (Fontcuberta, 1997)

familiares en las que digitalmente añadió su rostro. Si recuperamos la Figura 4 del pequeño cosmonauta, se trata de una foto original de la infancia del artista en una atracción de Barcelona.

Prestarle su propia imagen al protagonista libera de culpa a Fontcuberta. No podemos decir que haya construido un entramado de mentiras de difícil resolución. Esta característica suele estar muy presente en su obra en general. Asimismo, el final de la exposición exponía un texto en el que se explicaba que todo era un invento y los motivos que habían llevado al artista a desarrollar este proyecto. Al parecer, pese a estar ahí, mucha gente que visitó la exposición ignoró el texto de explicación final y se marchó pensando que de verdad estaba ante un descubrimiento periodístico.

En este respecto, Fontcuberta ha manifestado que “quiero desmontar el lenguaje autoritario de los museos o los académicos. ¿Por qué tenemos que creer algo por el simple hecho de que lo veamos

El artista caracterizado se convierte en Ivan Istochnikov-. Con este gesto, que además una vez se es conocedor de él carga de hilaridad el proyecto, el autor establecía la advertencia al espectador. Él mismo manifiesta cuando habla de *Sputnik* que pensaba “que el público español tendría suficiente sentido del humor para entenderlo”. Y es que todo el relato está cargado de ironía y parodia. Si repasamos las imágenes antes expuestas, ya conocedores de la identidad real del cosmonauta, nos damos cuenta que es una puesta en escénica irónica, y efectivamente, poco creíble. Según él mismo explica, fue adquiriendo fotografías en mercadillos, documentos oficiales e incluso mediante unos estudiantes rusos, fotografías

expuesto?”¹¹. El trabajo se presentó bajo el título “La odisea del 'Soyuz 2'” por primera vez en la Fundación Telefónica, en pleno centro de Madrid. Fontcuberta se presentó no como autor sino como “único miembro de la Fundación Sputnik”¹².

Fernando Samaniego para el periódico EL PAÍS sobre la exposición en la que reza que fue inaugurada por el fotógrafo, haciéndose mención a “la directora de la Fundación Sputnik Olga Kondakova, quien no pudo asistir, por retraso en el vuelo, a la presentación a los medios”. La crónica se tituló como “La ironía participa de la odisea del Soyuz 2” con un subtítulo bastante sugerente: “Joan Fontcuberta descubre un aspecto inédito de la historia espacial soviética”.

El periodista entra en el juego del artista y la crónica que denota cierta ambigüedad en cuanto a la veracidad de la historia siembra también muchas pistas para alertar al espectador. Bien es cierto que no dice claramente que se trata de una intervención artística del autor, pero precisamente de eso se trataba. Hay frases muy llamativas en el cuerpo del texto, como “Fotografías, vídeos, objetos personales, anotaciones originales, páginas de periódicos forman la iconografía de la carrera espacial soviética, centrada en la vida del astronauta Ivan Istochlinikov, cuya traducción literal al catalán es Joan Fontcuberta”.



Figura 10: La botella de vodka de Istochnikov perdida en el espacio (Fontcuberta, 1997)

La redacción de la crónica tiene cierto tono aséptico que no desvela los objetivos de Fontcuberta pero sigue arrojando luces al

lector: “Para el director gerente de la Fundación Arte y Tecnología, se trata de la reconstrucción de un viaje espacial que sobrepasa 'los sinuosos límites de la realidad’”.

¹¹ Vicente, Sandra (2015). “El cosmonauta que nunca existió” [disponible en línea]. Declaraciones de Fontcuberta para un artículo del periódico LA VANGUARDIA. (Consultado por última vez el 13 de noviembre de 2019).

¹² Samaniego, Fernando (1997). “La ironía participa de la odisea del 'Soyuz 2'” [disponible en línea]. Crónica de la exposición original de el periódico EL PAÍS. (Consultado por última vez el 13 de noviembre de 2019).

Samaniego resalta en la crónica la tragedia del cosmonauta: “Después de un intento de acoplamiento con pérdida de contacto, en el reencuentro el cosmonauta había desaparecido y el módulo presentaba un impacto de meteorito. Las autoridades taparon la tragedia y convirtieron el vuelo en no tripulado y se estableció un pacto de silencio sobre Istochnikov.

La manipulación de archivos y retoques de fotografías aparece en la muestra junto a otros resultados científicos. Algunas imágenes siguen ofreciendo numerosas incógnitas, como la botella de vodka vista en el espacio o los análisis geológicos de unas superficies parecidas a las pizzas o montones de galletas”.



Figura 11: El cosmonauta en la misión con su perra Koka (Fontcuberta, 1997)

Con una lectura distraída, de las muchas que abundan hoy en día, quizá nos pasase desapercibido el hecho de que resulta cómica a la vez que sospechosa la historia, además de los datos de la botella de vodka, las pizzas o las galletas. Si con el rostro de Fontcuberta no nos era suficiente, las imágenes de la botella avistada en el espacio o la perra del cosmonauta, también desaparecida en misión, podrían ser indiciarias pistas de la sospecha. La exposición no solo presentaba las fotografías si no que escenificaba la cápsula espacial, aportaba un trozo del meteorito que impactó sobre el Soyuz 2 y mostraba indumentaria espacial auténtica, se configuraba

como una exposición divulgativa y científica. El final de la crónica de Samaniego para El País desvela que para Fontcuberta, la instalación es "un ensayo poético entre lo científico y lo imaginativo, entre lo verdadero y lo falso, entre lo natural y lo artificial, pero a partir de aspectos rigurosamente ciertos". Es la obra de un artista conceptual "con sentido del humor. En un trabajo anterior, Fauna, el 28% de los visitantes del Museo de Ciencias Naturales afirmó que sus animales

imposibles eran reales. Ahora su rostro tiene los mismos rasgos de Ivan Istochnikov”.

Tal y como ocurría en el montaje expositivo, el periodista al final del texto revela claramente la verdad. Pero en el caso de la muestra, la lectura activa de los textos debe darse, igual que la lectura de estos “textos visuales” (Abril, 2007) que se nos presentaban en este proyecto.

En ese párrafo que hemos destacado se hace mención a *Fauna* un proyecto también en las mismas lindes entre realidad y ficción que presentaba en el Museo de Ciencias Naturales una serie de pruebas mediante documento de archivo, textos e imágenes fotográficas de animales extinguidos cuya fisionomía rozaba con lo fantástico y mitológico.



Figura 12: *Fauna* (Fontcuberta, 1989)

Si en *Sputnik* se sirve de imágenes vernaculares para dotar de credibilidad así como de objetos originales soviéticos o simula un trozo de meteorito, en *Fauna* utilizó toda la puesta en escena de una exposición integrada dentro de un museo científico, con pruebas, animales disecados y cuadernos de los científicos que habían encontrado tales especies en un archivo fotográfico científico también rescatado. Por inverosímiles que parecieran las criaturas, el revestimiento científico de la muestra le daba un halo de credibilidad para los más dispuestos a creer esa fantasía de seres casi fantásticos. Como vemos, toda su carrera va a orbitar en torno a esta dirección.



Figura 13: Fauna (Fontcuberta, 1989)

Volviendo a *Sputnik*, citábamos la crónica de la exposición original que dio a conocer la tragedia del cosmonauta ruso. Como hemos visto, el periodista de la crónica de *El País* sigue el juego de la ambigüedad. Esto es, por supuesto, a expresa petición del artista, que comentó en la conferencia que antes mencionábamos, como “intentó negociar con editores de los medios de comunicación planteándoles que esto también es un experimento periodístico y algunos se prestan, al igual que las instituciones” (Fontcuberta, 2019).

Algunos se prestaron y otros le dieron credibilidad a la cobertura. El periodista especializado en fenómenos paranormales, Iker Jiménez, dedicó un programa a descifrar el misterio de Istochnikov con supuestos especialistas que habían seguido el caso y que estaban investigando para encontrar más respuestas a la extraña desaparición.

“Mucha gente lo creyó”, aseguraba Fontcuberta que recibió insultos de todo tipo: ciertos apuros con el gobierno ruso que no se tomó tan bien la broma y cierta molestia por parte de aquellos medios a los que les coló la historia sin mucha dificultad. Alguna de las pistas que iba dejando por el camino eran claras referencias a la historia del arte como Duchamp, a Tintín, al cómic y la novela de ciencia ficción. En una de las salas expuso Kriptonita, material ficticio y que pertenece al universo de Superman. A pesar de ser otra de las pistas divertidas que fue sembrando, la Kriptonita provocó que

parte del público llamase para quejarse de que no se deberían exponer materiales radiactivos en la sala.

“Todos estos gazapos que pongo deliberadamente tienen como objetivo que el espectador pueda por sí mismo descubrir la ficción. La estrategia artística del *fake* tiene un fin profiláctico, didáctico”¹³. *Sputnik*, que también vio la luz en formato fotolibro, haciéndose con el reconocimiento del mejor fotolibro del año. En su interior tenía escrito con tinta invisible : “Todo es ficción”. La verdad ha estado ahí, camuflada, para averiguarla. Actualmente, haciendo una búsqueda rápida por internet, encontramos todavía más 50.000 artículos sobre Istochnikov e individuos que aún se cuestionan si de verdad existió ese cosmonauta dentro de espirales conspiranoicas de la red. En el momento que se presentó *Sputnik*, si bien ya había entrado Photoshop con fuerza, los canales digitales no eran tan inmediatos ni estaban tan al alcance de la mano. Sin embargo, tuvo su recorrido en un contexto menos agresivo.

“Quiero poner en tela de juicio la información. Si yo he podido hacer esto con una cámara y con ordenador, ¿qué no harán las grandes corporaciones con los medios que disponen?” (Fontcuberta, 2019).

Sputnik como proyecto contravisual, pretende otorgar al ciudadano las herramientas para romper el reparto de lo sensible (Rancière, 2009) y la visualidad hegemónica de la cual se aprovechan los ejes dominantes que controlan la cultura visual. Si el receptor de este proyecto acaba descubriendo que ha sido engañado, generalmente activará en él unos mecanismos que le hagan plantearse con qué facilidad da por válido o verdadero aquello que le muestran. Se trata de una medida preventiva para tomar conciencia de lo sencillo que puede resultar creer una historia que se nos vende con el envoltorio adecuado avalada por la prensa, las instituciones o figuras relevantes pese a tener pistas evidentes. Tomando consciencia de esto, el espectador podrá emanciparse, ser crítico y estar vigilante, por lo tanto dejará de estar ensimismado.

La crítica que subyace en este trabajo apela directamente a la comunicación y al periodismo, que a fin de cuentas es el vehículo por el que se articulan parte de estos mensajes, así como a las redes sociales en las que las *fake news* proliferan. El discurso mediático ha sido copado por la ficción (Abril, 2007) y la identificación se hace mucho más complicada de lo que Fontcuberta plantea en su montaje.

¹³ Seguimos referenciando parte de la conferencia inaugural que dio en en el curso 'El Fotonauta' en Sevilla, el 1 de octubre de 2019.

Sputinik es una práctica de contravisión (Fontcuberta, 1997) ya que se busca el rupturismo con los sistemas que controlan el pensamiento visual y previene del peligro que tiene asumir el “principio de realidad” otorgado a la imagen fotográfica como verdad universal. Precisamente, analizar por qué hemos caído en la trampa cuando aparente es sencillo descubrirla y sortearla, puede acabar emancipando al espectador y darle un cierto poder para combatir los intereses de la hegemonía dominante.

Entendemos que aquí también se aplica el concepto de visualidad como “objeto de lucha” que sostenía Brea (2010, p.121) y que además, a través del análisis crítico del discurso que sostiene el autor, se le otorgan herramientas a los que carecen de ellas para restaurar el sistema en una igualdad y justicia social más equitativa (Abril, 2007).

Si atendemos a los tres niveles que articulan la producción del poder y que reflejábamos en nuestro capítulo metodológico, acorde a Abril (2007), Fontcuberta se sirve de las estrategias del sistema para configurar su relato y conseguir su objetivo valiéndose precisamente de las mismas fórmulas de manipulación que se emplean para condicionar a la opinión pública..

En cuanto al nivel visual que determinaba la visibilización o invisibilización de la información y los flujos visuales, así como la integración o exclusión de los discursos en el espacio público, Fontcuberta utiliza la supuesta invisibilización de Istochnikov para construir la historia del cosmonauta y configurar una relación especular con los espectadores. Una tamaña injusticia que apela directamente a cómo el poder reconstruye la historia a su antojo. De modo que el ejercicio contravisual es doble.

Posteriormente alude al nivel de la mirada sometida por un “monopolio político del mirar” (Abril, 2007) que está condicionada inequívocamente por el derecho a mirar (Mirzoeff, 2016). En este sentido Fontcuberta vuelve a plantearnos esta cuestión señalando que se nos ha denegado el derecho a saber quién fue Istochnikov. La prohibición moviliza al espectador que consigue también indignarse y sentir curiosidad. Además la propia dimensión de la imagen, como tercer nivel refieren a la construcción de imaginarios colectivos.

Hemos analizado este trabajo y los que siguen contextualizando el objeto en la sociedad y como se ha construido la historia de una mentira creíble a través de todos esos condicionantes y regímenes de creencia imperantes, tal y como aplica el análisis crítico del discurso a lo visual (Rose, 2001).

Si atendemos a la historia del cosmonauta estamos ante una construcción narrativa bastante “noticiable” y por tanto, creíble. Como observamos en la Figura 14, la desaparición de Istochnikov se arma en torno a una retórica que responde a viajes en el espacio, carrera espacial y contexto de Guerra Fría entre dos potencias mundiales enfrentadas que de por sí ha gestado muchas teorías conspiratorias en torno a este ámbito. Un ejemplo de ello es la teoría de que la llegada a la luna fue fingida, argumento que los suspicaces sostienen, precisamente, cuestionando la veracidad de las famosas imágenes que llegaron a todos, las cuales han sido objeto de tremenda controversia.

La mitología de lo espacial y especialmente entre la lucha de Estados Unidos contra su antagónica Unión Soviética se presta mucho al juego de la ficción documental. Ya citamos en capítulo 4 que el propio montaje de *Sputnik* fue objeto de un falso documental como las conspiraciones de la llegada a la luna que orquestara Stanley Kubrick en la cinta *Operación luna* de William Karel¹⁴. En este caso, el documental de Escartín Lara está plagado de “distanciamientos paródicos sobre la propia narración así como aquellos implícitos en los materiales recogidos de noticiarios y filmes de acción (por ejemplo, ese plano final en que sobre un globo terrestre se puede leer 'This is THE END... of the beginning', sitúan a *Ivan Istochnikov* en un terreno donde la parodia se ve teñida de una extraña melancolía sobre aquello que resulta parodiado” (Cerdán en Ortega, p. 120).

Aludiendo al discurso, el efecto de verdad es a su vez un efecto de sentido y que algo parezca verdadero es uno de los principales entramados fácticos de los medios de comunicación. También podríamos decir que Fontcuberta utiliza otras de las características propias de las construcciones de relato mediáticas: trabajar con los implícitos.

Lo que se obvia suele responder a una serie de intereses. En este caso se nos vende la historia como que nos han obviado la existencia del astronauta, pero también el propio juego de lectura de estas imágenes, está lleno de presupuestos (Kerbrat-Orecchioni, 1986) en el que el autor expone esos “gazapos” para sembrar la duda, esa información implícita entramada dentro del mensaje.

De alguna manera el presupuesto implícito carga la responsabilidad al espectador que debe darse cuenta de estas señales aunque no se digan explícitamente pues se entiende que la narrativa que se

¹⁴ Falso documental que versa sobre la supuesta implicación de Stanley Kubrick en el montaje de la llegada a la luna utilizando escenografía de '2001: odisea en el espacio'. Estrenado el día de los inocentes en Francia, mucha gente le dio credibilidad pese a que el documental tenía muchos guiños a los seguidores de Kubrick para advertir de la ironía. El viaje a la luna es uno de los hechos históricos más cuestionados, en parte, por la poca credibilidad que suscitaron las fotografías que llegaron del Apolo 11.

establece tiene una serie de antecedentes y referencias que pueden encontrarse en el mensaje: esto es, las referencias a la literatura, los cómic, la escenificación de los hechos, el rostro de Fontcuberta, por ejemplo.

Por su parte, también hay elementos en el discurso que actúan como sobreentendidos, responsabilizando al espectador al que se le presupone que interpretará el mensaje dentro de unos códigos y una lógica para captar el entramado de sentido de lo que está viendo. La consecuencia directa de la recepción del público dependerá mucho de si consigue decodificar el mensaje y se emancipa finalmente como espectador. Sin embargo, ¿qué ocurre si encontramos un espectador poco exigente, pasivo o ensimismado?.

El proceso discursivo de *Sputnik* juega a construir una argumentación que hará que el relato sea aún más plausible. Si diferenciamos los procesos argumentativos entre convincentes y persuasivos, se establece una argumentación sobre la historia convincente ya que para convencer no basta con que algo sea verdadero, sino que funcione como verdadero. Y en ese caso, el receptor debe estar muy predispuesto a ser convencido.

Por el contrario, no vemos mimbres de querer ser persuasivo el discurso. En todo momento hay una voluntad didáctica. Bien es cierto, que como ya mencionábamos, toda la historia del Soyuz 2 y el desgraciado cosmonauta va a verse avalada de alguna manera por el arropo institucional: el valor expositivo, los medios que siguieron el juego – y los que directamente creyeron que se trataba de una historia verdadera como Telecinco o Iker Jiménez -. En el plano discursivo, esto ocurre por el contrato fiduciario (Rodríguez-Alsina, 2005) que tienen los espectadores con el entorno comunicativo. Este “contrato” responde a la fidelidad del espectador ante los medios o los canales por los que recibe la información. El espectador en este caso mantiene un contrato fiduciario con el museo, consolidada a su vez por la presencia mediática.

Hemos recorrido en estas páginas el trabajo de un autor con un gran abanico de obras en su trayectoria como fotógrafo y artista que, bajo la misma línea, pretenden ser una práctica contravisual de ruptura de cánones. Hemos elegido *Sputnik* no solo por su relevancia, sino porque a día de hoy sigue gozando de interés y continúa siendo objeto de especulaciones. Si bien es cierto que este proyecto corresponde al final de los 90, en un contexto quizá menos hipervisualizado que este, era la antesala al escenario en el que nos encontramos ahora y al que pertenecen los artistas que vamos a analizar a continuación.

Las preocupaciones de Fontcuberta ya en ese momento continúan de total actualidad, y si entonces era necesaria y existía esa preocupación divulgativa, “profiláctica” como él apuntaba, ahora apremia aún más ante el contexto visual en el que nos encontramos. Especialmente en momentos tan sensibles como los acontecidos por la pandemia de la Covid-19.

No queríamos cerrar este capítulo sin hacer una mención al nuevo proyecto que Fontcuberta está fraguando y que se centra en esta misma línea. También tiene relación con el espacio, ese en el que el artista encuentra un lugar “donde proyectar especulaciones, ficciones, mitología, creencias”. En la conferencia a la que hemos aludido en varias ocasiones en esta presentó de forma inédita *Gossam*, un proyecto que verá la luz escogiendo la cuenca minera de Río Tinto como enclave.

En este caso, con la colaboración del comisario de arte Sema D'Acosta, vuelve a situar a un astronauta en un paisaje marciano en Río Tinto como reclamo: la construcción de un parque temático sobre el espacio en la cuenca minera onubense en el que han invertido grandes cantidades de capital unos inversores chinos. El proyecto, que está ahora comenzando a andar fue presentado en la anterior edición de ARCO y está girando por distintos países. Tendremos que estar pendientes de esta nueva odisea en el espacio.

THE AFRONAUTS:

Cuando las imágenes dicen la verdad pero parece que mienten

6.1. Sobre Cristina De Middel

En este capítulo vamos a analizar una obra de la fotógrafa y artista Cristina De Middel, *The Afronauts*. Probablemente sea esta su obra más famosa ya que le valió el reconocimiento mundial y su ascenso y consolidación como artista de renombre en el campo de la fotografía contemporánea.

Comenzó su carrera como fotoperiodista trabajando para diferentes medios nacionales hasta que decide iniciar una trayectoria más personal. Convencida de que “el artista debe ser también comunicador”¹⁵ y con la experiencia de trabajar en medios a sus espaldas, se encamina a desarrollar una línea artística que busca cuestionar el lenguaje de la fotografía como documento, construyendo realidades en las que la frontera entre realidad y ficción es muy difusa.

Su trayectoria no es tan amplia como la de Fontcuberta y podríamos decir que De Middel se enmarca dentro de esa nueva generación de fotógrafos que ya han iniciado su andadura dentro de un marco totalmente posfotográfico, tal y como veremos también en el caso de Daniel Mayrit, el último autor del que vamos a analizar una obra. En sus trabajos está muy presente el uso del archivo, la reflexión entorno a los usos de la imagen y una conciencia de rupturismo con la visualidad hegemónica.

En 2016 entra como miembro en la prestigiosa agencia Magnum, de la que hablamos en el capítulo 4 cuando mencionábamos a Robert Capa. Una fuerte tradición documentalista ha imperado siempre en los cánones que ha seguido la agencia y sus fotógrafos y la entrada de De Middel, al igual que la de Martin Parr en 1994, supuso una declaración de intenciones y una estrategia de la institución, que buscaba con estas incorporaciones dar un giro a su trayectoria.

¹⁵ Declaraciones en una entrevista para “Generación Instantánea”, programa de RTVE el 15 de febrero de 2018: “Cristina De Middel: entre realidad y ficción” [disponible en línea]

Cristina De Middel es la segunda mujer española en entrar en Magnum, después de la reconocida fotógrafa Cristina García Rodero que corresponde más a esa línea premiada por la agencia de documentalismo, costumbrismo y realidades sociales. Un año después de su entrada en Magnum, De Middel gana el Premio Nacional de Fotografía en 2017. Actualmente, De Middel se ha convertido en una de las figuras más relevantes en el plano de la fotografía contemporánea nacional.

6.2. La particular carrera espacial de Zambia

The Afronauts supuso el despegue para De Middel hacia el estrellato. En este caso nos encontramos con un proyecto fotográfico que también está construido en torno a la temática espacial y que se presenta como fotolibro autoeditado, formato que viene consolidándose cada vez más como obra de arte en sí misma. Su descubrimiento consolidó su carrera y, en parte, puso el foco en la nueva generación de fotógrafos que han recogido el testigo sembrado por autores de la fotografía conceptual o el propio Fontcuberta.

La historia que nos cuenta *The Afronauts* retuerce lo que hemos venido desarrollando sobre el trabajo de Fontcuberta que hemos analizado en el que se planteaba una mentira plausible que favorecía que se creyese gracias a la fotografía. En este caso, las imágenes nos muestran una historia que sí tiene una base de verdad y que la autora ha puesto al servicio de la ficción para reconstruirla.

La trama que desarrolla este fotolibro es la siguiente: año 1964, Zambia acaba de conquistar su independencia y quiere sumarse a la carrera espacial iniciando un programa propio que consiga llevar a un africano a la Luna antes que la Unión Soviética o Estados Unidos. La operación, orquestada por un profesor de ciencia llamado Edward Makuka, tenía previsto enviar en un cohete a doce astronautas y diez gatos a la luna, superando así a sus competidores.

El profesor buscó financiación para su campaña recibiendo una negativa por parte de la Naciones Unidas, además que uno de sus astronautas, una niña de 16 años, quedó embarazada y tuvo que abandonar la misión.

Si comparamos, la historia del profesor Makuka suena más inverosímil que la del cosmonauta ruso perdido a bordo del Soyuz 2. Sin embargo, De Middel encuentra esta noticia verídica y decide darle

vida mediante una ficción documental. Tal y como ella describe de su propio proyecto y línea artística, “como fotoperiodista siempre he tratado de ofrecer una visión excéntrica de la actualidad, evitando los viejos temas tratados mediante los canales y las formas asumidas. En mis proyectos personales, he elevado mi reflexión para situarme, ya sin las ataduras de veracidad y del documentalismo, en la difusa frontera que separa la realidad de la ficción. Me interesa ahora reflexionar sobre aquellas manifestaciones que son falsas, pero parecen reales y sobre aquellos acontecimientos que son verdaderos pero parecen mentira”¹⁶.

Así, De Middel documenta esta historia construyendo las fotografías desde su imaginación, intentando dotarles también de veracidad, aunque tengan cierto peso onírico y cierta ambigüedad para seguir cuestionándose dónde está la frontera entre la ontología de la imagen, que puede contar una verdad a través de una mentira, o bien vendernos una mentira que parece verdadera.

6.3. The Afronauts bajo análisis: construcción de una historia cierta pero inverosímil

Tras haber expuesto brevemente el contexto de la autora y su obra vamos a analizar el trabajo. En primer lugar, tenemos que destacar que nos encontramos ante una propuesta distinta a la que planteaba Fontcuberta, siendo igualmente un trabajo que enmarcamos en la categorización genérica que establecimos al principio: las ficciones documentales posfotográficas.

Si bien ambas pretenden reflexionar entre los límites del propio medio fotográfico y su presunción como documento veraz que puede engañarnos, en este caso la autora pretende desde un sentido más lúdico revisar el documental canónico para romper con esa visualidad a la que se debe la tradición y que todavía sigue considerando que la fotografía se encuentra detenida, o debería ser, aquello que representaba Capa.

La intención de De Middel es romper los esquemas del documental canónico valiéndose precisamente de la esencia del género. En este aspecto, . artistas como Jeff Wall o Gregory Credwson ya trabajaban en esta línea de construcción de historias o escenas. En *Te Afronaunts* la imagen construida, la imagen “falsificante” (Mirada, 2007) se debe a una historia real, o con base real pese a lo excéntrico. Además, cambia el canal de recepción, al ser el formato original de este proyecto un fotolibro, que ya habla de cambios sustanciales en las dinámicas de los circuitos

¹⁶ Extracto de la explicación que ella misma escribe de su proyecto en la página web especializada sobre fotografía “30y3”. [disponible en línea]

artísticos y los autores. Una propuesta muy diferente a la que hemos visto y que sin embargo comparte el rupturismo y el cuestionamiento de la verdad.



Figura 16: *The Afronauts*. (De Middel, 2012)

Las fotografías de *The Afronauts* se presentan con un tinte de melancolía de unos personajes que han visto frustrada su carrera espacial. Asimismo, se rompe con todo un imaginario colectivo en torno a este fenómeno protagonizado por dos potencias mundiales enfrentadas entre sí al trasladar la intención de competir en una empresa semejante a un profesor africano. Comentábamos anteriormente que resultaría mucho más creíble que un astronauta ruso se perdiese en una misión espacial y que el afán por obviar la negligencia del gobierno soviético reconstruyese la historia ocultando la existencia de ese individuo que en África se iniciase una intentona de querer entrar a competir en la carrera espacial. La construcción de relatos es una de las fórmulas empleadas por quien ejerce algún tipo de dominación para influenciar a la opinión pública. Si el cosmonauta perdido del *Soyuz 2* ponía de manifiesto cómo se puede eliminar a un personaje de la historia y a la vez, cómo damos por creíble ese hecho sin ser cierto porque asumimos el engaño de alguna manera, este trabajo nos muestra como a través de la imagen se puede reconstruir una historia que parte de un hecho verdadero pero del que no hay documento que lo atestigüe. Si no existe en imágenes,

parece no existir, y construir un relato inventado sobre algo que pudo pasar lo hace más real pese a que toda la estética de *The Afronauts* juega con lo surrealista.

Al igual que nos pasaba con *Sputnik*, De Middel parece dejar aflorar en la estética cierto tono onírico que mantiene al espectador en la sensación de incredulidad. Tampoco este trabajo se presentó como una historia que necesitara penetrar como verdadera. En el caso del trabajo de Fontcuberta, el autor buscaba una profilaxis para un espectador vulnerable a los engaños. En este caso, De Middel busca que el espectador rompa los esquemas preestablecidos que tiene en torno al concepto de la fotografía documental y comprenda que hay nuevos caminos. Además, viene a cuestionar el papel de la fotografía aunque de forma menos invasiva: la historia puede recrearse y ya será el fotógrafo el que quiera o no engañarnos. Nos volvemos a acoger al planteamiento de Fecé (en Navarro e Hispano, 2001) el debate que busca la ruptura con la visualidad pasa de preguntarse si podemos creer lo que vemos en las pantallas y que se nos impone como verdadero a si conocedores de esta mentira, se puede representar el mundo. La ficción viene a cuestionar la autoridad, a ofrecernos nuevas alternativas y a romper de una vez por todas los usos inamovibles de la imagen como documento veraz y memoria.



Figura 17: *The Afronauts*. (De Middel, 2012)

Como explica la autora, “‘Afronautas’ está basado en la documentación de un sueño que solo vive en imágenes”.¹⁷ Rescata una noticia de hace 50 años y decide reconstruir el hecho acorde a su propio imaginario. Se sirve de la ficción para cuestionar, no solo el papel de la fotografía como testigo inequívoco de la historia, de modo que la historia existe a través de los documentos verídicos que han atestiguado los hechos. Y desde que entra en juego la fotografía, será el canal favorito para *demostrar* que, efectivamente “la cosa estuvo ahí” (Barthes, 1990). Por tanto, la historia de los afronautas existe a través de las fotos de De Middel, a través de la ficción y nos hace plantearnos todas estas cuestiones.



Figura 18: The Afronauts. (De Middel, 2012)

En las Figuras 16, 17 y 18, el imaginario de ese viaje lunar infructuoso es construido a través de la imagen fotográfica con ciertos guiños a la imaginación. En este caso, la lectura de este trabajo necesita de claves distintas. En primer lugar, el espectador lo recibe en primera instancia como un

¹⁷ Extracto de la explicación que ella misma escribe de su proyecto en la página web especializada sobre fotografía “30y3”. [disponible en línea]

fotolibro, una obra de arte total. Se habla en este caso quizá a un sector más especializado o más afín que en *Sputnik*, que interpelaba a toda la sociedad que se acercase y contaba con un armazón institucional y mediático detrás. En este sentido, no busca hacer creer esto pasó, que la cosa estuvo ahí, recordando a Barthes de nuevo. El revulsivo viene precisamente de invertir esa premisa: la cosa no estuvo ahí y sin embargo, pasó.

Es un ejercicio de contravisión, en este caso acogiéndonos a un tipo de contravisión mental, según la categorización que establece Bravo (2019 p.49). En este caso, esta propuesta ofrece una interpretación sugerida por el artista y aceptada por el espectador sin la necesidad de manipular el soporte, la imagen está construida, sí, optimizada con parámetros digitales, pero no estamos ante un fotomontaje. En este caso los receptores se enfrentan a esta obra conocedores de la construcción que ha realizado la artista en muchos casos.

El punto de interés de este trabajo es como ha desplazado *The Afronauts* el espacio del documental canónico, al menos en el contexto español. La relevancia que ha adquirido este trabajo y su autora con un trabajo que cuestionaba la veracidad de la imagen y en los límites de la realidad como ficción es digno de destacar. De alguna manera, el reconocimiento institucional, los premios o la entrada en Magnum suponen una ruptura con el concepto clásico de la fotografía que sigue perpetuándose y que acrecientan el problema.



Figura 19: *The Afronauts*. (De Middel, 2012)

Citábamos en el capítulo 4 la polémica suscitada con Steve McCurry. Quizá el fotoperiodista no hubiese tenido mayor problema si el circuito donde su obra hubiese sido expuesta, fuera una galería de arte. Sin embargo, dentro de los parámetros de la información y la comunicación es imperdonable un somero retoque que en nada cambia el contenido. El debate ético en este sentido estaría superado si aceptásemos como sociedad que “toda fotografía es una manipulación” (Fontcuberta, 2016).

Al igual que le ocurre al documental cinematográfico, y recordando lo que proponía Andiñ (2005), ambas disciplinas, la fotográfica y la documental, son repudiadas del ámbito de la creación. Esta propuesta da la vuelta al documentalismo canónico, perpetrado además una fotoperiodista que conoce los códigos en los que opera la imagen en los medios de comunicación. No solo nos hace preguntarnos en torno a la veracidad sino las limitaciones del documental a la hora de escribir la historia.

Reconstruyendo el imposible de Makuka reflexionamos sobre cómo aquello que parece real puede no serlo y por el contrario, lo inverosímil puede ser creíble. Cualquier hecho documentado va adquirir autoridad frente a algo que no se recogió en imágenes. Sea o no verdad el hecho documentado o sea o no verdad la construcción que aparece en la imagen. Con *The Afnaut* se viene a romper “la condición básica de la fotografía” (Mirzoeff, 2003) y es por lo que la categorizamos como una ficción documental contravisual.

Vamos a detenernos en los niveles que planteábamos para interpretar “textos visuales” (Abril, 2007), en el plano visual en cuanto a lo que se invisibiliza o se visibiliza. Este trabajo responde a la premisa de que, al exponernos una historia desconocida que de alguna manera reivindica la historia de un país y una comunidad olvidada, se rompe con el monopolio de la mirada escogiendo un tema que jamás nos habría llegado porque no existen imágenes. Y si no existe en imágenes, es que no ha existido.

Además, queremos apuntar algo en cuanto al formato cuadrado en el que se presentan las fotografías con los bordes redondeados. Corresponden al formato de los inicios de la red social Instagram, que adecuaba a este formato las fotografías que subían los usuarios. El guiño a la era digital está muy presente, hecho que interpela también a los nuevos usos de la fotografía y el propio documentalismo.



Figura 20: The Afromonauts. (De Middel, 2012)

Este será el primer trabajo que asiente esta línea conceptual para la autora, que seguirá trabajando y desarrollando estas preocupaciones en sus siguientes obras. Con el trabajo de archivo muy presente, como en el caso de Jon Mayer o Currucucucú.. Vamos a valorar la relevancia que ha adquirido esta obra y ubicar el trabajo fotográfico en su contexto social, tal y como establece la metodología de análisis del discurso crítico aplicado a las imágenes que planteaba Rose.

The Afromonauts establece una narrativa de ficción que viene a redefinir los parámetros en los que se asienta el documentalismo, cuestiona la propia naturaleza de la fotografía y pone en entredicho si realmente podemos seguir diciendo que el documental, ya sea fotográfico o cinematográfico es un medio válido para vehicular la historia. Este último cuestionamiento nos permite una tímida comparación entre este trabajo y el propuesto por los fotógrafos suizos Adrian Sonderegger y Jojakim Cortis con el proyecto Icons.

Estos artistas reproducen con una exactitud milimétrica fotografías icónicas de hechos históricos. Son prácticamente copias exactas con un exhaustivo trabajo de investigación para reproducirlos

llegando a calcular hasta la distancia focal a la que debieron estar los objetos. Lo novedoso no es la copia, tal y como haría Levine en su momento con las fotografías de Walker Evans. Lo singular, es que nos plantean un escenario de making-off abriendo el encuadre de esa construcción. La copia es tan exacta, que se interpela directamente al espectador en este caso: un hecho de tamaña relevancia como la pisada de Amstrong en la luna – por continuar con el universo espacial – puede reproducirse.



Figura 21: 'Icons' (Sonderegger y Cortis, 2016)

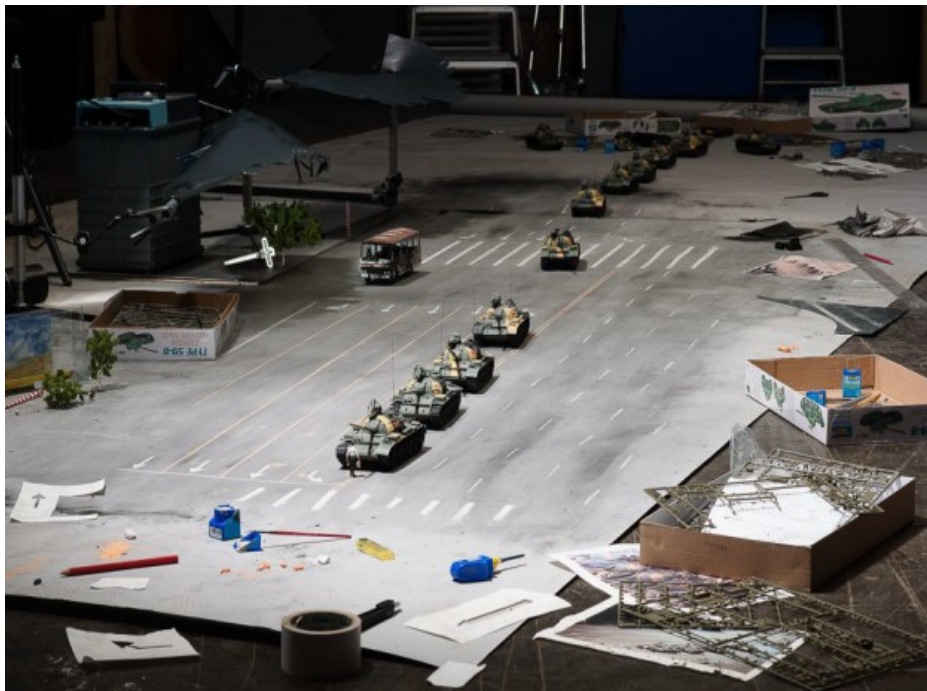


Figura 22: Icons. (Sonderegger y Cortis, 2016)

Como vemos en las Figuras 22 y 23, es la apertura de encuadre del making-off de la copia que posteriormente hacen, cumpliendo todos los requisitos para ser la gemela de la original. Lo interesante de este proyecto y que traemos a coalición al hablar de De Middel con The Afromauts, es que ponen el foco en que precisamente, la creación fotográfica ha partido siempre de decidir qué se visibiliza bajo el encuadre que el fotógrafo ha escogido. ¿Podemos decir que si vemos la copia creada por estos artistas estamos ante una mentira tal y como nos pasaba con la copia de Levine y Walker Evans?. Lo cierto es que no. No deja de pertenecer la imagen, copia o no, a un hecho que fue documentado que corresponde a otra época.

Lo que debemos repensar es, hasta qué punto podemos concentrar toda nuestra fe, nuestros esquemas de creencia, al documentalismo canónico. En otras palabras, romper el contrato fiduciario que hemos heredado en torno a las imágenes, porque en nuestro contexto actual, la imagen que más real pueda parecerse puede ser una manipulación. Y por el contrario aquellas extraordinarias que no cumplen una condición especular por su excentricismo nos pasan más desapercibidas pese a hablarnos de alguna verdad que quizá deberíamos conocer.



Ilustración 23: The Afromauts. (De Middel, 2012)

Asimismo, el uso en *The Afronauts* de documentos y archivos apropiados prescribe un discurso de credibilidad tal y como veíamos en *Sputnik*. Estas técnicas para construir un discurso coherente y verosímil corresponden también a la fórmula que emplea el propio poder.

El espectador en este caso no abordado de forma tan directa como en el anterior trabajo que analizamos, tendrá igualmente que asumir y entrar en la reflexión en torno a la propia función del medio fotográfico.

The Director
Ministry of Technology
Lusaka-Zambia

Dear Sir,

Could you inform me of the outcome of Zambia's space flight program?

An official news-report of November, 3 stated:
" America and Russia may lose the race to the moon, according to Edward Makuka Nkoloso, Director of the Zambia National Academy of Space Research.
The ten Zambian astronauts and a seventeen-year-old African girl are poised for the countdown. He said: "I'll have my first Zambian astronaut on the moon by 1965. My spacemen are ready, but we are using my own firing system, derived from catapult."
Mr. Nkoloso continued: "To really get going we need about seven hundred million pounds. It sounds a lot of money but imagine the prestige value it would earn for Zambia. But I've had trouble with my space-men and with my space-women. They don't concentrate on space-flight. There's too much love-making when they should be studying the moon. Matha Mwamba, the seventeen-year-old girl who had been chosen to be the first coloured woman on Mars, has also to feed her ten cats, who will be her companions on the long space-flight.
I'm getting them acclimatised to space-travel by placing them in my space-capsule everyday. It's a 40 gallon oil drum in which they sit, and then I roll them down a hill. This gives them the feeling of rushing through space.
I also make them swing from the end of a long rope. When they reach the highest point, I cut the rope - this produces a feeling of a free fall."
I assume that the request for seven hundred million pounds was made by Z.N.A.S.R to the United Nations. Please inform me whether Zambia received the grant and whether significant progress in space-flight resulted.

Yours sincerely,
Dr. Kabunda Kayongo
Ministry of Technology.

Figura 24: Documento que aparece en 'The Afronauts'

SUBURBAN SCENES:

La pesadilla orwelliana, la era de la supervigilancia

7.1. Sobre Daniel Mayrit

El fotógrafo que ahora abordamos es el más joven de nuestro corpus s. Su propuesta artística guarda mucha relación con una reflexión sobre las nuevas tecnologías, la relación con las imágenes y el contexto digital. Mayrit, acorde a la información que él mismo facilita en su página web, se considera más un “artista visual” que un fotógrafo.

Su línea de trabajo aborda el reciclaje de imágenes, pone el foco en la saturación icónica, los nuevos usos de la red e internet, la supervigilancia y los regímenes escópicos. Podríamos decir que Mayrit es un artista que se ubica como nacido y autóctono de la cultura visual que ha llegado al excedente (Zafra, 2015) y en la visualidad condicionada por lo digital.

Y como nacido de esa era, su trabajo va a reflejar esas preocupaciones. El camino que iniciara la fotografía conceptual o el punto de inflexión que muchos autores como Fontcuberta se han afanado en señalar en su obra para concienciar de la importancia capital de redefinir los estudios de la imagen, se ve culminado en estas nuevas generaciones que, nativos de los digital, reflejan todos estos cuestionamientos.

Mayrit ha tenido recorrido a nivel internacional, se dedica a la docencia además de a las artes visuales, ha participado en diversas exposiciones y festivales y uno de sus últimos trabajos, *You haven't seen their faces* fue reconocido como uno de los mejores fotolibros del año 2015 por el prestigioso festival París Photo.

Si bien su obra no es muy extensa debido a su juventud, no deja de ser interesante establecer una comparativa especialmente tras haber analizado la obra de dos figuras muy consolidadas en la fotografía contemporánea como son Joan Fontcuberta y Cristina De Middel.

7.2. El ojo de Google que todo lo ve: el Big Brother contemporáneo

Suburban Spaces es un proyecto que cumple todas las características para ser considerado posfotográfico. En apariencia, este trabajo nos muestra imágenes muy reconocibles en nuestra cultura visual: capturas de pantallas de Google Street View. No será Mayrit el primero en explorar esta línea. Recoge el testigo de artistas como Jonh Rafman que ya se sirvió de la herramienta del titán de internet para buscar fotografías que capturar como vemos en la Figura 25.



Figura 25: *The Nine Eyes of Google Street View*. (Jon Rafman, 2009)

Rafman se transforma en el Cartier-Bresson de Google: sale a la búsqueda del “instante decisivo”¹⁸ fotográfico por las calles, tal y como lo haría el fotógrafo parisino, buscando documentar lo anecdótico, lo extravagante, en definitiva, aquellos momentos determinantes que merecían ser congelados por la cámara del fotógrafo haciendo gala de un talentoso ojo para captarlos. Esos destellos imprescindibles que tanto temor ante no saber verlos ha infundado a los fotógrafos de todas las generaciones, se transfiere en este caso a la vorágine de las imágenes en la red.

Llegando a la conclusión de que hay una sobreabundancia de imágenes y que lo importante es “prescribir” nuevos sentidos a estas fotografías (Fontcuberta, 2016) que ya pululan por nuestro

¹⁸ Término atribuido al fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson que manifiesta la habilidad del fotógrafo para extraer de la realidad y lo cotidiano esos “instantes decisivos” dignos de ser fotografiados.

universo, el trabajo de un fotógrafo *auténtico* será encontrar esos instantes decisivos en las imágenes excedentarias y olvidadas de la red, cuyo destino es un uso simplemente informativo para ubicar lugares. Así, Rafman encuentra esas pequeñas perlas en todo el torbellino de imágenes y las posibilidades infinitas, perpetuando así una condición ontológica que se le atribuye a la fotografía: a fin de cuentas, aunque usando la captura de pantalla, Rafman está *documentando* una realidad.



Figura 26: *The Nine Eyes of Google Street View.* (Jon Rafman, 2009)

La condición de este trabajo responde plenamente a lo posfotográfico. En primer lugar, trabajos como el de Rafman o el que nos atañe de Mayrit, ponen el foco en la cultura-red imperante y el excedente de imágenes (Zafra, 2015) que suponen una característica de la visualidad digital dominante. Los individuos están cada vez más “mediados por pantallas”, conectados. Y también, hipervigilados.

Reflexionar sobre estas cuestiones usando un proyecto de capturas de pantalla como un “corpus crítico útil” (Fontcuberta, 2016) es una característica de posfotográfica que además comparte el interés por abordar la visualidad como un “campo de batalla”, volviendo a Brea (2005). Además, responde a otras características posfotográficas como romper con los límites que establece la autoría – a fin de cuentas son imágenes apropiadas por el fotógrafo – favorecer la economía de las imágenes prescribiendo nuevos significados y aportando nuevos usos y utilizarlas como

herramientas de prevención y concienciación. Fijémonos ahora en el trabajo de Mayrit que sigue la estela de Rafman y comparemos la Figura 27 con sus dos previas:



Figura 27: Man with Hammer. 'Suburban Scenes' (Mayrit, 2012)

Como vemos, en cuanto a características son similares. El trabajo de Mayrit se centra en una zona concreta del Reino Unido y presenta un documental o reportaje sobre esa zona a través de capturas de pantalla de Google Street View. Detalles nos dan pistas del origen de las imágenes: rostros borrados que el propio Google despoja de identidad, detalles que muestran que la imagen ha sido tomada de internet.

En una suerte de panóptico contemporáneo a través de cámaras de vigilancia y la red, todos nuestros movimientos quedan registrados. Hoy día es posible averiguar al milímetro las acciones de una personas únicamente mirando su teléfono móvil inteligente. Es la era del 'Big Brother' que predijo Orwell sin que ello haya supuesto ningún revulsivo social. La hipervigilancia se ha instaurado como una aguja hipodérmica, sin hacer ruido. Nuestros datos son vendidos a grandes corporaciones y Google es ese Goldstein de nuestra generación.

Ambos trabajos ponen el foco en todo lo que hemos venido reflexionando sobre el contexto actual. Sin embargo, ¿por qué habríamos de catalogar *Suburban Scenes* dentro de este corpus, si bien es un

proyecto con un carácter claramente contravisual? Porque a diferencia del de Rafman, estas fotografías son ficciones construidas por el fotógrafo. La ficción documental en este caso asume una condición posfotográfica formal: se han fingido las capturas de pantallas, lo que provoca una contravisión física por el fotomontaje y mental por el cuestionamiento crítico.

Desde que en 2008 empezara a funcionar el servicio, numerosos artistas empiezan a utilizar esta herramienta debido a la polémica que suscitó su uso en lo referente a los derechos de imagen y privacidad o la invasión del espacio público o la intimidad. De hecho, esos debates parecen haberse superado ante la exposición excelsa a la que estamos sometidos. Pero la mayoría de los artistas que han explorado esta línea, como Rafman o Dough Rickard (Figura 28) se han apropiado de las imágenes como Cartier-Bresson se apropiaría de los instantes.



Figura 28: 'A new American Picture'. (Dough Rickard, 2010)

De hecho, el trabajo de Rickard se presenta como libro documental cuyo título es una declaración de intenciones: *Una nueva fotografía americana*. Casi con un guiño a Eggleston y su icónica fotografía del triciclo¹⁹, parece que Rickard en la Figura 28 quiere establecer que las nuevas bases del documentalismo deben volver a definirse. y van a pasar por lo posfotográfico. A pesar del aporte de estos autores en lo que a la reflexión del propio medio se refiere, o todas las cuestiones que

¹⁹ Nos referimos a la fotografía *Memphis* (1969) de William Eggleston en la que aparece un triciclo. Eggleston es reconocido como uno de los fotógrafos del color americanos que revolucionó la fotografía consiguiendo romper con la dictadura del blanco y negro que parecía ser la única digna de ser expuesta y mostrada. La foto de Rickard parece un guiño al fotógrafo.

ponen sobre la mesa al señalar como opera la dominación de la cultura red, no dejan de perpetuar que lo meritorio de la fotografía es su condición de realidad, memoria y tiempo.

El fotógrafo español establece también este diálogo que ya comenzaron andar estos autores añadiendo un giro de tuerca más: construye las imágenes y *finje*, la apariencia de una captura de Google Street View. La imita.

7.3. *Suburban Scenes* bajo análisis: la fotografía ineficaz

Mayrit se sirve de la estética de Google Street View para darnos una vuelta de tuerca. Su proyecto aborda la relación entre la imagen documental y ficción, además de la percepción del espectador. Sus fotografías siguen las características de los pantallazos de Google: punto de vista elevado, caras borrosas que protegen la identidad. Son imágenes del distrito londinense de Tottenham. Pareciera, por tanto, que ha rastreado el mapa haciendo capturas de pantalla como Raffman. Sin embargo, son fotografías construidas. Falsas. Imitando una estética de ese Gran Hermano que es Google.

Aquí entran en juego varias cuestiones novedosas en esta investigación hasta el momento. En primer lugar, la relación con Google Street View como herramienta para realizar el proyecto nos sitúa como espectadores en un plano en el que se cuestiona nuestra propia mirada. Hemos hecho un guiño literario a Orwell y es que aquí entra en juego la cultura visual del espectador habituado a estos medios y a la vez, con un bagaje e imaginario determinado. El hecho de que se acote el proyecto a un espacio geográfico concreto como es Tottenham, un barrio que se asociaba con lo conflictivo en aquel momento también viene a plantear cómo se va a enfrentar el receptor ante estas imágenes reconociendo el espacio. El ojo que todo lo ve y el *voyeurismo* al que jugamos parapetados tras las pantallas también nos lleva a ser jueces invisibles.

Ya hemos manifestado que la tiranía de la veracidad otorgada al documento juega un papel importante en las imágenes vernaculares. La era digital ha revelado incluso, que la calidad es más susceptible de falsedad: “la imagen fuertemente comprimida o de muy poca resolución fue ganando prestigio, llegando a contar con el mayor de los respetos para los medios informativos, siendo percibida incluso como más “real”, más cargada de autenticidad o “verdad” que las nítidas imágenes de alta resolución de fotoperiodistas profesionales” (Prada, 2018 : 100).

De modo que el sistema ha entrado en un juego de imágenes vernaculares circulando a las que le otorgamos más realismo. A ese juego también entró Fontcuberta con su cosmonauta. Las imágenes familiares dotaban veracidad a la historia. Ausentes de intención, son una prueba fehaciente de la realidad.



Figura 29: Landscape with a bag. 'Suburban scenes' (Mayrit, 2012)

Lo mismo ocurre con esos dispositivos vigilantes que toman imágenes para archivar el transcurrir de nuestras vidas: las cámaras de seguridad, Google Street View, entre otros. También entran en el terreno de lo veraz. El contrato fiduciario se establece aquí con la herramienta de uso diario que nos muestra siempre imágenes de los lugares que queremos visitar “reales”. Son pruebas irrefutables y objetivas de lo que ocurre sin la necesidad de un ojo humano que lo controle. Esas máquinas de visión que denominaba Brea (2010) son un ejemplo de como se hiperadministra nuestra propia visión: las imágenes que capturaban Rickard o Rafman estaban al acceso de todo usuario de internet, pero jamás las habiéramos visto. Porque vemos, vemos todo el tiempo como si no cerrásemos los ojos, inmersos en la ansiedad. Pero se nos sigue negando el derecho a mirar.

Partiendo del interés por estos dispositivos vigilantes, como Google Street View, y retomando la

línea de la ficción documental que venimos tratando como práctica contravisual, nos parece interesante la propuesta de Mayrit. Si bien al primer golpe de vista podríamos pensar que era un artista más que venía a reflexionar sobre el papel de la red y la vigilancia, nos encontramos con una propuesta contravisual que busca romper con la visualidad.

Volvemos aquí a traer a colación cómo se sirve de las dinámicas en las que opera el propio sistema para revestirse de verosimilitud: la eliminación del rostro – que Google hace en aras de proteger a los individuos y ofrecer una imagen de objetividad, como si de por sí no fuese una enorme potencia económica que controla a millones de usuarios – es imitada por Mayrit para “parecerse” a los “originales”.

Podríamos volver a hacer nuestro el concepto de “imagen falsificante” (Miranda, 2007). Esto, como el punto de vista elevado u otras características formales que induzcan a pensar en una captura de pantalla, estarán ofreciendo una línea discursiva que busca hacer creer al espectador que se trata de un montaje. Además, aunque este punto de vista cenital pueda responder a un interés puramente formal para reproducir una estética determinada, también nos recuerda a una mirada que vigila, “la mirada de Dios”, una mirada de control absoluto.

Quizá aquí la intención de que el espectador descubra si hay engaño no es tan evidente pero su aporte es tremendamente importante: Mayrit busca poner sobre la mesa cómo la propia fotografía es un medio ineficaz para documentar un hecho, precisamente por esa dosis de fe que le otorgamos a las imágenes que hacen que el engaño se transfiera con mayor facilidad. Las propias aberraciones de cámara otorgan credibilidad porque como decíamos, las identificamos más ciertas, más puras, menos “tramposas”.

Este trabajo además, tiene un fuerte discurso construido que subyace como crítica social. Las imágenes que componen la serie tienen el mismo emplazamiento: el barrio londinense de Tottenham. Este lugar ha sido conocido como el origen de unas revueltas callejeras que tuvieron lugar en el verano de 2011 y que ha cargado al distrito de una serie de prejuicios en torno a la gente que lo habita. Tal y como se explica en la propia página web del artista Suburban Scenes “juega con los prejuicios ingleses hacia el barrio, los cuales fueron frecuentemente forjados en el imaginario colectivo a través de segundas fuentes y medios de comunicación convencionales”.

Fijándonos en las Figura 30 y 31, observamos como Mayrit intenta cuestionar los estereotipos que

se han construido en torno al barrio de Tottenham y sus vecinos, así en como recibe las imágenes el espectador. Por un lado, cuestiona el propio discurso de los medios de comunicación que han construido todo una imagen y un relato en torno al lugar. Por otro, el hecho de construir el mismo las imágenes pone en tela de juicio si de verdad el documental es un formato válido para representar la realidad, ni siquiera las imágenes que consideramos más “puras” o espontáneas pueden ser creíbles.



Figura 30: The side door. 'Suburban Scenes' (Daniel Mayrit, 2012)



Figura 31: The Retail Park. 'Suburban Scenes' (Daniel Mayrit, 2012)

Suburban Scenes, trabajo toca varias cuestiones fundamentales: desde la reflexión en torno al propio medio fotográfico, cuya evolución es palmaria hacia los preceptos que establece la posfotografía, a la reivindicación de un análisis crítico del discurso mediático o los regímenes de creencia en los que se encuentra el espectador.



Figura 14: *The Doorway*. 'Suburban Scenes' (Daniel Mayrit, 2012)

Asimismo, también el hecho de “falsear” imágenes de Google Street View es toda una declaración de intenciones para la reflexión de una sociedad de cultura red y de excedente, en la que estamos controlados por poderes dominantes que controlan nuestros movimientos, nuestras

ubicaciones, qué nos gusta y qué comentamos en nuestras redes. El panóptico de Bentham en la cultura red al servicio de los que controlan la visualidad y el derecho a mirar.



Figura 15: *An Encounter*. 'Suburban Scenes' (Daniel Mayrit, 2012)

Recordamos lo que planteaba Abril (2007) apuntando que la ficción ha ido colonizando las representaciones informativas y el discurso mediático, lo que dificulta la identificación por parte del espectador. Si enfrentamos al individuo ante esta serie, sin ningún tipo de noción más que lo que ve, codificará las imágenes de acuerdo a su fuerza de creencia (Brea, 2010) y las categorizará como capturas de pantalla del mapa callejero de Google.

Las características formales que ya hemos comentado hacen creíble que sean capturas. Sin embargo, al conocer que se trata de una ficción documental, se abre todo el abanico a la reflexión. El análisis crítico del discurso aplicado a las imágenes según (Rose,2001) planteaba que puede ser usado para explorar cómo la imagen construye puntos de vista y estereotipos en el imaginario social. En este caso, a través de *Suburban Scenes* vemos como operan esas construcciones de imaginarios que se hacen reales y se instauran como regímenes de creencia: ese es un barrio malo, porque la gente de allí no es buena. Los discursos acaban calando y construyendo entramados de sentido que acaban asentándose como verdades.



Figura 16: Self portrait on a wall. 'Suburban Scenes' (Daniel Mayrit, 2012)

Detengámonos en la Figura 34, en la que vemos a un chico sentado sobre un muro, haciéndose un selfie – que por cierto, trae a la mesa de debate el selfie como otro síntoma de la cultura visual de imagen excedentaria y la conciencia de un *homo photographicus* (Fontcuberta, 2016) cuyo objetivo en fotografiar trasciende del recuerdo o del yo estuve ahí a una herramienta comunicativa más, un lenguaje.

Viendo esta imagen difícilmente podríamos haber adivinado que se trata de una construcción, de un montaje, de una ficción. Si esto es capaz de hacerlo el artista para incomodarnos al sabernos manipulados constantemente, ¿qué no harán los que controlan la visualidad?.

8

CONCLUSIONES

Llegamos al capítulo final de esta investigación recordando que partíamos de una hipótesis inicial que planteaba que la imagen seguía gozando de impunidad como documento testimonial y verídico. Esta condición, que parece la condición básica de la fotografía (Mirzoeff, 2003) supeditada a la verdad, la memoria y el tiempo contribuye precisamente a que las imágenes puedan ser objeto de manipulación con fines que respondan a intereses económicos, políticos o de cualquier otra índole.

También planteábamos que este noema impuesto a la fotografía favorece no solo que los receptores acepten el mensaje al asociar las imágenes a los mismos cánones de la realidad y la verdad. Añadido a un contexto de hipervisualidad digital enmarcada en una cultura visual y también, cultura red, se genera el caldo de cultivo perfecto para que se diseminen los mensajes con mayor facilidad.

La condición excedentaria de las imágenes, su economía y control responden a poderes hegemónicos que controlan esta circulación de imágenes produciendo una sensación de agobio ante la saturación, donde nunca parecen ser suficientes. Las imágenes nacen y mueren casi al instante en nuestros dispositivos electrónicos. Su vida es fugaz, y sin embargo, se han constituido como un lenguaje propio.

Solo tenemos que hacer un pequeño ejercicio de reflexión para darnos cuenta que en lugar de escribir un mensaje diciendo dónde nos encontramos o como nos sentimos, enviamos una foto – generalmente un selfie, por aquello de la condición especular de la imagen – para explicarnos. La imagen se ha constituido como un lenguaje propio de nuestra era.

Esta circunstancia, además de la falsa sensación liberadora que produce la red a los usuarios, es perfectamente conocida y potenciada por las estructuras de poder, que se sirven de los mismos canales que ofrecen a la ciudadanía para controlarla aún más. La pesadilla orwelliana no estaría tan lejana si pensamos en clave de que controlan todos nuestros movimientos. El Big Brother de Google conoce todos nuestros movimientos y nosotros mismos hemos accedido a facilitarle esa información sin ningún tipo de resistencia.

Como decíamos, en nuestra hipótesis, así como en la motivación y a lo largo de todo el trabajo,

hemos reflexionado en torno a la ontología de la imagen. Tras el desarrollo de esta investigación hemos concluido que, efectivamente, esta credibilidad incuestionable sigue siendo asumida por los espectadores pese a ser conocedores de las posibilidades de manipulación y tratamiento de imágenes cada vez más sofisticadas que existen.

Pero no era nuestro objeto demostrar que las imágenes mienten, de hecho, hemos partido de base asegurando que las imágenes son mentirosas en su esencia. Nos interesaba el aspecto de cómo los espectadores, condicionados por esos regímenes de creencia y los actos de ver que condicionan su derecho a mirar, son atrapados en la tela de araña de intereses y los entramados de sentido que ejerce la dominación.

Por ello, queríamos también reivindicar y poner en valor la necesidad de prácticas o propuestas que rompiesen con esa visualidad dominante. En este caso, hemos elegido como corpus tres trabajos de tres autores españoles, a los que queríamos descubrirles esa capacidad contravisual que les suponíamos. No solo porque la intención de los artistas sea, precisamente, romper la visualidad, si no porque su propuesta es útil para tal fin y dota de herramientas a la ciudadanía para emponderarla.

Como se ha podido apreciar en nuestro análisis, estamos ante tres trabajos muy diferentes, que aunque tengan tímidamente un nexo en común, documentales falsos, imágenes *fake*, tienen estilos y pretensiones diferentes. Se enmarcan dentro de la nueva concepción posfotográfica y las hemos considerado propuestas contravisuales porque precisamente su juego rompe la hegemonía visual. La preocupación de los tres autores es la misma, sin embargo hay variantes en sus discursos.

Hemos encontrado en *Sputnik* un trabajo consolidado que cumple a la perfección con los cánones ideales que nos planteábamos para un reportaje contravisual: alude al espectador, lo pone en jaque, se sirve de los mismos mecanismos que el poder para establecer la mentira y la manipulación, cuestiona el poder mediático y su incapacidad para ejercer la labor vigilante que se le presupone, se sirve de un acontecimiento cargado de suspicacias para añadir un nuevo relato, entre otros detalles mucho más desarrollados en el análisis.

A través de un análisis del discurso de la obra desde una perspectiva crítica hemos encontrado que Fontcuberta, al igual que se apropia de las imágenes para falsearlas, también se apropia de los mecanismos discursivos de la hegemonía: identificar el contrato fiduciario de la ciudadanía con según que valores, construir un relato cargado de presupuestos implícitos y sobreentendidos, el uso

de los canales mediáticos e institucionales que avalen la narrativa, y por supuesto, el aprovechamiento de que el espectador va a observar fotografías con una presunción de veracidad instalada de fábrica en su imaginario.

A pesar de sembrar pistas y dudas para hacerle reaccionar, en muchos casos el espectador se queda pasivo y no reconoce la mentira. La tesis del autor, que plantea qué no será capaz el poder dominante si él solo ha conseguido construir tal engaño con un ordenador e imágenes de mercadillo, nos lleva a confirmar nuestras hipótesis iniciales. La gente siguió creyendo la historia, incluso años después, en la presentación de su nuevo proyecto a pesar de su historial como “artista del fake” siguen creyendo que existe un inversor chino que construirá un parque de atracciones marciano en Río Tinto, premisa de la que parte para su nuevo trabajo en ese área.

Nos queda claro que su intención no es engañar pero sí hacer reaccionar al espectador. También observamos como en el plano discursivo las fotografías, construidas con usos vernaculares y apariencia de archivo, consiguen aún más credibilidad como documento veraz.

Si comparamos este trabajo con el de Cristina De Middel o el de Daniel Mayrit, veremos diferencias sustanciales, aunque, como decíamos, su preocupación es la misma y es la nuestra. Mientras que en *Sputnik* tenemos un relato de ficción fingido como verdad con una intención divulgativa para que el espectador descubra que todo es un truco, en *The Afronauts* tenemos lo contrario: una historia real que ha sido ficcionada para que existiera.

Algo no ha existido si no aparece en una imagen. Y la historia de los astronautas zambianos no existía, pese a haber sido cierta, porque no se conocían imágenes de ese proyecto espacial. Bien podría haber sido una invención de De Middel, sin embargo, ella establece su efecto de contravisión a la inversa: ¿sirve para algo la fotografía como medio que documenta la realidad tal y como lo conocemos?.

Construyendo la historia de los astronautas frustrados en su rocambolesca hazaña, el discurso de De Middel cuestiona una propia revisión del medio, así como un rupturismo con los cánones de visualidad establecidos y en cómo es capaz de reconstruirse la historia. De hecho, uno de los aspectos más interesantes es que, al recrear un hecho real con ficción, pone de manifiesto la importancia capital de las imágenes para que algo cobre relevancia para nosotros, sea en el plano que sea.

Por su parte, en *Suburban Scenes*, Mayrit va más allá. Aquí ya vemos la pura condición posfotográfica de la que Fontcuberta, padre del término, asentaría las bases de su decálogo. Este trabajo presenta en primer lugar un nuevo concepto de documental, el más puro y espontáneo en esencia: el que las cámaras de seguridad o Google Street View tomar por nosotros. El panóptico se hace realidad y el ojo omnipresente del gigante de la red controla todos nuestros movimientos.

Usar capturas de pantallas de Google, como hemos ya mencionado, no solo habla de una nueva generación que asume que las imágenes deben tener nuevos significados y se plantea si realmente merece la pena producir nuevas cuando ellas viven en excendente, también pone el foco en una reflexión en torno al propio medio y su condición, así como el clima de supervigilancia autocomplacida en el que vivimos.

Ya simplemente el uso de las capturas de pantalla plantea todo ello, sin embargo, la vuelta de tuerca aparece al comprobar que Mayrit, como hizo De Middel, ha reconstruido las imágenes, les ha dado una estética como al del mapa de Google y las ha dado por pantallazos. Aquí volvemos a ver la intencionalidad crítica en su discurso: jamás dudaríamos del buscador, que es nuestro aliado a diario para buscar la más nimia consulta. Nuestro contrato fiduciario es fiel porque le otorgamos a la cámara de Google una faceta de espontaneidad, que, piensa la ciudadanía, la fotografía ha perdido.

El discurso nos ofrece a esos personajes estereotipados de un barrio aparentemente conflictivo. La conclusión de esta ficción es poner en cuestión la poca credibilidad mediática, lo sencillo que puede resultar hacer pasar una captura de pantalla por otra imagen que no lo es, con una facilidad y agilidad pasmosas. De hecho, podemos contrastar el papel que juega la mirada del espectador y la cultura visual existente a la hora de otorgar sentido a las imágenes. El hecho de que el relato se construya en Tottenham al igual que los afroautas estaban contextualizados en Zambia apela a que la tensión está en la mirada del espectador que observa las imágenes con un bagaje concreto sobre esas culturas o lugares. Incluso las imágenes en estos casos son particularmente anodinas, sin embargo, consiguen el efecto deseado: se juega con la cultura visual imperante en un espacio concreto.

Poniendo los tres en contexto, podemos afirmar que efectivamente, las tres propuestas cumplen los requisitos para ser trabajos enmarcados dentro de la contravisualidad. Se cumple el precepto de Brea al entender la visualidad como un campo de lucha con esta línea de trabajos, que creemos necesarios para poner el arte al servicio de un bien de concienciación público.

La situación va a continuar evolucionando y la tecnología cada vez será más sofisticada. Sin ninguna duda hay que valorar que todas las herramientas que pasan por nuestras manos ya han pasado antes por algunas superiores. Nos parece que con este trabajo queremos abrir una línea, hacer una declaración de intenciones que profundice más en este campo de estudio, que creemos menos abordado que su homólogo cinematográfico.

Creemos que se pueden y se deben abrir líneas en futuras investigaciones que sigan reivindicando el poder la imagen en nuestro contexto actual, sus posibilidades como herramienta transformadora y de cambio social, su innegable poder como lenguaje y autoridad. Este humilde aporte que ha venido a demostrar como la hegemonía puede valerse de los instrumentos a nuestro alcance para engañarnos y que encima, no nos demos cuenta, reivindica las creaciones artísticas que están al servicio de las ideas.

Para concluir, vamos a desglosar a modo esquemático las conclusiones que hemos sacado de este proceso de trabajo e investigación:

- La imagen fotográfica sigue gozando de autoridad como documento veraz: si el discurso se acompaña de usos vernaculares o de archivo, la credibilidad será mayor, así como si está avalado por alguna institución, medio o corporación.
- Los autores se enfrentan con discursos diferentes al mismo problema: cuestionar la fotografía como medio para representar la realidad.
- Se demuestra la poca eficacia de la condición fotográfica como testimonio frente a la concepción clásica de que la imagen atestigua la realidad.
- La única manera de romper la visualidad es interpelando directamente al espectador para que reaccionase y se emancipase y este tipo de prácticas pueden dotar al público de las herramientas necesarias para ser ciudadanos críticos, en alerta, dispuestos a condenar el fraude.

Concluimos aquí esperando encontrar la ocasión en otra futura investigación para seguir desarrollando y abordando este ámbito de estudio. Es necesario seguir cuestionándonos. ¿Acaso no pueden ser muchas de las imágenes que vemos una mentira construida tal y como las que nos

hemos creído en el museo? Si ya tenemos tecnología capaz de imitar prácticamente de manipular a niveles de perfección insospechados, ¿cómo va a poder identificar el ciudadano si le mienten?. ¿Cómo puede afectarnos en un contexto de cultura visual exacerbada esa circulación de imágenes si no somos capaces de entenderlas y someterlas a un filtro?. Como hijos de esta generación digital, no debemos dejar pasar la oportunidad ante este nuevo giro icónico, en el que la fotografía puede ser un instrumento de concienciación, divulgación y, como hemos defendido, “campo de batalla”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abril, G. (2007). Análisis crítico de textos visuales. Síntesis.

Altares, Guillermo (2014), “¿Y si Robert Capa solo tomo 11 fotos del Día D”? *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2014/11/14/actualidad/1415984617_499955.html

Andión, M. L. (2005). Cine de fotógrafos. Gustavo Gili.

Arias Maldonado, Manuel (2016), “Votante in fabula”. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2016/09/16/opinion/1474037912_827438.html

Barthes, R. (1990). La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barcelona: Paidós.

Baudrillard, J. (2006). Fotografía, o la escritura de la luz. Archivo U-ABC TEORIA. Universidad.

Bravo, L. (2006). Ficciones certificadas: invención y apariencia en la creación fotográfica (1975-2000). Metáforas del Movimiento Moderno.

Brea, J. L. (2005). Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. In *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.

Brea, J. L. (2010). Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image (Vol. 6). Ediciones Akal.

Castells, M. (2008). Comunicación, poder y contrapoder en la sociedad red (I). Los medios y la política. *Telos*, 74, 13-24.

Català, J. M., Cerdán, J., & Torreiro, C. (2001). Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España. *Ocho y medio*.

Chéroux, C. (2014). La fotografía vernácula. Ediciones Ve.

Contreras, F. (2017). Estudio sobre los planteamientos teóricos y metodológicos de los Estudios Visuales. *Arte, Individuo y Sociedad*, 29(3), 483-499.

Cortis & Sonderegger (2016). *Icons*.

De Middel, C. (2012). *The Afronaunts*. Madrid: Autopublicación.

De Middel, C. (2019). *The Afronaunts*. Recuperado de: <https://www.lademiddle.com>

Dominguez, G. (2016). Joan Fontcuberta: Toda fotografía es una manipulación. *La Vanguardia*. Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/vida/20161111/411795592700/joan-fontcuberta-toda-fotografia-es-una-manipulacion.html>

Évole, J. (2019). Salvados. 23F. La verdad de una mentira. *LaSexta*. Recuperado de: https://www.atresplayer.com/lasexta/programas/salvados/temporada-14/23-f-la-verdad-de-una-mentira_5c701c1e7ed1a807842871d0/

Flusser, V., & Molina, E. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas.

Fontcuberta, J. (1989). *Fauna*. Recuperado de: <https://www.fontcuberta.com>

Fontcuberta, J. (1997). *Sputnik*. Recuperado de: <https://www.fontcuberta.com>

Fontcuberta, J. (1982). *11 fotógrafos españoles*. Madrid: Ediciones Poniente.

Fontcuberta, J. (2011). *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. (2013). *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*. Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes*. Galaxia Gutenberg.

Fontcuberta, Joan & D'Acosta, Sema. (2019). El futuro es un FAKE. En D'Acosta, Eduardo (Presidencia). El Fotonauta: Influencias, historias e invenciones de los viajes espaciales en la historia de la fotografía reciente. Conferencia llevada a cabo en la Fundación Valentín Madariaga, Sevilla.

García-Martínez, A. N. (2004). En las fronteras de la no-ficción. El falso documental (definición y mecanismos).

Hispano, A., & Sánchez-Navarro, J. (Eds.). (2001). Imágenes para la sospecha: falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción. Glénat.

Levine, S. (1988). After Walker Evans. New York: Metropolitan Museum of Art.

Luna, S. M. (2014). Visualidad y materialidad: el problema de la imagen y el (con) texto/Visuality and Materiality: The Problem of Image and (Con) Text. Revista Internacional de Cultura Visual.

Mayrit, D. (2009). Suburban Scenes. Recuperado de: <https://www.danielmayrit.com>

Mirzoeff, N. (2003). Una introducción a la cultura visual. Paidós.

Mirzoeff, N. (2016). El derecho a mirar. IC Revista Científica de Información y Comunicación, (13).

Ortega, M. L. (2005). Nada es lo que parece: falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España (Vol. 1). Ocho y medio.

Puerto Vallejo, Carlos (2010), “Género Documental y discursos de sobriedad: el mock-documentary”? Recuperado: <https://maestriadicom.org/trabajos-dicom/2010/genero-documental-y-discursos-de-sobriedad-el-mock-documentary/>

Prada, J. M. (2018). El ver y las imágenes en el tiempo de Internet (Vol. 13). Ediciones Akal.

Raffman, J. (2009). “The nine eyes of Google Street View”. Recuperado de: <https://9-eyes.com/>

Ramonet, I. (1998). La tiranía de la comunicación. Temas de debate.

- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Lom.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- Ribalta, J. (Ed.). (2004). *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía*. Gustavo Gili.
- Rickard, D. (2010). "A new american picture". Recuperado de: <https://dougerrickard.com/a-new-american-picture/>
- Ríos, Arancha (2019), "Los retos, trabas e insultos que soportaron las primeras periodistas de la historia". *Público*. Recuperado: <https://www.publico.es/culturas/mujeres-periodistas-retos-trabas-e-insultos-soportaron-primeras-periodistas-historia.html>
- Rojas, Alberto (2016). "Steve McCurry, el escándalo de una leyenda de la fotografía". *El Mundo*. Recuperado: <https://www.elmundo.es/grafico/cultura/2016/06/01/574df213e5fdeae10b8b4600.html>
- Rose, G. (2011). *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials*. Sage.
- Roscoe, J., & Hight, C. (2001). *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*.
- Samaniego, Fernando (1997). "La ironía participa de la odisea del 'Soyuz 2'". *El País*. Recuperado: https://elpais.com/diario/1997/05/22/cultura/864252008_850215.html
- Sontag, S. (1973). *Sobre la fotografía* (2006). Editorial Alfaguara, Bs. As, Argentina.
- Sultan, L., Medel, M. (1977). *Evidence*.
- Soto Calderon, A., & Guldin, R. (2012). „To document something which does not exist.“ Vilém Flusser and Joan Fontcuberta: A Collaboration. *Flusser Studies*, (13).
- Zafra Alcaraz, R. (2015). *La censura del exceso: apuntes sobre imágenes y sujeto en la cultura-red*. *Paradigma: revista universitaria de cultura*, 18, 17-20.
- Zafra Alcaraz, R. (2015). *Educación y Cultura-red. Potencias y contradicciones para una*

transformación necesaria. Profesorado. Revista de currículum y formación del profesorado, 19, 2.

Zafra Alcaraz, R. (2016). I like your image. Políticas de la afectividad y cultura de archivo en la red. Visualidades, 14 (1), 130-149.

Zafra, R. (2017). Redes y posverdad. In En la era de la posverdad: 14 ensayos (pp. 181-192). Calambur.

Van Dijk, T. A. (1999). El análisis crítico del discurso. Revista anthropos: Huellas del conocimiento, (186), 23-36.

Van Dijk, T. A. (2005). El Análisis Crítico del Discurso. Texturas, 1(1), 13-69. <https://doi.org/10.14409/texturas.v1i1.2769>

Vicente, S. (2015). “El cosmonauta que nunca existió” *La Vanguardia*. Recuperado: <https://www.lavanguardia.com/ciencia/ciencia-cultura/20150521/54431792790/joan-fontcuberta-ivan-istochnikov-cosmocaixa-sputnik.html#:~:text=La%20historia%20del%20cosmonauta%20que,e1%20relato%20era%20muy%20plausible>.

Whelan, R. (2007). This is war.

Weinrichter, A. (2007). La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo. Gobierno de Navarra.

