

OJOS CANSADOS.
COMENTARIOS SOBRE ACELERACIÓN, RITMOS PRODUCTIVOS Y
CIRCULACIÓN DE IMÁGENES EN EL TIEMPO DE INTERNET

SALVADOR JIMÉNEZ-DONAIRE MARTÍNEZ
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
SPAIN
sjimenezdonaire@us.es

TIRED EYES.
NOTES ON ACCELERATION, PRODUCTIVE RYTHMS, AND IMAGES
CIRCULATION IN THE INTERNET ERA

SUBMISSION DATE: 22/11/2020 // ACCEPTANCE DATE: 04/04/2021 // PUBLICATION DATE:
24/11/2021 (pp. 67-79)

El presente texto analiza la aceleración de los ritmos temporales y productivos en la era de Internet, la densificación de la iconosfera y el reciclaje como fórmula creativa central en los procesos de (re)producción de imágenes. Ante la euforia por la celeridad y el exceso de informaciones visuales a los que asistimos, se vuelve imperativo repensar nuestra relación con las imágenes. La caducidad perceptiva y la obsolescencia o desactualización de los mecanismos de visión son algunos de los trastornos que nuestros *ojos cansados* sufren como consecuencia de una exposición continuada a los *data-streams*. La selección, resignificación y observación del material ya existente podría configurar estrategias creativas potencialmente reparadoras en relación con los ritmos vertiginosos de circulación de datos e imágenes propios de nuestro tiempo digital.

This text analyzes the acceleration of the temporal and productive rhythms in the Internet era, the densification of the iconosphere and recycling as a central creative formula in the processes of (re)production of images. Faced with the euphoria for the speed and the excess of visual information that we witness, it becomes imperative to rethink our relationship with images. Perceptual expiration and the obsolescence or out-of-date of vision mechanisms are some of the disorders that our *tired eyes* suffer as a consequence of a continuous exposure to data-streams. The selection, resignification and observation of existing material could configure potentially restorative creative strategies in relation to the vertiginous rhythms of data and image circulation representative of our digital time.

Palabras clave: Aceleración, Saturación icónica, Reciclaje de imágenes, Internet.

Keywords: Acceleration, Data Saturation, Image Recycling, Internet.

1. Los ojos bien abiertos.

A modo de introducción

Insiste Giorgio Agamben en que cada etapa histórica se distingue por su manera de experimentar la temporalidad (2011: 129). La nuestra, aseguran numerosos pensadores y académicos, estaría definida por la aceleración. Luciano Concheiro declara que este fenómeno explica en buena medida cómo funcionan hoy la economía, la política, las relaciones sociales, nuestros cuerpos y nuestra psique (2016: 11). Vivimos sometidos a un estricto régimen temporal, uno rigurosamente fraccionado en tiempos de trabajo, de ocio, de escolarización, de formación y, en definitiva, marcado por la presión de los plazos (Safranski, 2013: 20). Así, en la actualidad las estructuras temporales vendrían determinadas y gobernadas por la lógica de un proceso de aceleración que viene fraguándose desde la concepción y desarrollo de la modernidad (Rosa, 2016: 10), y que se habría instaurado definitivamente con el advenimiento del medio digital e Internet.

La interrupción, la fragmentación y la yuxtaposición de actividades configuran hoy nuestro *modus operandi* en esta nueva cultura del exceso —de velocidad y de datos—, perfilada por los medios de acceso a la información y su eterno fluir virtual de imágenes/palabras. Resulta ilustrativa la metáfora de lo líquido propuesta por Bauman para referirse a ese nuevo escenario desmaterializado, inasible, licuado — recordemos que Internet se *surfea*, se *navega* —, donde todo muta permanentemente bajo la imposición de actualizaciones forzadas. Es el tiempo de *downloaders*, todo lo queremos disponible a golpe de *clic* (Martín Prada, 2018: 25).

La concepción temporal de hoy se asemejaría así al *scroll* infinito, el modo de navegación empleado por Facebook, Instagram, Twitter y otros servicios de redes sociales, dejando la mirada sin margen para el descanso. Nuestra

forma de ver se ha vuelto instantánea: el *ahora* es un producto más en la economía de la obsolescencia. “Pero ¡un momento! ¿No se suponía que las máquinas modernas ahorran tiempo y, de ese modo, dejaban más tiempo libre?” (Wajcman, 2017: 15). Esa paradoja, y las consecuencias que ésta implica en el *ver* y la *mirada* —hoy, más que nunca, dispersa— es el motor y tema de estudio en este artículo.

2. Imágenes aceleradas

En una obra titulada “INFORME”, Válcárcel Medina, representante del arte conceptual y de acción español, narra una situación acontecida el invierno del año 2007 que tuvo lugar durante una visita a la exposición “Fábulas de Velázquez” en el Museo del Prado. Cuando el artista sintió el deseo de contemplar con detenimiento una de las obras, “La venus del espejo”, el personal del museo no se lo permitió: su propósito interrumpía la correcta circulación de los espectadores. Después de un tercer intento por situarse ante la Venus —previos pagos por las nuevas entradas para la visita—, uno de los vigilantes le llevó a la salida y le indicó que no volviera a la sala.

La situación de la que nos habla Válcárcel Medina resulta del todo ilustrativa en relación con los ritmos acelerados de operar, observar y actuar instaurados en la contemporaneidad. Como en la obra del artista murciano anteriormente descrita, en nuestro día a día hay poco margen para la pausa: todo debe fluir sin cortes y con agilidad.

En lo relativo a las imágenes, conviene asumir que asistimos a un momento de proliferación sin precedentes. Las imágenes nos rodean, nos acompañan, nos persiguen. En muchos aspectos, nuestra visión del mundo viene conformada por ellas. Roland Barthes, en su ensayo *La cámara lúcida*, narraba la siguiente anécdota:

Ante los clientes de un café, alguien me dijo justamente: “Mire qué mates son; en nuestros días las imágenes son más vivientes que la gente”. Una de las marcas de nuestro mundo es quizá este cambio: vivimos según un imaginario generalizado. Ved lo que ocurre en Estados Unidos: todo se transforma allí en imágenes: no existe, no se produce y se consume más que imágenes (1994: 19).

Byung-Chul Han, en su texto *El enjambre*, alude al llamado *Síndrome de París*, una intensa perturbación psíquica que, según el autor, afecta principalmente a grandes grupos de turistas. “Los afectados sufren de alucinaciones, desrealización, despersonalización, angustia y síntomas psicósomáticos [...] Lo que dispara todo esto es la fuerte diferencia entre la imagen ideal de París [...] y la realidad de la ciudad, que se desvía completamente de la imagen ideal” (2014: 50). Han infiere que la tendencia compulsiva e histérica de los turistas a la toma de fotografías es consecuencia de una “reacción inconsciente de protección que tiende a desterrar la terrible realidad mediante imágenes. Las fotos bonitas como imágenes ideales blindan a estos turistas frente a la sucia realidad” (2014: 50-51).

Joan Fontcuberta advierte un cambio sustancial en nuestra relación con las imágenes desde la aparición de los nuevos medios. “Lo que más debe interesarnos de la tecnología es cómo cambia a las personas; lo queramos o no, nuestras conductas, actividades, toda nuestra forma de vida se ven transformada por ella y, por lo tanto, transforma también nuestra sociedad” (Fontcuberta, 2013). En lo relativo a la naturaleza de la imagen, el autor catalán señala dos fases: una transmutación de las sales de plata a los mosaicos de píxeles, que transforman la imagen inscrita en lo que él llama imagen *escrita*, compuesta por secuencias de elementos gráficos intercambiables y operables. Este sería el primer cambio sustancial. Por otra parte, la segunda oleada tecnológica —la consolidación de Internet, la implantación de las redes sociales, etc.— trae consigo una transmisión y circulación masiva de imágenes que, finalmente, articula una problemática nueva: la

sobreproducción icónica —eso que vislumbraba Barthes: “todo se transforma en imágenes, sólo se produce y se consume imágenes”.

Fontcuberta habla de esa omnipresencia de la imagen digital y de la consecuente alteración que ésta supone en nuestra forma de entender y habitar el mundo. Los dispositivos de salida de la imagen —pantallas digitales— se transportan en la mano, se cuelan en nuestros bolsillos, ocupan un lugar privilegiado en nuestras mesas de trabajo o en el centro del salón. A estas mutaciones en la naturaleza de la imagen —su digitalización— se ha referido José Luis Brea: “La potencia del sistema extendido de la imagen [...] para invadir en su totalidad de los espacios de nuestro día a día [...] convierte su presencia en una constante antropológica normalizada en nuestras sociedades actuales” (2010: 115).

Otra de las consecuencias de esta gran transformación digital es la nueva regularización y medición del tiempo. Harmut Rosa habla de un aumento evidente en “la velocidad de los procesos *orientados a metas específicas* del transporte, la comunicación y la producción” (2016: 21), que describe como “aceleración tecnológica”.

Han, entre otros tantos pensadores, afirma que esas políticas de consumo rechazan toda forma de duración, de estabilidad: “La firmeza y la constancia no resultan propicias para el consumo. El consumo y la duración se excluyen mutuamente. Son la inconsistencia y la evanescencia de la moda las que lo aceleran. Así es como la cultura de consumo va eliminando la duración” (2015: 72). Estas declaraciones son interesantes porque conectan con la noción de lo *líquido* propuesta por Bauman (2003), y vienen a justificar la situación que narra Valcárcel Medina al inicio de este punto.

En contraposición, en el presente texto nos proponemos examinar el reciclaje y la mirada

pausada como estrategias creativas y como agentes válidos en la producción de conocimiento.

Ya en 1907, el novelista estadounidense William Dean Howells constataba que “la gente nace y se casa, vive y muere en medio de un tumulto tan frenético que uno pensaría que enloquecerán” (citado en Honoré, 2005). Un par de años más tarde, en 1909, se publicaba el Manifiesto Futurista, que constituía todo un elogio de la presteza. En el punto IV, leemos: *Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido de una belleza nueva: la belleza de la velocidad* (Marinetti, 1909). Sin embargo, ese ensalzamiento de la rapidez a lo largo de todo un siglo podría estar llegando a convertirse en algo patológico. Artistas y pensadores de diversas disciplinas alertan de la necesidad de problematizar esos ritmos vertiginosos que la modernidad implantó y que hoy parecen agotarnos.

2.1 Saturación icónica, ojos cansados y otras patologías contemporáneas

En *El tiempo digital: Narciso Narcotizado*, Javier Chozas se pregunta por el abandono del palpito temporal, por el alejamiento de la experiencia física en favor de otra virtual, simulada. El autor nos viene a decir que la aparición de las pantallas ha generado un nuevo modelo de relación del individuo con el tiempo, un nuevo régimen espacio-temporal (Chozas, 2011: 27-28), caracterizado por esa urgencia e inmediatez a la que aludíamos anteriormente. Como resultado, este nuevo orden respondería a “una atropellada sucesión de acontecimientos que no permiten al individuo sino acompañarlos, sin capacidad para situarse al margen de ellos, lo que lleva a [...] afirmar que ya no vivimos "en" el tiempo sino "con" el tiempo” (Chozas, 2011: 49).

Se trata, como sugeríamos, de una realidad invadida y dirigida por imágenes. En una entrevista realizada en 2010 para la revista

VICE, Joan Fontcuberta afirmaba entender la imagen como una mercancía virtual —lo que el fotógrafo Alberto García-Alix denominará “capitalismo de imagen” (2015). El catalán justifica esta afirmación basándose en la velocidad a la que es consumida y la accesibilidad que le ha sido otorgada:

Estamos en una situación de la historia que Vicente Verdú ha llamado el ‘capitalismo de ficción’, en la que hemos superado un mercado en el que se dirimen objetos y hemos pasado a un mercado en el que se dirimen ficciones, ilusiones, imágenes, en definitiva. Hoy vivimos en la imagen, la imagen compone nuestro mundo, universo, iconosfera, la imagen es lo que moldea espíritus, facilita políticas, justifica economías, por lo tanto la imagen se ha convertido en el eje central de nuestra existencia contemporánea (Fontcuberta, 2010).

Pero habitar el engaño —la ficción, la ilusión, la *imagen*, como asegura Verdú— puede llegar a ser agotador. El cineasta francés Léos Carax presentó en el año 2011 la película *Holy Motors*, un film complejo y ambiguo que, de manera velada y por medio de una estética cuidadosamente elaborada, aborda el cansancio que supone vivir en un contexto ilusorio y acelerado como el nuestro. El protagonista, Monsieur Oscar, dedica todo su tiempo, cuerpo y saber a interpretar distintos papeles que le vienen dados. Así, a lo largo de un solo día este personaje desempeña hasta siete roles distintos: una vieja vagabunda, un figurante que mantiene sexo virtual con otra actriz, un monstruo enloquecido que habita en las alcantarillas, un padre amargado, un asesino —que se asesina a sí mismo—, un anciano en su lecho de muerte y un trabajador que regresa tarde a su hogar —donde le esperan su mujer e hijo, ambos chimpancés—. Desde que se levanta —cada mañana en una casa diferente— hasta que se va a dormir —cada noche en una casa diferente— Monsieur Oscar es siempre *otro*.

Con esta disparatada y sugestiva película, Carax nos viene a hablar de nuestro mundo virtualizado y del vaciamiento que, en ocasiones, esta desmaterialización genera en

las personas. En el caso de Oscar, esto se refleja en la falta de identidad:

No podemos saber realmente quién es Oscar, cuál es el fondo de su identidad sufriente [...] Pues Oscar – como todo héroe, o incluso como todos nosotros- porta una máscara. Él [...] vive en el continuo vaciamiento, el transformismo y la simulación [...] En calidad de intérprete de múltiples dramas y personajes por jornada, Oscar vive en la persistente pérdida de sí (Ruiz de Samaniego, 2013).

En uno de los momentos más interesantes del largometraje, el jefe del protagonista le inquiriere si todavía disfruta su trabajo. “Te lo pregunto porque algunos de nosotros pensamos que pareces un poco... cansado. Algunos ya no creen en lo que ven” (Carax, 2011: 115’). Oscar, mientras se quita el maquillaje del rol anterior -y se prepara para el siguiente-, responde que echa de menos las cámaras: “solían ser más pesadas que nosotros, y se han vuelto más pequeñas que nuestras cabezas. Ahora apenas las puedes ver” (ibid.). Abatido, exhausto de la apresurada fluidez —del tiempo, de la identidad, de las cosas—, el protagonista continúa reconociendo su propia desconfianza de la realidad: “a veces me cuesta creer en todo” (ibid.). Oscar admite entonces sentirse paranoico.

Esa invasión, esa circulación masiva de las imágenes a la que aludíamos de la mano de Fontcuberta es motivo, en la película aquí descrita, de cansancio, incredulidad, ceguera. Por las consecuencias patológicas surgidas de esta saturación icónica también se ha interesado con frecuencia Byung-Chul Han. Si atendemos a la previsión del autor surcoreano, la sociedad de rendimiento, en tanto que sociedad activa, devendrá gradual pero forzosamente en una sociedad de dopaje. La advertencia del autor radica en que el dopaje, precisamente, hace posible un *rendimiento sin rendimiento*: el *Neuro-Enhancement* sustituye ahora a la negativa expresión “dopaje cerebral” (Han, 2012: 70). Han alarma de cómo parte de la comunidad científica secundan el uso de estas sustancias, arguyendo que sería casi irresponsable no tomarlas. La ayuda brindada

por nootrópicos y otros estimulantes cerebrales nos permite operar con un grado de concentración mayor y cometer menos errores. Claro que, si, por ejemplo, en el deporte se permitiese el dopaje, cavila el ensayista, el asunto quedaría reducido a una competición farmacéutica. El autor teme que no solo el cuerpo, sino el ser humano al completo pase a ser una “máquina de rendimiento”: su propia vitalidad reducida a la mera funcionalidad. Como sujeto perteneciente a esa sociedad de rendimiento, el consumidor de imágenes podría ser considerado también un dopado cuyos síntomas, en el ámbito de lo visual, se traducirían en una confusión que radica en la alucinación y el engaño.

En su celebrado ensayo *En el enjambre* (2014), Han se gira hacia las tecnologías, nuestras permanentes aliadas en la sociedad del rendimiento, para buscar respuestas a la disolución de la experiencia temporal, este “tiempo sin tiempo” del que han hablado autores como Harmut Rosa, Luciano Concheiro o Manuel Cruz. Y lo que Han encuentra es que el digital es un medio, según indica, de *presencia*: su temporalidad es el presente más inmediato. Lo que caracterizaba a la comunicación de masas es que no cuenta con mediadores. La información se producía, se enviaba y se recibía sin participación. Para ejemplificar esta supuesta supresión del intermediario, Han hace alusión a la radio, el clásico medio electrónico de masas. Su irradiación quedaba sin reverberación, sin posible respuesta. Se trata de una comunicación unilateral: los receptores del mensaje son forzados a la pasividad. Este modelo de comunicación se repite en la televisión, en la prensa o en la publicidad, entre otros.

Sin embargo, un caso absolutamente diferente sería el de la red. A partir de la web 2.0, hemos pasado de simples receptores/consumidores de información a ser interoperadores, emisores/productores activos. El individuo contemporáneo se convierte así en *prosumidor*,

concepto acuñado por Marshall McLuhan y Barrington Nevitt (1972), que en las últimas décadas se ha ido popularizando y perfilando; ya entonces los autores citados vislumbraron que las nuevas tecnologías permitirían a las personas asumir el rol de consumidor y productor de manera simultánea. De este modo, el consumidor es también generador de datos, *webactor* (Piolet y Pisani, 2009) y, como resultado de ese doble papel, la cantidad de información se dispara enormemente. Windows, asegura Han, son *ventanas* que actúan también como *puertas* hacia otras ventanas (2015: 33).

Por todo lo anterior, el autor incide en la idea de que hoy todos queremos estar *presentes* y *presentar* nuestra opinión. El ensayo al que aludimos aquí lleva por título *En el enjambre* precisamente porque de este se infiere una metáfora sonora adecuada para describir nuestro modo de comunicación actual y nuestra sociedad digital. Dicho *enjambre virtual* consta de individuos conectados entre sí, pero paradójicamente aislados. El sistema económico de las primeras décadas del s. XXI se habría servido de las tecnologías de la información y las telecomunicaciones para horizontalizar el modelo comunicativo. Todos podemos participar de esta aldea global de comunicaciones, donde resulta muy fácil generar opiniones y lanzarlas a la red.

El símil que propone Han responde a ese *zumbido*, ese ruido cacofónico generado por todos. La estrategia es perversa: en lugar de censurar o acallar lo que no interesa, como ha perpetuado históricamente el poder político vertical y jerarquizado, en este nuevo paradigma se propone la *sobreinformación*. Ya no es necesario bloquear a unos individuos porque otros cuantos hablan tanto y tan alto que terminan por anularse todos entre sí; ya no es necesario acallar una voz porque la de al lado la solapa. Esta es la nueva censura. En lo visual, ¿cómo afecta esta circulación atropellada de imágenes? ¿están tapándose,

bloqueándose también, las imágenes unas a otras?

Intentaremos responder a estas preguntas atendiendo a las declaraciones que Joan Fontcuberta dio a RTVE en una entrevista realizada en 2013, en las que el fotógrafo, comisario, crítico y ensayista avisaba del peligro: “solo en Facebook se suben más de 250 millones de imágenes al día; imaginemos lo que puede suceder en internet en su conjunto” (2013). Los datos alarman, pero no sorprenden, o no deberían: recordemos que todos somos participantes activos de ese *enjambre digital* del que habla Han. Fontcuberta insiste: gastamos tanto tiempo en hacer fotografías que ya no nos queda tiempo para mirarlas. En otras palabras, el gesto de *producir* imágenes ensombrece al de *consumir* imágenes:

No se trata sólo de cambiar los soportes, el carrete por las tarjetas, sino que hay una diferencia abismal en la manera de generar la imagen. [...] Hoy en día se suben a internet millones y millones de imágenes cada hora. Gastamos tanto tiempo en hacer fotos que no tenemos tiempo para mirarlas. Es decir, el efecto de producir imágenes es hegemónico, supera al gesto de consumir imágenes (Fontcuberta, 2014).

Doscientos cincuenta millones de imágenes diarias subidas solo a una de las muchas plataformas virtuales para compartir información: un torrente de datos fácilmente descriptible como inabarcable. Precisamente por esa razón, Susan Buck-Morss habla en su ensayo *Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte*, acerca de esta función sedante que la imagen parece cumplir en el principio de siglo. En ese texto, la autora recupera, a través de Benjamin, el significado etimológico original del griego “*aisthetikós*”, que denotaría todo aquello “perceptible por medio de la sensación” (Buck-Morss, 1993: 58). *Aísthesis*, señala Benjamin, sería la experiencia sensorial de la percepción. En consecuencia, el ámbito original de la estética no habría sido el del arte sino el de la realidad —lo material, lo corporal— a la que accedemos mediante los sentidos.

Buck-Morss sugiere que el entrenamiento de esos sentidos —sea este entendido como refinamiento del gusto, como sensibilidad moral o cultural en torno a distintas cuestiones— se ha producido con posterioridad. Por todo lo anterior, viene enfatizada esta idea de que los sentidos responden a necesidades de tipo instintivo, permaneciendo como partes inextricables del aparato biológico e imprescindibles para la autopreservación tanto del individuo como del grupo social. Así, para Walter Benjamin la comprensión de la experiencia moderna es de tipo neurológico, como lo son también las enfermedades propias de *la sociedad del cansancio* descritas por Byung-Chul Han. Benjamin, citando a Freud (*Beyond the Pleasure Principle*, 1921), nos indica que para el organismo vivo la protección frente a estímulos externos es casi más importante que la recepción de esos estímulos. La conciencia, que operaría como escudo protector, nos defendería frente a los efectos de las energías excesivas que se producen en el mundo exterior. Lo subraya así el propio Benjamin: “la amenaza de estas energías consiste en *shocks*. Cuanto más fácilmente la conciencia registre esos *shocks*, menor será el efecto traumático que estos tengan” (Benjamin, 2010 :115). Hoy, nos advierte Han, las imágenes no oponen resistencia: buscan la rápida asimilación para acelerar los circuitos de información y capital, reduciendo así los tiempos de espera.

Lo pulido, pulcro, liso e impecable es la seña de identidad de la época actual. Es en lo que coinciden las esculturas de Jeff Koons, los iPhone y la depilación brasileña. ¿Por qué lo pulido nos resulta hoy hermoso? Más allá de su efecto estético, refleja un imperativo social general: encarna la actual sociedad positiva. Lo pulido e impecable no daña. Tampoco ofrece ninguna resistencia. Sonsaca los «me gusta». El objeto pulido anula lo que tiene de algo puesto enfrente. Toda negatividad resulta eliminada. (Han, 2015: 11).

En el campo de la estética, lo que alega Buck-Morss es que el paso de la contemplación estática que permitía la obra de arte clásica a los 24 fotogramas por segundo a los que se

reproduce una película o archivo de vídeo (por citar un ejemplo de entre las muchas transformaciones a las que la percepción se ha visto sometida en las últimas décadas) ha supuesto un verdadero estrés cognitivo. La forma que tiene nuestro cerebro de lidiar con dicha situación caótica, plantea Buck-Morss, es la “anestésica”. El cerebro, frente a la sobreestimulación, bloquea sus respuestas, impidiendo que las imágenes calen o sean interiorizadas.

Por supuesto, los ojos aún ven. Bombardeados con impresiones fragmentarias ven demasiado... y no registran nada. De este modo, la simultaneidad de “sobreestimulación” y entumecimiento es característica de la nueva organización sinestésica entendida como anestésica. La inversión dialéctica por la cual la estética cambia de un modo de ver cognitivo “en contacto” con la realidad a un modo de bloquear la realidad, destruyendo el poder del organismo humano de responder políticamente, aun cuando lo que está en juego es la propia autopreservación (Buck-Morss, 1993: 72).

El filósofo italiano Franco Berardi, en el seminario *¿Qué significa hoy pensar políticamente?*, explicaba que “cuando la infoesfera es tan densa y sus flujos se mueven con tanta rapidez, la atención individual y colectiva ni siquiera tiene tiempo de seleccionar sus fuentes de información” (Berardi y Padilla, 2005). Continúa apuntando sobre la consecuente imposición de “una censura de ‘ruido blanco’ provocada por una sobresaturación informativa (‘una sobrecarga de la red’), por una acumulación de voces que imposibilita la ‘autonomía de la atención’”. Nuevamente, nos encontramos frente a ese enjambre propuesto por Han. Esto conduciría, en opinión del italiano, a un fracaso comunicativo, que no es más que una consecuencia parcial de la sobrecarga de contenidos alojados en la infoesfera digital.

Sobrecarga, sobreestímulo, saturación, sobreinformación... Muchos autores parecen estar de acuerdo en que padecemos un empacho de datos y que no tenemos forma de metabolizarlos. “Cojemos tras el medio digital, que, por debajo de la decisión

consciente, cambia decisivamente nuestra conducta, nuestra percepción, nuestra sensación, nuestro pensamiento, nuestra convivencia” (Han, 2014: 12). Para el pensador surcoreano, esta embriaguez conduciría a la ceguera, la obnubilación y, en definitiva, la crisis cognitivo-perceptiva actual.

Recogiendo esa idea de *shock* propuesta por Benjamin, Han escribe que el *shock* ha quedado obsoleto para denotar la actual caracterización de la percepción. Ese shock sería una suerte de reacción inmunitaria, asemejándose así al asco. El problema, reflexiona el surcoreano, es que las imágenes ya no provocan ese shock. Tampoco asco. “Incluso las imágenes de asco tienen que divertirnos” (Han, 2015: 87). Éstas se vuelven consumibles. Esa totalización del consumo afecta de manera perjudicial al sistema inmunológico, permitiendo así que las masas de informaciones penetren en nuestro organismo.

El Síndrome del Cansancio de la Información o IFS (*Information Fatigue Syndrom*) es una enfermedad psíquica producida por un exceso de información. Los síntomas que padece el afectado incluyen una creciente parálisis de la capacidad analítica, perturbación de la atención, inquietud general o incapacidad de asumir responsabilidades. David Lewis, psicólogo crítico, acuñó este concepto en 1996 para diagnosticar a individuos cuya profesión les exigía producir y manejar una gran cantidad de información durante un tiempo prolongado. Actualmente, pronostica Han, todos padeceríamos este síndrome: “Hoy todos estamos afectados por el IFS. Y la razón es que todos nosotros estamos confrontados con una cantidad de informaciones que aumenta velozmente” (Han, 2014: 88).

Uno de los síntomas principales del síndrome al que aludimos es la parálisis o bloqueo de la capacidad analítica. En palabras de Han, el pensamiento es “la capacidad de distinguir lo esencial de lo no esencial” (Ibid: 89). La

capacidad de analizar, tan influyente en la producción de conocimiento, queda mermada por la falta de tiempo. El aumento de la información no asegura, según el autor, la toma de decisiones más sabias o eficaces. En realidad, más bien al contrario, conduce a un atrofiamiento de la habilidad para pensar. “En un determinado punto, la información ya no es informativa, sino deformativa; la comunicación ya no es comunicativa, sino acumulativa” (Ibid: 89). La omisión es potencialmente rentable. Más comunicación no resulta necesariamente esclarecedora. Ya lo aventuraba Jean Baudrillard: “vivimos en un mundo donde cada vez hay más y más información, y menos y menos significado” (Baudrillard, 1994: 74). Los datos no son en sí mismos explicativos: de hecho, sin el procesamiento adecuado de los mismos no son nada.

3. Por una ecología visual: reciclar la imagen

“Lo que está claro es que hemos perdido la soberanía sobre las imágenes, y queremos recuperarla” (Fontcuberta, 2016: 272). Con esta sentencia concluye el ensayista y fotógrafo catalán su texto *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*, describiendo y justificando ese estado *furioso* de las imágenes de la siguiente manera:

Como si fuesen impelidas por la tremenda potencia de un acelerador de partículas, las fotografías circulan por la red a una velocidad de vértigo; han dejado de tener un rol pasivo y esa extraordinaria energía cinética las hace salir de su sitio, de su quicio. Entonces, sin sitio, sin lugar al que replegarse, quedan desquiciadas y se vuelven furiosas (2016).

Este régimen visual, que el catalán define como *era postfotográfica*, vendría caracterizado por la primacía del presente frente al pasado y futuro, y su operación desde la instantaneidad y la urgencia. Es lo que Fontcuberta llama *Estética de lo accesible*: una era configurada técnicamente por la fotografía digital y una accesibilidad a los procesos de

captación, acumulación y difusión de imágenes sin precedentes (Fontcuberta, 2013).

En un artículo titulado *Por un manifiesto postfotográfico*, Fontcuberta narra cómo uno de los principales diarios de Hong Kong despedía en 2011 a su plantilla de fotógrafos para contratar después a repartidores de pizza —a los que obsequiaron con cámaras digitales—. Fontcuberta alega que la decisión empresarial fue coherente: “es más fácil enseñar a hacer fotos a los ágiles y escurridizos pizzeros que lograr que los fotógrafos profesionales sean capaces de sortear los infernales atascos de Hong Kong y consigan llegar a tiempo a la noticia” (Fontcuberta, 2011). ¿Cómo renunciar a la calidad garantizada por profesionales experimentados? Reconociendo que una imagen defectuosa tomada por un aficionado vale más que una imagen quizá excelente pero jamás tomada. “La velocidad prevalece sobre el instante decisivo, la rapidez sobre el refinamiento” (Ibid.).

Es el nuevo *homo photographicus*, la más reciente condición humana, que encuentra su origen en la era postfotográfica actual. En el siglo XXI surge una segunda revolución de la imagen, y con ella, su democratización.

En una entrevista en 2013, Javier Arnaldo le plantea a Fontcuberta que en sus escritos ha subrayado frecuentemente este fenómeno con expresiones como «saturación icónica», esa especie de segundo mundo, fuertemente desenraizado y distanciado de la experiencia sensible común (2013: 26). Fontcuberta considera que la consolidación de Internet, con sus plataformas digitales y, de manera particular, las redes sociales han conformado una segunda oleada tecnológica caracterizada por la transmisión y circulación masiva de imágenes. “Esta situación nos confronta con una problemática nueva [...] que implica un cambio de reglas en el análisis de la imagen y en las maneras que hasta ahora habíamos afrontado la representación visual” (Ibid.).

En relación con esta problemática algunos artistas proponen emplear el reciclaje como estrategia creativa. La obra de Penelope Umbrico quizá sea el ejemplo paradigmático. Nacida en 1957 en Filadelfia, Estados Unidos, en su trabajo ofrece una reinterpretación radical de las imágenes vernáculas y de consumo cotidianas. Umbrico se sumerge en los fondos de las redes sociales y el mundo virtual, nadando a través de las corrientes de imágenes que estas esferas albergan.

En una entrevista realizada para un programa televisivo, Fontcuberta habla del trabajo de la artista norteamericana en los siguientes términos: “Umbrico preconiza una ecología de la imagen. Su discurso consiste en decir que ya hay demasiadas fotografías, y por lo tanto lo que deberíamos hacer es abstenernos de seguir incrementando esta contaminación y, en cambio, reciclar, trabajar a partir de las imágenes que existen, dándoles valores nuevos, distintos” (Fontcuberta, 2013b).

A este respecto, *5,377,183 soles de Flickr* es una obra ilustrativa. El trabajo, iniciado en 2009 e *in progress*, se origina a partir de una anécdota, una experiencia personal de la propia Umbrico. Fontcuberta nos cuenta que un día la artista se propuso realizar una fotografía de una puesta de sol y, por curiosidad, buscó en el portal Flickr, web en la que usuarios cuelgan sus fotos para compartirlas y comentarlas, y tecleó la palabra “sunset” —puesta de sol— como *tag* o etiqueta de localización. En respuesta obtuvo un torrente de más de ocho millones de fotos alojadas exclusivamente en ese portal —en aquel momento, en la actualidad el número se ha incrementado notablemente— ilustrando puestas de sol. Umbrico se preguntó entonces si tenía sentido el esfuerzo y la energía que suponía salir a la calle a registrar una nueva puesta de sol. ¿Aportaría, contribuiría de alguna manera a los millones de imágenes de puestas de sol ya existentes?

En un planteamiento de ecología visual como el de Penelope Umbrico participan toda una serie de factores: la acumulación, la repetición, la búsqueda de los errores, el reciclaje de ciertos efectos accidentales, una debilidad por el kitsch y otros elementos formales de la fotografía no profesional (Fontcuberta, 2013b). En una obra de la serie *Sunsets*, Umbrico selecciona imágenes que podríamos considerar fallidas o frustradas: al estar tomadas por usuarios aficionados sin competencias técnicas desarrolladas, los individuos retratados quedan oscurecidos hasta el punto de ser eliminados por el contraste de luz. Y, sin embargo, de ese fallo o defecto, Umbrico hace virtud al buscarlas intencionadamente, seleccionarlas, ensamblarlas, ordenarlas y presentarlas como un *todo* indisociable y nuevo.

Es otra de las características de la postfotografía: la obra-colección. De la mano de Umbrico, comprobamos que la imagen fotográfica ya no es una unidad expresiva autónoma por sí misma. En su propuesta artística, las imágenes son presentadas como palabras que necesitan articularse entre sí para llegar a comunicar un determinado enunciado.

De alguna manera, proyectos como el de Umbrico podrían ser leídos en clave de pausa visual. La nueva imagen —compuesta de cientos de imágenes seleccionadas y rescatadas— pueden ser simultáneamente contempladas como un conjunto. En la pantalla, para visualizar una imagen otra debe desaparecer. Sin embargo, lo que Umbrico ofrece con sus instalaciones es un espacio de observación de todo aquello que queda fuera de los límites de nuestros dispositivos de salida de imágenes. De esta forma, ensancha nuestra visión y, al presentar una imagen estática, nos otorga tiempo para detenernos ante lo que, por exceso, escapa a nuestros ojos.

Otro ejemplo de reciclaje visual que sintoniza con lo ya descrito y que parece insistir en la necesidad de repensar la miríada de imágenes existentes sería el trabajo de Corinne Vionnet,

artista franco-suiza pionera en la exploración y reutilización de fotografías colgadas en la red. Comenzó su trabajo en el 2005 reflexionando sobre imágenes turísticas. Mediante palabras clave realiza una búsqueda en línea que le permite recopilar y organizar fotografías de lugares emblemáticos del mundo. Vionnet observa en todas esas instantáneas una correspondencia casi exacta en el punto de vista desde el que son tomadas. Con su trabajo pretende explorar nuestro imaginario colectivo: estudia minuciosamente estadísticas sobre destinos de viaje populares y portales web para compartir fotos, y lo que encuentra es una repetición casi idéntica en la mayoría de las imágenes tomadas.

Miles de estas imágenes encontradas pasaron a formar parte de la serie *Photo Opportunities*, uno de los proyectos más conocidos de la artista. En él aborda el turismo de masas y la relación entre éste y la cultura digital, además de nuestra tendencia a la fotografía compulsiva como prueba de presencia en un lugar. Es la imagen como “trofeo”, elemento esencial en el diario de viaje contemporáneo, que nos permite volver atrás en el tiempo y visitar los espacios recorridos. Así lo reconocía Susan Sontag en su ensayo *Sobre la fotografía* cuando hablaba del acto fotográfico como certificación de vivencias: “El viaje se transforma en una estrategia para acumular fotos” (2005: 24). Vionnet aprovecha todo ese material disponible para elaborar imágenes nuevas a partir de esa persistencia en las composiciones de las fotografías turísticas. Trabaja desde la superposición de capas, solapando más de un centenar de esas imágenes encontradas. El resultado es una imagen etérea, de apariencia casi pictórica, fantasmal. En su obra cuestiona y problematiza la conciencia colectiva, tanto cultural como histórica. Así, sellos nacionales y monumentos emblemáticos como el Partenón, el letrero de Hollywood, las pirámides de Guiza o el puente de San Francisco, por ejemplo, son presentados como imágenes en permanente desvanecimiento y reconstrucción.

Entendemos aquí esta fórmula de reciclaje creativo como un ejercicio aconsejable: la densificación de imágenes en la red es cada vez más apabullante y sus consecuencias más notorias. Las propuestas aquí descritas pueden ser leídas, además, en clave de pausa visual al prolongar el tiempo de visión de las imágenes seleccionadas y rescatadas, ahora presentadas como un conjunto abarcable por la mirada. En última instancia, dicha fórmula de reproducción de imágenes paraleliza con eso en lo que insiste Fontcuberta: “en la creación no se trata de hacer sino de seleccionar, es decir, de describir” (2013b), lo que convertiría al artista ya no en *creador* sino en *descriptor*.

obsolescencia o desactualización de los mecanismos de visión son algunos de los trastornos que nuestros *ojos cansados* sufren como consecuencia de una sobreexposición a los *data-streams*. Propuestas como las aquí señaladas no solo ponen de relieve esta problemática, sino que, aun solo momentáneamente, parecen transformar y revertir este descontrol.

4. A modo de conclusión

A lo largo de este texto hemos querido cuestionar el reciclaje visual como estrategia de creación para reducir la velocidad del flujo y gestionar el exceso que le es característico. En los apartados uno y dos cuestionábamos la euforia de la celeridad para destapar algunas patologías cognitivas y perceptivas producidas por la presión de estar permanentemente conectados. De la mano de Byung-Chul Han y Joan Fontcuberta, entre otros pensadores, atendíamos a la intoxicación que el exceso de información y comunicación genera en los individuos contemporáneos.

En respuesta a todo lo anterior, las formulas creativas empleadas por Penelope Umbrico y Corinne Vionnet, como veíamos en el apartado tres, abogan por la no-producción y el reaprovechamiento de las imágenes disponibles. Consideramos que este *modus operandi* basado en la selección, resignificación y observación del material ya existente es potencialmente reparador en relación con los ritmos vertiginosos de circulación de datos e imágenes propios de nuestra era digital.

Se vuelve imperativo repensar nuestra relación con las imágenes. La caducidad perceptiva, la

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio, *tiempo e historia. Crítica del instante y del continuo, Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011.
- ARNALDO, Javier y FONTCUBERTA, Joan, “El instante indeciso. Entrevista con Joan Fontcuberta”, *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* 21 (2013), 25-29; (fecha de consulta: 24/03/2018); <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=556>
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós Iberica, 2009.
- BAUMAN, Zygmund, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire. Un crítico en la época del alto capitalismo*. En *Obra Completa*, I, vol. 2, Madrid, Abada, 2010.
- BERARDI, Franco y PADILLA, Margarita, “Agujeros negros en la red”, seminario *¿Qué significa hoy pensar políticamente?*, Rectorado de la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), Sevilla, 6 de mayo de 2005; (fecha de consulta: 13/03/2018); http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=309
- BREA, José Luis, *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-imagen*, Madrid, Akal, 2010.
- BUCK MORSS, Susan; “Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte”, *La Balsa de la Medusa* 25 (1993), 55-98.
- CARAX, Léos, *Holy Motors*, France, 2011.
- CHOZAS, Javier, *El tiempo digital: Narciso narcotizado*, Buenos Aires, Editorial Diseño, 2011.
- CONCHEIRO, Luciano, *Contra el tiempo: filosofía práctica del instante*, Barcelona, Anagrama, 2016.
- COSTA, Jordi, “Hora de despertar”, *El País*, 16/11/2012; (fecha de consulta: 28/05/2018) https://elpais.com/cultura/2012/11/15/actualidad/1352999660_218849.html
- FONTCUBERTA, Joan, *La furia de las imágenes*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016.
- , “Por un manifiesto postfotográfico”, *La vanguardia*, 11 de mayo de 2011. (fecha de consulta: 29/02/2018); <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-postfotografico.html>
- , “La postfotografía”. Archivo de vídeo, Radiotelevisión española, 13/06/2013; (fecha de consulta: 29/01/2017) <http://www.rtve.es/alacarta/videos/creadores/aventura-del-saber-joan-fontcuberta-postfotografia/1870690/>
- GARCÍA-ÁLIX, Alberto, “Hoy mi fotografía está desposeída de lo artificial”, *El Cultural*, 3/10/2015; (fecha de consulta: 26/10/2020); <https://elcultural.com/alberto-garcia-alix-hoy-mi-fotografia-esta-desposeida-de-lo-artificial>
- GARCÍA, Josep, “Joan Fontcuberta: “Gastamos tanto tiempo en hacer fotos que no lo tenemos ya para mirarlas””. (Fecha de consulta: 22/09/2019); https://www.heraldo.es/noticias/ocio_cultura/2014/10/23/joan_fontcuberta_gastamos_tanto_tiempo_hacer_fotos_que_tenemos_para_mirarlas_317620_1361024.html
- HAN, Byung-Chul, *La sociedad del cansancio*, Barcelona, Herder Editorial, 2012.
- , *En el enjambre*, Barcelona, Herder Editorial, 2014.
- , *La salvación de lo bello*, Barcelona, Herder Editorial, 2015.
- HONORÉ, Carl, *Elogio de la lentitud*, Madrid, RBA, 2005.
- IBÁÑEZ, Mike, “Joan Fontcuberta”, *Vice*, 1 de diciembre de 2010; (Fecha de consulta:

29/03/2018); <https://www.vice.com/es/article/4wmmjm/joan-fontcuberta-450-v4n6>

MARINETTI, Filippo Tommaso, “Le Futurisme”, *Le Figaro*, 20 de febrero de 1909. Traducción de Ramón Gómez de la Serna para *Prometeo* (II, nº VI, abril 1909); (Fecha de consulta: 25/05/2018); <https://previa.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/manifiesto.html>

MARTIN PRADA, Juan, *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*, Madrid, Akal, 2018.

McLUHAN, Marshall and Barrington NEVITT, *Take Today: the executive as dropout*, California, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1972.

PIOLET, Dominique y Francis PISANI, *La alquimia de las multitudes: cómo la web está cambiando el mundo*, Madrid, Paidós, 2009.

ROSA, Harmut, *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*, Madrid, Katz Editores, 2016.

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto, “Holy Morts. Notas a partir de "Holy Motors", de Léos Carax”, *Fronteread*, 25/04/2013; (Fecha de consulta: 27/05/2018); <http://www.fronterad.com/index.php?q=holy-morts-notas-a-partir-%E2%80%99holy-morts%E2%80%99-leos-carax>

SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Madrid, Alfaguara, 2005.

WAJCMAN, Judy, *Esclavos del tiempo: vidas aceleradas en la era del capitalismo digital*, Barcelona, Paidós, 2017.