

Joan Fontcuberta

La postfotografía explicada a los monos

Translated by Ana Carolina Azevedo

Resumen: El artículo describe cómo las máquinas son cada vez más independientes de los recursos humanos y interactúan más entre ellas sin nuestra mediación, con el fin de adquirir su propia autonomía, como el GPS, teléfonos inteligentes y todo tipo de ordenadores. Tales cambios hacen que nos disolvemos en ellos, sentir y pensar con ellos. ¿En este contexto, como la fotografía que históricamente se trató de salvaguardar la identidad y la memoria se coloca? ¿Esto generaría la desubjetivación de la imagen? ¿Cómo son las conexiones entre la edición, creación y nuestra condición humana?¹

Palabras clave: Posfotografía. Autoría. Memoria. Tecnología digital.

EL OJO DEL ANIMAL

En verano de 2014 me encontraba en Londres y en el interior de un vagón de metro aparecía un llamativo reclamo publicitario. Su titular rezaba: “Ese mono robó nuestra cámara”. La imagen mostraba el retrato de un mono que, con una ostensible mueca, se supone que celebraba la travesura. En la línea siguiente llegaba la explicación: “Cuando las cosas van mal se necesita un seguro que vaya bien”. Descubríamos, pues, que el anunciante era una compañía de seguros. Me resultó chocante la estrategia publicitaria e intenté ponerme en la piel del creativo que la diseñó. Que yo recuerde nunca he visto un mono viajando en el metro y mucho menos que además actúe como un ratero del que los viajeros podamos convertirnos en sus víctimas potenciales. Es posible que Travel Insurance ofrezca un seguro específico para hurtos cometidos por simios pero si alguien visita el país de los monos ladrones, a buen seguro que los monos es de lo último que hay que preocuparse verdaderamente. Pero como los trayectos en metro invitan a la divagación, me propuse averiguar si detrás de la excentricidad del enunciado publicitario, justificable para llamar la atención, subyacía alguna otra razón.

¿Qué interés puede tener un mono en robar una cámara? ¿Qué haría con ella? ¿Pueden los monos tomar fotos? La pregunta ni es una *boutade* ni es baladí. Implica cuestiones de calado

filosófico en muchos de sus registros. Por de pronto nos confronta a la cuestión de si los monos disponen de una inteligencia que vaya más allá de la simple habilidad en el manejo de un instrumento –la cámara– y sea capaz de imprimir intención consciente a ese acto. Es decir, que haya una voluntad de experiencia de la imagen.

Si por inteligencia se entiende lo que Jean Piaget definió como la capacidad de adaptarse al ambiente, es obvio que hasta las cucarachas y las moscas son inteligentes. Pero la cuestión se vuelve mucho más compleja si por inteligencia se entiende la facultad de interactuar con la realidad en términos abstractos. La etología cognitiva se ocupa del estudio de las capacidades mentales de los animales referidas a mecanismos neurosicológicos mediante los cuales su cerebro procesa la información que recibe a través de los sentidos. Los animales más “inteligentes” aprenden por imitación, por el método de ensayo y error, y por repetición. Con estos métodos adquieren formas de respuesta a diferentes situaciones que rebasan el repertorio de los actos reflejos y del instinto. Pero aún así resultaría prematuro identificar cognición con inteligencia. Podríamos convenir que el ingrediente que falta es la articulación de lenguaje, una codificación de signos abstractos que habilita la comunicación.

Primatólogos como Franz de Waal y lingüistas como Derek Bickerton se refieren a “la política del chimpancé”: los machos alfa monopolizaban a las hembras por la fuerza, pero los beta los engañaban estableciendo alianzas políticas. Para ello necesitaban generar un lenguaje con categorías de tiempo y espacio que les permitía coordinarse, burlar a los alfa y repartirse el acceso a las hembras por turnos. De esa hipótesis los etólogos concluyen que el origen del lenguaje se encuentra en la gestión de la pulsión sexual y la consiguiente necesidad de aumentar la diversidad genética de la manada. Otra ilustre primatóloga, Jane Goodall, nos ofrece no obstante otra sabrosa versión. Todo el código de los primates, argumenta Goodall, ya se encuentra en la relación entre madre e hijo: caricias, abrazos, golpes, guiños, muecas... un repertorio de gestos con significados precisos. Las crías se agarraban del pelo de sus madres que los transportaban. Cuando la evolución hizo perder el pelo del cuerpo a los homínidos, las madres habían de dejar sus retoños en el suelo para buscar alimento, y por ello se vieron impulsadas a desarrollar un lenguaje con abstracción para comunicarse y protegerlos.

Juzguemos plausibles o no estas explicaciones, lo que parece fuera de toda duda es que la inteligencia y todo el *pack* consiguiente (adaptación, abstracción, comunicación, expresión...) llega

1. También publicado en el catálogo *4ta Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe*, que se titula *Imágenes desplazadas / Imágenes en el espacio*, San Juan, Puerto Rico, del 24/10/2015 al 28/02/2016, curaduría por Gerardo Mosquera, Vanessa Hernández Gracia y Alexia Tala.

a través de la lenta evolución de nuestros simiescos ancestros. Es previsible pues que, a su propio ritmo y pausa, los monos también adquieren inteligencia y por tanto si les damos el tiempo necesario llegará el momento en que sean capaces de empuñar una cámara y tomar fotos. ¿Cuándo sucederá eso? Depende. Según Pierre Boulle hay constancia de que esto sucede en el siglo XL de nuestra era, exactamente en el año 3978. En esos tiempos la civilización se ha autoinmolado tras una definitiva guerra nuclear y solo sobreviven unas pocas jaurías de humanos en estado salvaje. En revancha, un nuevo orden de gorilas, mejor adaptados a las secuelas devastadoras de la radioactividad, toma el control del planeta. Como hacen todas las especies dominantes, los gorilas se dedican a exterminar las especies consideradas inferiores, en este caso los humanos, que a pesar de haber sufrido una evolución regresiva son considerados una amenaza.

Evidentemente se trata de una alusión a “El Planeta de los simios”, la novela premonitoria que Boulle publicó en 1963 y que en 1968 fue llevada a la gran pantalla con Charlton Heston de protagonista. La película, con un guión que se tomó muchas licencias respecto al texto original, cosechó un enorme éxito popular, lo cual animó a la industria del espectáculo a generar toda una suerte de franquicia alrededor suyo, con *remakes*, adaptaciones, series de televisión y cómics. El argumento se centra en la aventura del astronauta George Taylor, cuya nave es lanzada al espacio en 1972 pero, viajando a la velocidad de la luz, sufre un percance y resulta que cuando regresa en la Tierra han transcurrido miles de años. Al salir de la cápsula se encuentra a un grupo de humanos con apariencia prehistórica (carentes de habla, vestidos con taparrabos de piel) que huyen despavoridos porque una patrulla de gorilas uniformados, montados a caballo y armados con rifles está realizando una batida para darles caza. Los humanos son masacrados y los pocos supervivientes enjaulados. Taylor, al que un disparo en la garganta ha dejado sin voz y por tanto sin la posibilidad de proclamar que “él no es un animal”, asiste alucinado a ese sanginario safari. Un safari que termina con la escena habitual: frente al amontonamiento de las presas cobradas, los cazadores se hacen sacar una foto triunfal. Es su trofeo: un cliché iconográfico que ha migrado de los protocolos cinegéticos a las atrocidades de Abu Ghraib y Estado Islámico.

De hecho la ficción cinematográfica ya había anticipado en su etapa pionera la figura del mono fotógrafo. En 1928 Buster Keaton protagonizó *The Cameraman* interpretando a un camarógrafo novel que intenta a la vez demostrar su valía profesional y seducir a la

chica. Su mascota es un avispa babuino que le endosó maliciosamente un organista callejero. En una de las secuencias finales la chica sufre un accidente en una competición náutica y está en trance de perecer ahogada cuando el protagonista se lanza con valentía al mar y la salva; la deposita inconsciente en la playa y se apresura a buscar socorro y medicinas, momento que aprovecha otro pretendiente para simular haber sido el salvador. Sin embargo el mono ha estado registrando toda la acción cual experto camarógrafo y cuando se visiona la cinta se descubre la impostura quedando patente la identidad del verdadero héroe. La supuesta sorpresa, claro está, estribaba en que unos elaborados movimientos de cámara, majestuosos y hiperelaborados, hubiesen sido rodados mecánicamente por un mono con una cámara anticuada.

Casualmente (o no) en 1928 se rodó otra película con casi idéntico título –“el hombre de la cámara”– y de trasfondo parecido: en la Unión Soviética Cheloviek Kinoaparatom (Dziga Vertov) consigue otra obra maestra que hace del cameraman un héroe que rueda sin reparar en esfuerzos ni peligros. Para Juan Barja ambas películas exponen “la consumación de la desubjetivación de la imagen: la cámara se maneja sola en una demostración del poder del trucaje que entusiasma al público. De otro lado, la celebración de las hazañas de la cámara convive con la temática del dominio del hombre sobre los objetos fabricados por la máquina.”² La visión técnica, fortuita e inintencionada prevalece sobre la subjetividad. Para las vanguardias era la aceptación de la mirada de la máquina –o del animal, es decir, de lo no humano– lo que redime lo humano de sus atavismos y sus rutinas: la irracionalidad, o su amago, es el recurso para alcanzar una nueva racionalidad.

Seguramente ese cruce de miradas fue lo que sedujo en el proyecto del fotógrafo de prensa alemán Hilmar Pabel, que trabajaba como freelance para el Berliner Illustrierte Zeitung, una de las cabeceras que propiciarían la consolidación del nuevo fotoperiodismo en la República de Weimar. En 1935 Pabel tuvo la ocurrencia de proponer prestar Leicas a los chimpancés del zoo de Berlín y pedir a sus cuidadores que les adiestrasen a apretar el obturador mimetizando el gesto de los visitantes, adultos y niños, que no cesaban de captar con sus propias cámaras las correrías de los monos. El modelo se convertía en fotógrafo. Los editores estuvieron encantados y publicaron los resultados de la *performance*. Pero cuando Pabel presentó la factura tuvo un chasco: ¿con qué derecho pretendía cobrar unas fotos que no había hecho? Los

2. Juan Barja, *Atlas Walter Benjamin Constelaciones*, Circulo de Bellas Artes, Madrid, 2010.

verdaderos autores eran los chimpancés. No sirvió de nada aducir que era él quien había orquestado la situación y que tanto daba quien disparase la cámara: lo que realmente importaba era cómo el proyecto se cargaba de sentido. Pabel perdió esta batalla pero no la guerra: renegó el reportaje con LIFE, que lo publicó el 5/9/1938 y sí reconoció su autoría. Circunstancia aparte, este caso nos ilustra sobre la ubicación de la condición autoral no tanto en el hacer como en el prescribir, o sea, en la asignación de valor y sentido, en la conceptualización, lo cual adquiere una relevancia tutelar en el contexto de Internet. En 1888 George Eastman acuñó aquel eslogan popular que llevó a Kodak a la cima de la industria fotográfica (“usted apriete el botón, nosotros haremos el resto”); hoy nos damos cuenta que lo importante no es quien aprieta el botón sino quien hace el resto: quien pone el concepto y gestiona la vida de la imagen.

IMÁGENES QUE BOSTEZAN (IMÁGENESZZZZZZ)

Las derivaciones filosóficas del caso de Pabel no han hecho sino acrecentarse en la era post-fotográfica, que vendría determinada por la preeminencia de Internet, las redes sociales y la telefonía móvil. Consideremos el siguiente caso de estudio. En 2011 el fotógrafo naturalista británico David Slater se encontraba en la isla de Sulawesi realizando un reportaje a una manada de macacos negros crestados (*Macaca nigra*). Slater cuenta que en un determinado momento una hembra adulta se acercó a su cámara que estaba sujeta sobre un trípode, descubriendo cautivada su propio reflejo en la lente. Comenzó entonces a manosearla pulsando casualmente el obturador. El resultado de ese feliz accidente fueron varios autorretratos que fascinaron a Slater. El primer *selfie* realizado por un mono ocupó muchas portadas y se hizo viral en las redes. Las imágenes resultaron tan populares que Wikipedia decidió utilizar una para ilustrar su entrada a la voz “macaco negro crestado”. Slater se sintió perjudicado con esa reproducción no autorizada y exigió su retirada. Wikipedia adujo que se trataba de una fotografía obtenida por un animal y que en consecuencia pertenecía al dominio público. La desavenencia terminó en los tribunales. En agosto de 2014 la US Copyright Office emitió una sabrosa sentencia de 1222 páginas en la que de forma explícita excluía la posibilidad de atribuir derechos de autor a cualquier obra creada por la “naturaleza, animales, plantas, seres divinos o sobrenaturales”. O sea, ni la naturaleza ni Dios ni los fantasmas tienen potestad para reclamar copyright: los derechos de autor están reservados a obras creadas por humanos.

Lo importante, no obstante, es que detrás de la anécdota subyace un debate sobre las conexiones entre la autoría, la creación y nuestra condición humana. Rebobinemos. Por de pronto, la excepcionalidad de la foto deriva de que aceptemos la versión que nos da Slater: o sea, que la foto la tomó el mono.³ Conveniríamos que si se tratase de un retrato realizado simplemente por el fotógrafo, desaparecería el equívoco sobre la autoría al mismo tiempo que el interés por la toma. Fijémonos entonces que en esta historia los dos hechos más llamativos son también los más contingentes. Uno es que quien hizo *click* fuese un macaco; la cámara podría haberse disparado por cualquier golpe fortuito, incluso podría haber sido accionado de forma involuntaria por cualquier otra persona distinta de Slater. A efectos teóricos lo que importa es la falta de intención. El segundo elemento contingente es la sentencia, porque no representa más que la aplicación de unas reglas de juego válidas para un tiempo y un lugar. La legislación del Reino Unido, por ejemplo, hubiese resuelto el caso de forma distinta puesto que según la Copyright Designs and Patents Act de 1988, los fotógrafos pueden reclamar derechos sobre una imagen que pueda ser considerada su “creación intelectual” (por ejemplo, si articulamos el concepto de un mono tomando un *selfie*), o si organizan una situación y disponen los medios para que una imagen se produzca (por ejemplo, si yo instalo una cámara de vigilancia en un lugar determinado, puedo reclamar los derechos sobre los fotogramas obtenidos).

En contraposición destacan dos hechos significativos. El primero es que a diferencia de las cámaras del s. XIX, el equipo empleado por Slater era un dispositivo provisto de un complejo programa integrado que actuaba por defecto (*frame*, autofocus, exposición automática, procesamiento de la toma, codificación de metadatos, etc). Tal programa puede entenderse como un paquete de conocimientos comprimidos y aplicados a producir un determinado tipo de representación pictorial: a las necesarias prestaciones mecánicas y ópticas, las cámaras actuales integran un dechado de ingeniería electrónica y *performance* informática que hace de sus sofisticados automatismos el fermento de la robotización. La cámara deviene el soporte de una inteligencia tecnológica autónoma. Cuando el macaco presionó –inocentemente– el botón de la cámara accionó toda la concatenación de valores ideológicos –nada inocentes– inherentes a la historia de la representación realista, desde la *techné* helénica y la perspectiva central

3. También podría tratarse de una invención, pero lo cierto es que ahora Slater es prisionero de su historia.

renacentista al naturalismo positivista y el éxtasis escópico de las sociedades tardocapitalistas.

El segundo elemento significativo reside en el acto de apropiación por parte del fotógrafo. Hasta ese momento sólo teníamos una imagen *durmiente* lograda por un agente involuntario. Una imagen que reposaba en el limbo de la tarjeta de memoria, como Blanca-nieves en el bosque a la espera de ese beso que la devuelva a la vida. Slater fue el oportuno príncipe azul que dio ese beso: insufló intención a una imagen que carecía de ella. Identificó esas tomas singulares, las editó, gestionó su *mise-en-valeur*, promovió su visibilidad y organizó su circulación. En otras palabras, les agregó voluntad de sentido. De una imagen en bruto y no-obra, Slater hizo una obra. La mera imagen fue fabricada al alimón por el cuerpo del mono y los automatismos de la cámara; la imagen-obra fue creada por Slater al prescribir sentido. Y de ahí se infiere que el razonamiento permanece válido para todas las imágenes que duermen, lo hagan en mercadillos de pulgas, en archivos, o en cualquiera de los vericuetos de la Red.

EL HUMANISMO COMO ANTÍDOTO

Si repasamos todas estas consideraciones, llegamos a la siguiente cadena deductiva: para que haya creación que culmine en una obra, hace falta intención; para que haya intención hace falta voluntad; para que haya voluntad hace falta conciencia; y para que haya conciencia, hace falta humanidad. En consecuencia cuando la postfotografía problematiza la autoría no interpela tanto a la teoría estética como a la filosofía de la conciencia y de la condición humana. ¿Es todavía la conciencia una prerrogativa humana? ¿Es pensable hoy una conciencia de las máquinas? La ciencia-ficción y la literatura *cyberpunk* ya han hecho de este argumento especulativo uno de sus más apasionantes filones. Pero cuando acudimos al pensamiento contemporáneo, asoman igualmente valiosas vías de reflexión; centrémonos en el humanismo digital, formulado entre otros por Milad Doueihi, que se opondría al singularitarianismo de teóricos como Eliezer Yudkowsky y Ray Kurzweil. Consiste en afirmar que la tecnología digital, en su dimensión global, rebasa el ámbito de la técnica y se convierte en una cultura: una cultura que inaugura una nueva civilización y que se caracteriza, a diferencia de los humanismos “aristocráticos” que nos han precedido, por fomentar el intercambio de todos los conocimientos. Su esencia es ante todo compartir y esta idea de reparto incumbe inexorablemente a lo social y lo político. Lo digital consagra un nuevo espacio entre lo real y lo virtual, entre lo concreto y lo

imaginario, y en ese espacio híbrido subyace una nueva manera de hacer comunidad. El reverso de la moneda es que esa cultura debe afrontar un conflicto: el de la libertad del individuo. “Esta dimensión, a la vez existencial y filosófica, concierne a la transformación del humano en un objeto digital pero también en un objeto de lo digital, es decir, en un ser cultural digital, convertible, extensible y capaz de circular de modos inéditos gracias a la convergencia de la tecnología con el cuerpo. Por esta razón, el humanismo digital no puede sino dialogar con los discursos transhumanistas”.⁴

Tales discursos transhumanistas suelen supeditarse a la Teoría de la Singularidad, que vaticina la llegada, cual esperado mesías o golem temido, de una singularidad tecnológica: la creación de super-inteligencias artificiales beneficiosas (supuestamente) para la humanidad. Poco a poco vamos confluyendo con la inteligencia artificial y cada vez nos cuesta más distinguir nuestra mente de sus prótesis: los GPS, los *smartphones* y todo tipo de ordenadores... Las máquinas por otra parte se están independizando de nosotros y cada vez interactúan más entre ellas sin nuestra mediación, de forma que adquieren su propia autonomía. Auguran los gurus singularitarianistas que nos disolveremos en las máquinas y que sentiremos y pensaremos con ellas. Ya es previsible que en un futuro próximo las máquinas adquieran emotividad y se hagan “espirituales”.⁵ En ese panorama que linda con lo místico, lo más preocupante, advierte Doueihi, es que la inteligencia artificial es capaz de gestionar memoria mejor que los humanos, pero sólo es capaz de gestionarla, no de generarla. Y si la máquina no puede tener memoria, tampoco puede tener identidad: esa sería su limitación, y desde una perspectiva religiosa, su condena.

En esa encrucijada ¿cómo se posiciona la fotografía, cuando paradójicamente su mandato histórico ha consistido en salvaguardar identidad y memoria? La cámara ha servido de ortopedia de la memoria biológica, una función que ahora está supliendo sobre todo la memoria maquina. Si la cultura digital transforma lo humano es esencialmente en su manera de condicionar nuestras relaciones con la memoria, haciéndonos creer que la memoria equivale al simple acceso a la información o a una forma de disponibilidad de los datos. Pero la experiencia del pasado está siempre sometida a una perspectiva de interpretación, es decir, a una interfaz, que no es nunca neutra ni inocente. Para que esta interfaz

4. Milad Doueihi, *Pour un humanisme numérique*, Éditions du Seuil, Paris, 2011.

5. Ray Kurzweil, *The Age of Intelligent Machines*, MIT Press, Cambridge, MA., 1990; y *The Age of Spiritual Machines: When Computers Exceed Human Intelligence*, Penguin Books, New York, 1999.

sea eficiente hemos de estar dotados de la facultad de olvido y las máquinas no olvidan: sólo borran. Para innovar y evolucionar, para ver el mundo de forma distinta, hace falta poder y saber olvidar. El olvido es por tanto un preámbulo necesario para el humanismo digital –quizás en sintonía con la indiferencia que muestra la postfotografía con la función mnemotécnica y la responsabilidad del recuerdo. Si la primera revolución digital conllevó el descrédito de un determinado régimen de verdad, con la segunda le ha tocado el turno a la memoria.

En ese horizonte, todavía perplejos por la disolución de la verdad y de la memoria, hemos de agradecer que *selfies* como el del macaco de Slater nos ayuden a entender la postfotografía como una práctica que se apodera del imaginario dominado por la propaganda, la industria de los *media* y el consumo. La avalancha de imágenes seguirá avasallándonos y tal vez nos planteemos pronto la conveniencia de manejar *cámaras espirituales* –aunque quizás se manejarán por sí solas o nos manejarán a nosotros, o nos fundiremos en un manejo común. Y nos preguntaremos si estos escenarios son deseables. Y es aquí donde la postfotografía se nos antoja como un corpus crítico para tratar de estas cuestiones, definir el horizonte en el que deseamos instalarnos o preparar antídotos contra los peligros que intentamos evitar.

Joan Fontcuberta: Ejerce actividad multidisciplinaria en el mundo de la fotografía, como creador, crítico, profesor, editor y comisario de exposiciones. Ha publicado, entre otros libros, *El beso de Judas: fotografía y verdad* y *La cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía*.