

IMÁGENES CON APELLIDO. UNA PROPUESTA DE FOTOGRAFÍA PARA LA INVESTIGACIÓN DESDE LA OBJECT ORIENTED ONTOLOGY.

Joan Deulofeu Gómez

Palabras Clave: Paisaje, fotografía, exploración, apellido, ontología orientada a los objetos.

Resumen

En la era del baño de imágenes, en el que algunas posiciones abogan por dejar de tomar imágenes, este artículo defiende la necesidad de seguir tomándolas. Imágenes que entienden esta saturación y que proponen nuevas maneras de acercarse a la realidad. Imágenes que se sitúen más allá de la representación. Esta propuesta se construye a través de la exploración de una urbanización privada de veraneo y que toma la forma de un nuevo tipo de imágenes, unas imágenes con apellido, generadas a partir de la investigación y la exploración llevada a término en, con y alrededor del lugar.

Abstract

In the age of visual excess, where a constant surplus of images is produced, we find discourses that urge us to stop taking photographs. Against these positions, this paper defends the necessity of still producing images. Images that understand this saturation and, in reaction, look for new ways to keep in touch with reality. Images that go beyond representation. This proposal is built through the exploration of a private vacation neighborhood made with a new kind of images, images with surname. Images created from the necessity of the investigation and exploration in, with and around this neighborhood.

1. Sepultados por imágenes.

Las imágenes están, a menudo, en el punto de mira. Se analizan, se piensan y se hacen desde muchos puntos de vista. Hace años, incluso, que se ha establecido que vivimos en el exceso de las imágenes, en un mundo en el que nos encontramos *“sepultats per les imatges”*. (Antich, 2016)

Partiendo de esta premisa, de *“context de producció hiperbòlica d’imatges”* (Antich, 2016), Joan Fontcuberta pone sobre la mesa sus tesis alrededor de la postfotografía. Exposiciones como *From Here On* a *Les Rencontres d’Arles* de 2011, presentada también en el Centre d’Arts Santa Mònica en 2013 –comisariada juntamente con Joachim Schmidt, Martin Parr, Erik Kessels y Clément Chéroux–, proyectos fotográficos como *Orogénesis* o textos como *La Cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía* (2010) o *La furia de las imágenes. Notas sobre la posfotografía* (2016), Fontcuberta defiende que no habría ya necesidad de nuevas imágenes, no hay lugar para generar nuevas imágenes a partir del mundo (2016).



Fig. 1: Kessels, Erik: *24 HRS of photos*. Vista de la instalación. Fuente: Erik Kessels.

La saturación es tal que parece absurdo seguir tomando imágenes. Nos lo muestra Erik Kessels con su instalación *24 hrs of photos* (fig. 1), en la que expone en formato físico, impreso, todas las imágenes que se colgaban, de media, en la red social Flickr en 2011 y obliga al observador a transitar este mar de fotografías, de copias fotográficas, de manera literal para hacer vivible –y no sólo visible– la cantidad de fotografías que se pueden producir en un solo día. Basado en esta aparente absurdidad, Fontcuberta (2016), esgrimiendo datos que Antich (2016) proporciona, dice:

“[...] en Snapchat se suben diariamente 800 millones de imágenes, en Facebook 350 millones y en Instagram, 80 millones. Si una persona dedicase un solo segundo a cada imagen tardaría más de 39 años en verlas todas. Y estamos hablando de unas plataformas, no de todas. No podemos dejar pasar la brutalidad de estos datos: inflación fotográfica sin precedentes, contaminación visual asfixiante e hipercapitalismo de las imágenes. Esta desmesura cambia radicalmente nuestra relación con las imágenes, que son nuestra principal vía de relación con el mundo, y por lo tanto, modifica también nuestra relación con el mundo. De ahí su inevitable repercusión política. [...] ese exceso de imágenes es el síntoma de una hipermodernidad volcada en la globalización salvaje y el consumismo paralizante.”

Partiendo de este análisis que hace la postfotografía [1] sobre el estado de la imagen, de su democratización en los últimos años de la mano de la tecnología digital y de las redes sociales y de la cantidad de fotografías y vídeos que se crean diariamente, es evidente que el exceso queda demostrado. Es innegable que existe una superproducción de imágenes. De hecho, una superproducción de las mismas imágenes repetidas hasta la saciedad (fig. 2), como si viviéramos el castigo que, según Dante, se les impone a los culpables del pecado de gula en el infierno. Teniendo en cuenta esta realidad, se hace evidente que hay que replantear qué imágenes creamos, cómo las creamos y sobre qué las creamos.



Fig. 2: Umbrico, Penelope: *Sunset Portraits* from 13,243,857 Sunset Pictures on Flickr on 10/08/13. Vista de la instalación en el Orange County Museum of Art, California, EUA. Fuente: Penelope Umbrico.

Sin embargo, ¿podemos deducir de este acertado análisis, tal y como proponen Fontcuberta y la postfotografía, que no es necesario tomar más imágenes? ¿Podemos defender qué ya están todas hechas y que sólo hay que reciclarlas y resignificarlas? Viendo las propuestas que Fontcuberta hace en su faceta de artista, como los *Googlegramas*, la ya citada *Orogénesis* o *Trauma*, debemos inclinarnos a pensar que incluso Fontcuberta es incapaz de cumplir lo que se propone con la postfotografía: pese a trabajar partiendo de imágenes creadas por otros previamente, con sus proyectos de creación no deja de generar nuevas fotografías que se añaden al exceso.

Con *Googlegramas* lo que hace es generar una nueva imagen a partir de la recopilación de muchas otras. De esta manera genera un conjunto que es más y a la vez menos que cada una de las partes. Es más porque todas juntas generan una nueva imagen en la que cada una de las iniciales es necesaria; es menos porque de muchas imágenes sólo se genera una nueva (Morton, 2018).

Con *Orogenesis* lo que consigue es crear paisajes que no existen a partir de utilizar mal, de una manera no prevista, un software que permite convertir mapas en visualizaciones de tres dimensiones de los territorios que cada mapa representa.

Por último, con *Trauma*, Fontcuberta revisa archivos fotográficos buscando imágenes dañadas que refotografía y expone como nuevas imágenes, distintas de las que eran originalmente. Imágenes nuevas que surgen de transformaciones de las antiguas por los fallos acumulados entre los procesos de toma y conservación de cada fotografía.

Así pues, tenemos un teórico que postula por la ecología de la imagen, por su reutilización y la resignificación de material, un comisario de exposiciones donde los artistas trabajan con material apropiado y reutilizado que, a su vez, como creador, produce nuevas imágenes, imágenes que no existían anteriormente. Fontcuberta lo hace cuestionando la imagen y preguntándose por su naturaleza y sus atributos pero es innegable afirmar que contribuye a este “exceso de imágenes” (Fontcuberta, 2016) que él mismo denuncia.

Creemos que esta contradicción entre el pensar y el hacer de Fontcuberta es perfectamente lícita y no pretendemos establecerla como base de una crítica *ad hominem*. Lo que pretendemos exponer con este ejemplo paradigmático es que cabe un espacio de reflexión y de creación que reflexione y critique este exceso de imágenes pero a la vez se haga distintas preguntas sobre este exceso y sus efectos. ¿No quedan imágenes por tomar? ¿No aparecen nuevas cosas, eventos, encuentros, asociaciones –en el sentido que le da Latour (2008)– que requieren de imagen? ¿No hay objetos que han quedado sin imagen? ¿No hay objetos [2] invisibilizados?

Entonces, nos planteamos, ¿será que hacen falta más imágenes? ¿Será que es imposible dejar de generar nuevas imágenes del mundo? Debemos inclinarnos, vista la experiencia contradictoria de Fontcuberta, por dar un sí provisional a estas preguntas para poder indagar en ellas e investigar en qué sentido hacen falta o en qué

maneras podemos generar imágenes que a la vez se acerquen a los objetos y no contribuyan al consumo veloz y a la bulimia de las imágenes.

2. Las imágenes que faltan.

Creadores como Ariella Aïsha Azoulay con *Errata* (2019), Trevor Paglen con *Limit telephotography* (2007-2012), Paula Artés con *Infraestructura Intangible* (2017) o Tanit Plana con *Escala y fragmento* (2017) o *Infrarrojo cercano* (2018), por citar algunos ejemplos, están trabajando, buscando y generando imágenes que faltan, imágenes inaccesibles (Azoulay, 2019), imágenes invisibles o invisibilizadas (Paglen, 2016), imágenes de algo demasiado común, demasiado mirado y olvidado, o incluso imágenes de objetos sobre los que no se han construido aún, sea porque han estado negadas, censuradas o por falta de atención (Elkins, 2009).

En un seminario sobre teoría de la imagen, dirigido i publicado por James Elkins al 2009, Tom Mitchell (Elkins, 2009: 138) reflexionaba, para intentar definir qué es una imagen, alrededor de qué no es una imagen e intentaba oponerla a aquello sin imagen (*imageless*), aquello (*unpicturable*) i a lo obviado (*overlooked*). Generado así, un cuadrado de oposición de Greimas.

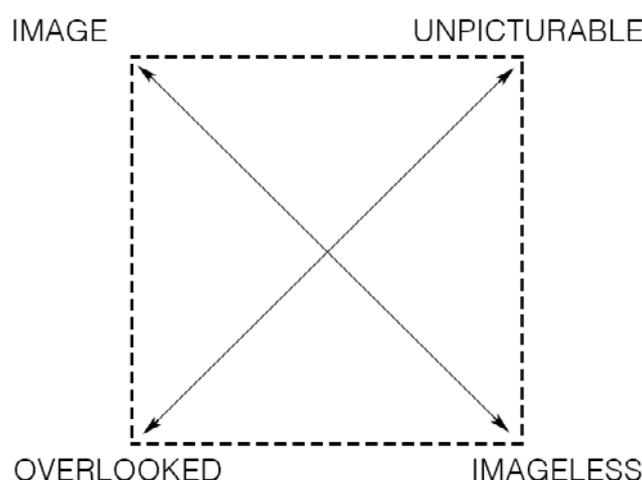


Fig. 3: Cuadrado de oposición de Greimas para definir la imagen.
Elaboración propia a partir de James Elkins (2009: 138-139).

Según lo que se dispone en el cuadrado de (*fig. 3*), los dos conceptos de las esquinas superiores son opuestos y los de las esquinas inferiores son los complementarios de los que se encuentran encima de ellos, contradiciéndose, a la vez, con los de la esquina opuesta. Partiendo de aquí, en el debate que recoge Elkins (2009), se intenta definir la imagen partiendo de estas oposiciones y complementariedades. Lo *Overlooked* como obviado por excesivamente visto y presente; concepto que se opone radicalmente a lo *Unpicturable* que es aquello que no se puede capturar en una imagen (*picture*) [3] pero es visible o pensable en una imagen (*image*) mental o de otra índole –la imagen literaria podría ser un ejemplo de estas otras. Esta idea de visible pero no capturable se complementa con aquello que no tiene imagen (*image*) posible, aquello que es pensable pero no como a imagen de ninguna naturaleza, lo *imageless*.

En este artículo nos gustaría proponer estas tres categorías no como opuestas a la imagen sino como campo para crecer, pensando en lo que Marie-José Monzain añade a este cuadrado pensado por Mitchell. Monzain nos hace notar que la imagen (*image*) no tiene negación posible, que en la imagen no hay lugar para “*la negación, ni la respuesta, ni la oposición*” (Elkins, 2009: 139), dejando claro que la imagen no puede decir “esto no ha sido así”, no se puede oponer explícitamente ni hacer negaciones. La imagen, según Monzain, solo puede entenderse de manera positiva: esta luz reflejada ha impregnado esta superficie fotosensible. Viendo una fotografía nunca podremos decir “esta luz no quedó registrada.” Así pues, estos conceptos que propone Mitchell deben ser entendidos, bajo nuestro punto de vista, no como negaciones de la imagen si no como espacios para expandir la imagen, para encontrar caminos, espacios y objetos en los que la imagen falta y es necesaria.

Esta expresión de Monzain sobre la positividad de la imagen nos conecta con la *imagen dialéctica* que defendía Walter Benjamin. Acerca de este concepto, Ana Nuburger (2015) nos hace ver que “*es en este pensar en imágenes –Denkbilder– [...] que las oposiciones tradicionales se*

encuentran finalmente anuladas para así habitar en la dialéctica propia de las cosas." Así, esta falta de oposición sería una manera de hacer un paso más en la creación de imágenes.

En este sentido, podríamos entender la idea de la *imagen dialéctica* benjaminiana como una manera de proceder en la investigación visual, en la formalización del pensamiento que nos ayude a pensar con estas categorías aparentemente negativas de la imagen. En este sentido, Friedlander habla de esta imagen dialéctica como un modo de presentación de una investigación, "*or, more precisely, "image" is a characteristic of the mode of presentation of the material as a whole.*" (Friedlander, 2008: 3) Un modo de presentación de una sola imagen dialéctica que a la vez entronca con la multiplicidad y la discontinuidad. Estas dos características "*are characteristics of the dialectical image, the utterly stable end point of the investigation. Discontinuous multiplicity would first constitute an acknowledgement of the finitude of thinking, of the incapacity of thinking itself of encompass the material as a unified totality.*" (Ibid.: 12)

De esta manera, la *imagen dialéctica* benjaminiana es una contradicción en sí, permitiendo, a través del montaje, de la interrupción, de la constelación [4]

Por estos motivos, encontramos en estos conceptos que Mitchell (Elkins 2009: 138) explica como a posibles opuestos a la imagen un camino para huir de la economía circular de las imágenes que propone Fontcuberta con la *postfotografía* (2011) y que él mismo propone en un texto llamado *La imagen invisible (y no por ello inexistente)* (Fontcuberta, 2010). ¿Cómo se pueden levantar imágenes de todos estos objetos sin imagen, sin figura, obviados? ¿Qué tipo de imágenes necesitas estos objetos? Incluso, ¿podemos considerarlos objetos mientras no dispongan de imagen?

Estas imágenes que faltan y que la "*hipermodernidad volcada en la globalización salvaje*" (Fontcuberta, 2016) impide hacer y ver porque nos sumerge casi literalmente –veáse los casos ya mostrados de Kessels

(fig.1) y Umbrico (fig.2)– en un baño de imágenes perpetuo y absurdo, quizás serían las imágenes que hacen falta para sobreponer-se a este consumo veloz y voraz y a esta dinámica inflacionista de las. Si nos encontramos con las imágenes que faltan y les dedicamos la atención que necesitan [5], quizás, encontraremos una vía de escape y una propuesta para rebajar esta inflación y reducir la velocidad.

Entendemos, pues, que por muy acertado que sea el diagnóstico que hace la postfotografía sobre la situación de las imágenes en el momento que vivimos, sepultados por ellas, no podemos compartir que el futuro de las imágenes sea aplicar los postulados de la ecología. Y no es solo que no lo podamos compartir, si no que no parece que eso sea posible, visto que incluso una reinterpretación de las fotografías como la que postula Fontcuberta (2011) genera nuevas imágenes –véase el trabajo sobre la inteligencia artificial que analiza Paglen (2016)–, nuevos significados, genera más datos y más resultados en las búsquedas, consiguiendo, en realidad, un efecto contrario al buscado. Contribuyendo, pese a los postulados ecológicos que defienden, a repetir las mismas imágenes y a generar más ruido, no a reducirlo y a hacerlo más llevadero.

3. Un marco para generar nuevas imágenes desde la Object Oriented Ontology.

Es en esta búsqueda de las imágenes que faltan y, a la vez, de una salida a este baño de imágenes donde la visión de la Object Oriented Ontology (OOO) y sus propuestas estéticas (Harman, 2020) pueden ser de gran utilidad. Los postulados de la OOO son interesantes porque nos ayudan a pensar huyendo de la representación mimética, paradigma utópico que persigue la captura de la realidad, que se ha mostrado ya agotada como paradigma en la fotografía y el vídeo –sin entrar en otras maneras de generar imágenes, como la pintura, la escultura o otras artes, que ya hace décadas que se han emancipado de su relación directa con la realidad.

La OOO defiende que todo Objeto Real (OR) (Harman, 2016) siempre se retira y nunca se muestra ni se relaciona completamente con el resto de objetos. Así pues, debemos entender que la imagen (*picture* e *image*) es una vía más –que se vale del *allure* (Harman, 2012) y la *metáfora* (Harman, 2020)– de la que se dispone para intentar establecer cualidades sensibles (CS) que permitan que el observador de las imágenes (*pictures*), al interactuar con estas CS, se pueda acercar un poco más al OR que hay detrás de la imagen.

Así pues, mediante estos mecanismos, la imagen devendría *“a way of making the things-itself present without making it directly present”* (Harman, 2020: 67). En ese sentido, deberíamos intentar producir imágenes que sean conscientes de que *“anything that solely communicates literal truths is not an artwork”*. (Harman, 2020: 30)

Con estas guías, la imagen responderá a lo que la OOO define como belleza: *“the disappearance of a real object behind its sensual qualities.”* (Harman, 2020: 24). De esta manera se haría imposible parafrasear estas imágenes (Harman, 2020: 30), cosa que evitaría que entraran en la vorágine de repetición que las obras de Penelope Umbrico (*fig. 2*) ponen encima de la mesa. Sin embargo, estas ideas son imposibles, a no ser que entendamos que el observador es una parte activa del proceso de creación de las imágenes:

“(...) what distinguishes aesthetic phenomena from other experience is that the beholder is called upon –assuming we hear the call, that we are at least somewhat convinced by the artwork– to stand in for the missing object and support the qualities that were only half-plausibly assigned to it. A completely plausible assignment would result in literal rather than aesthetic comparison: “a cornet is like a trumpet”, “a moth is like a butterfly.” (Harman, 2020: 69)

Vemos pues, que se hace necesario pensar, investigar, probar, ver como, mediante la idea de *“translating qualities from one object to another”* (Harman, 2020: 28), se puede hacer este movimiento de esconder el OR detrás de las CS de otro objeto –objeto que en este caso sería la imagen (*picture* e *image*)– i de hacer participar al observador

de esta suerte de juego del escondite, llegando a estas formas de conocimiento racionales, literales y descriptivas que nos acerquen verdaderamente al OR.

Estas nuevas imágenes, estas imágenes que huyen de la literalidad, que intentan ser un objeto que recoja las cualidades del OR para erigirse en su metáfora son las imágenes con apellido. Imágenes que se adapten a aquello con lo que se quieren relacionar y no le impongan un marco rígido y estable. Se trata, pues, de propiciar *“una nueva relación con las imágenes, que son la vía principal de relación con el mundo”* (Fontcuberta, 2016) i sobre la qué hay que trabajar para poder intervenir y evitar quedar sepultados por el exceso de imágenes repetidas y literales que actualmente reinan en el mundo cada vez más digital en el que vivimos.

Se trata de investigar como una imagen, generando un apellido concreto y, por ende, un modo de creación y de aparición concreto, se puede reconstituir i replantear en el momento en el que intenta ser portadora de las cualidades de otro objeto. Y que sea una manera metafórica, reflexionada y con cierta continuidad, que esquive la literalidad y que no sea accidental y casual.

En resumen, entendemos que es necesario que las imágenes tengan un apellido, lo tengan y lo vayan cambiando según con qué objetos se relacionen, porque entendemos que cada imagen debe constituirse como metáfora de aquello que pretende mostrar, que la única vía para huir de la literalidad es encontrar modos específicos para cada objeto. De alguna manera, como si pudiéramos responder a la pregunta de Mitchell (2017), *“¿qué quieres las imágenes?”*, diciendo que lo que quieren es un apellido adecuado a aquello que deben portar consigo, que quieren un modo de aparecer y hacerse que las haga significativas fuera de la literalidad y del exceso de repeticiones.

En esta nueva relación con la imagen y con el objeto con el que interactúan, hay que dejar claro que el objetivo es trasponer las cualidades sensibles del objeto a la imagen. Aunque no cualquier trasposición construye una metáfora en el sentido de la OOO.

Harman y la OOO recogen el sentido de metáfora de Ortega (2009), donde el filósofo deja claro que *"la metáfora nos satisface precisamente porque en ella averiguamos una coincidencia entre dos cosas más honda que cualesquiera semejanzas."*(Ortega, 2009: 165) Sigue diciendo (*íbid.*: 166):

"Necesitamos del parecido real, de cierta aproximación capaz de ser razonada entre dos elementos, mas con un fin contrario al que suponemos.

Adviértase que las semejanzas donde las metáforas se apoyan son siempre inesenciales desde el punto de vista real. En nuestro ejemplo la identidad del esquema lineal entre un ciprés y una llama es de tal modo extrínseca, insignificante para cada uno de muchos elementos, que no vacilamos en considerarla como un pretexto.

El mecanismo, pues, acaso sea el siguiente: se trata de formar un nuevo objeto que llamaremos el "ciprés bello", en oposición al ciprés real. Para alcanzarlo es preciso someter éste a dos operaciones: la primera consiste en libertarnos del ciprés como realidad visual y física, en aniquilar el ciprés real; la segunda consiste en dotarlo de esa nueva cualidad delicadísima que le presta carácter de belleza"

Así pues, se desprende que este *"ciprés bello"*, este nuevo objeto tendría las características que el mismo Ortega (*íbid.*: 167) concreta:

"conserva del árbol físico como el molde mental –molde en que viene a inyectarse una nueva sustancia ajena por completo al ciprés, la materia espectral de una llama muerta. Y, viceversa, la llama abandona sus estrictos límites reales –que hacen de ella una llama y nada más que una llama– para fluidificarse en un puro molde ideal"

Esta relación, este abandono de límites de los dos objetos puestos en relación, conlleva, en consecuencia que:

“la cosa ciprés y la cosa llama comienzan a fluir [...] Fuera de la metáfora, en el pensar extrapoético, son cada una de estas cosas término, punto de llegada [...] Mas al hacer la metáfora la declaración de su identidad radical, con igual fuerza que la de su radical no-identidad, nos induce [...] a que hagamos de ella un mero punto de partida, un material, un signo más allá del cual hemos de encontrar la identidad en un nuevo objeto” (*Íbid*: 167-168)

También es la metáfora, según Ortega (*Íbid*), la que coloca al lector –en nuestro caso al espectador– en el lugar para apropiarse de la imagen o, en el lenguaje de Harman (2020), coloca al espectador en la posibilidad de *performar* la metáfora, de ocupar el lugar de este nuevo objeto que se retira i del cual el observador–lector puede *performar* las cualidades: “*Toda imagen tiene, por decirlo así, dos caras. [...] De suerte que, con respecto al ciprés, es sólo imagen; pero, con respecto a mí es un estado real mío*”. (Ortega, 2009: 168)

Es partiendo de todas estas consideraciones que vemos que la fotografía, entendida a la manera cartesiana, es decir, como representación, como manera de capturar imágenes del exterior –de recoger información en bruto para que luego la razón genere las interpretaciones necesarias–, como el *studium* de Barthes (2011) o como la relación entre un Objeto Sensible (OS) i las Cualidades Sensibles (CS) (Harman, 2016) se empieza a mostrar poco operativa, a tener muchas debilidades y a parecernos incapaz de aprehender y explicar el mundo.

4. Como generar una imagen con apellidos. La propuesta de *Cala Nostra o els Metges Italians*.

Si entendemos que “*artistic research practices a nascent set of cultural techniques, that is, operative processes of reproducing, handing down and passing on whatever remains of life: traces, patterns, artefacts*.” (Elo, 2017: 50), entonces, debemos pensar que estas técnicas, estos procesos operativos que nos sirven para trabajar con lo que queda de vida, hay que seleccionarlos, aplicarlos i explicarlos adaptándolos a aquello

estudiado. Esto significa, en resumen, que cada investigación levante sus propios modos, sus propios caminos, que cada imagen genere su apellido. Es necesario que cada proceso de investigación encuentre sus vías de desarrollo, entendiendo que *“artistic research practices problematize the relation between means and ends”* (Elo, 2017: 50) y, por lo tanto, será necesario preguntarse no solo por los objetivos de la investigación sino también por las prácticas seleccionadas y como estas afectan al objeto de estudio y a la investigación y, a su vez, como estos últimos afectan y modifican las prácticas utilizadas.

En este sentido se planteó y se llevó a término el proyecto *Cala Nostra o els Metges Italians. De com la imatge i el paisatge es fan l'una a l'altra*. [6] Es en este proyecto de donde surgen estas reflexiones presentadas aquí de modo abstracto y donde toman consistencia mediante la práctica y la reflexión. *Cala Nostra* (fig. 4) es una investigación que, partiendo del caso concreto de una urbanización privada en Aigua Xelida –una pequeña cala situada en Palafrugell, al nordeste de Cataluña, España– intenta conocer qué es un *lugar en barbecho*. Para hacerlo, el proyecto emplea una serie de prácticas que, siguiendo lo explicado en los puntos anteriores, generan una imagen con apellido, la *imagen en barbecho*.

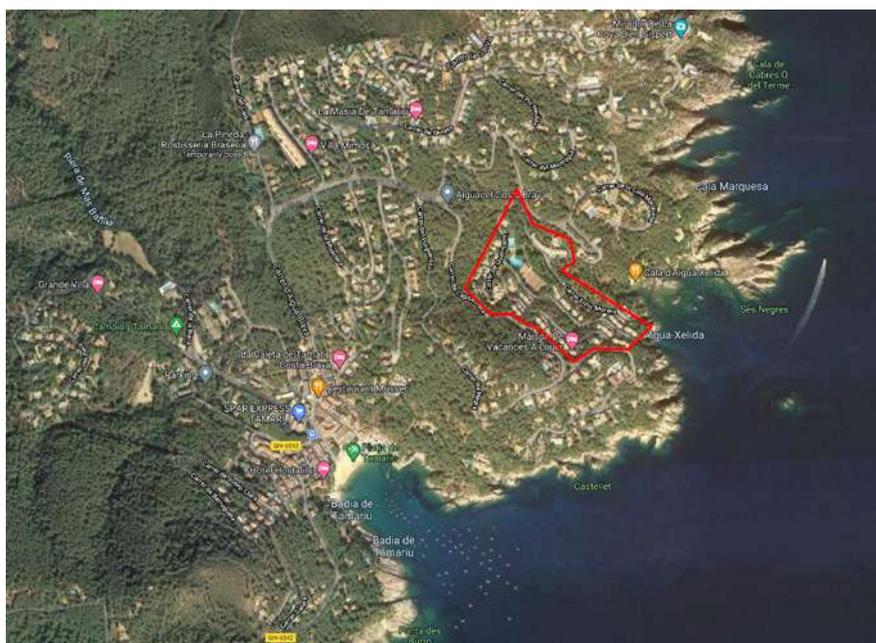


Fig. 4: Localización y límites de la urbanización Cala Nostra.

Fuente: elaboración propia a partir de una vista por satélite de Google Maps.

La noción de *lugar en barbecho* [7] hace referencia a lugares que quedan en suspenso durante una gran parte del tiempo. Lugares en los que sus funciones, el motivo de su diseño, queda suspendido durante tiempo para ejercerse solo durante un pequeño período de tiempo. Urbanizaciones turísticas o recintos feriales son dos ejemplos de este tipo de lugares.

Este tipo de sitios están claramente adscritos a lo que Morton (2018) define como *lógica agrícola*. Manera de pensar, proceder y entender el mundo que está en el origen y el núcleo del antropoceno y que explica las dinámicas de acumulación y eficiencia son la aspiración del ser humano desde el momento en el que se preocupa por pensar en la siguiente comida.

El *lugar en barbecho* muestra una inversión de recursos, en este caso constructivos y de espacio, para cubrir unas necesidades creadas primero por el disponer de tiempo de ocio y por su industria. También está relacionada con las dinámicas de mercantilización del suelo y todas las dinámicas que esto ha generado.

Una de sus características más singulares es el carácter temporal y cíclico –sea este regular y estable o irregular– que se puede descomponer en dos tiempos: un primer tiempo de uso y de funciones plenas, en la que el capital extrae y obtienen los beneficios –de la explotación turística, de la activación de los negocios que dan servicio a estos lugares, del cobro de entradas...–. Una fase que se contrapone a la que es propiamente la fase de barbecho. Tiempo en el que el lugar suspende sus funciones, queda deshabitado, desierto, sin utilidad más allá de esperar y rehabilitarse (reparaciones, mejoras...) para volver a empezar otra etapa de utilidad y funcionalidad.

Los lugares en barbecho son espacios diseñados y funcionales, sin sitio para la memoria ni el monumento. Existen, como mucho, marcas de entrada o salida (esculturas o decoraciones en rotondas, señalé-

tica...), señales para orientar a un visitante que, por su condición de visitante temporal y con poca vinculación con el lugar, necesita estos soportes para orientarse.

Estos lugares están privados de imagen debido a las dinámicas del *hiperobjeto* [8] turismo –o, mejor dicho, por el *hiperobjeto* capitalismo– que los convierte en una suerte de agujeros. Agujeros en el sentido que Smithson (1967: 55) se refiere a los monumentos que encuentra en Passaic: “*those holes in a sense are the monumental vacancies that define, without trying, the memory-traces of an abandoned set of futures*”. En el sentido en el que el lugar en barbecho solo aparece, solo emerge cuando es útil. Solo es visible en el momento en el que el capital lo necesita. De otro modo, si no se le requiere, queda escondido, invisibilizado, en un agujero, en un vacío, suspendido esperando el siguiente ciclo de uso–barbecho.

Nos encontramos, pues, con un lugar, un objeto, que requiere levantar nuevas imágenes con tal de hacerlos visibles y hacerles un lugar en la imaginación y los imaginarios, para instituirlos como objetos y poder trabajar con ellos. Para intentar acercarnos a ellos, para poder investirlos con metáforas y poder explorarlos y observarlos como tales.

El *lugar en barbecho* se instituye como un lugar particular y diferenciado, con características propias y sobre el cual no existen imágenes. Al menos, no existen imágenes que se acerquen al OR *lugar en barbecho* desde los términos que hemos planteado en este artículo, desde la metáfora de la OOO.

En este proyecto, las *imágenes en barbecho* se plantearon a través de una noción sobre la que ya hemos escrito: la *imagen dialéctica* de Benjamin y, a partir de ella, de su noción de interrupción y de constelación, que se entremezcló con el uso que Warburg le dio al concepto a través de la práctica formalizada en su *Atlas Mnemosyne*, entendiéndolo que “*el atlas de imágenes fue así el obrador de un pensamiento siempre potencial –inagotable, poderoso e inconcluso– sobre las imágenes*”

y sus destinos." (Didi-Huberman, 2010: 60). Esta posibilidad de cruce es posible ya que Benjamin (1999: 42) escribió que "[dialectical] *image is that wherein what has been comes together in a flash with the now to form a constellation [...] image is dialectics at a standstill*".

Warburg (2010) construyó este *Atlas Mnemosyne* intentando tejer una visión particular de la historia del arte –como ora final, como conclusión, como resumen y, a la vez, como apertura de sus trabajos previos y paralelos que van desde textos hasta la ordenación de su biblioteca, sus tarjetas de citas y las imágenes que iba recogiendo (Didi-Huberman, 2010:60)–, una narrativa en la que se mezclaban, en distintos paneles agrupados por temáticas, imágenes de obras del periodo clásico con obras contemporáneas al pensador y elementos de la cultura popular, permitiendo un tejido de la historia que iba más lejos de la narración histórica lineal y que separa disciplinas.

En cada uno de los paneles conviven fotografías de edificios, reproducciones de obras y textos, cosa que permite establecer parecidos y diferencias en cada panel. Diferencias y parecidos que el espectador debe averiguar porque no aparecen descritas ni señaladas de ningún modo, provocando así su activación y la puesta en marcha de su pensamiento para poder trazar todos estos caminos y rellenar estos vacíos en la narración que Warburg deja.

Creemos que estas constelaciones del *Atlas* son una manera de acercarse a la historia del arte que, de alguna manera, se relacionan con lo que Ingold (2017) describe como *prestar atención* a lo investigado y no reducirlo a datos y extraerlos sino conviviendo con ellas, estando con ellas.

En *Cala Nostra* la propuesta de investigación giraba entorno a 3 partes. Una primera parte que se construye a modo de reflexión que recoge, a modo de ensayo académico, todo aquello pensado y articulado durante la investigación; una segunda parte que es una aproximación a los dos conceptos centrales en el proyecto, el *lugar en barbecho* y la *imagen en barbecho*, en un modo que aplica lo pensado y reflexionado

en la primera parte para definir estos dos conceptos; y una tercera parte que se convierte en una instalación visual y textual que contiene una serie de ocho cianotipias de 100x70cms (*fig. 5*), una edición de los planos de la urbanización con reproducciones de las cianotipias en el reverso y 13 tarjetas manuscritas con textos sobre la zona de un escritor muy vinculado a ese paisaje y a esa urbanización.

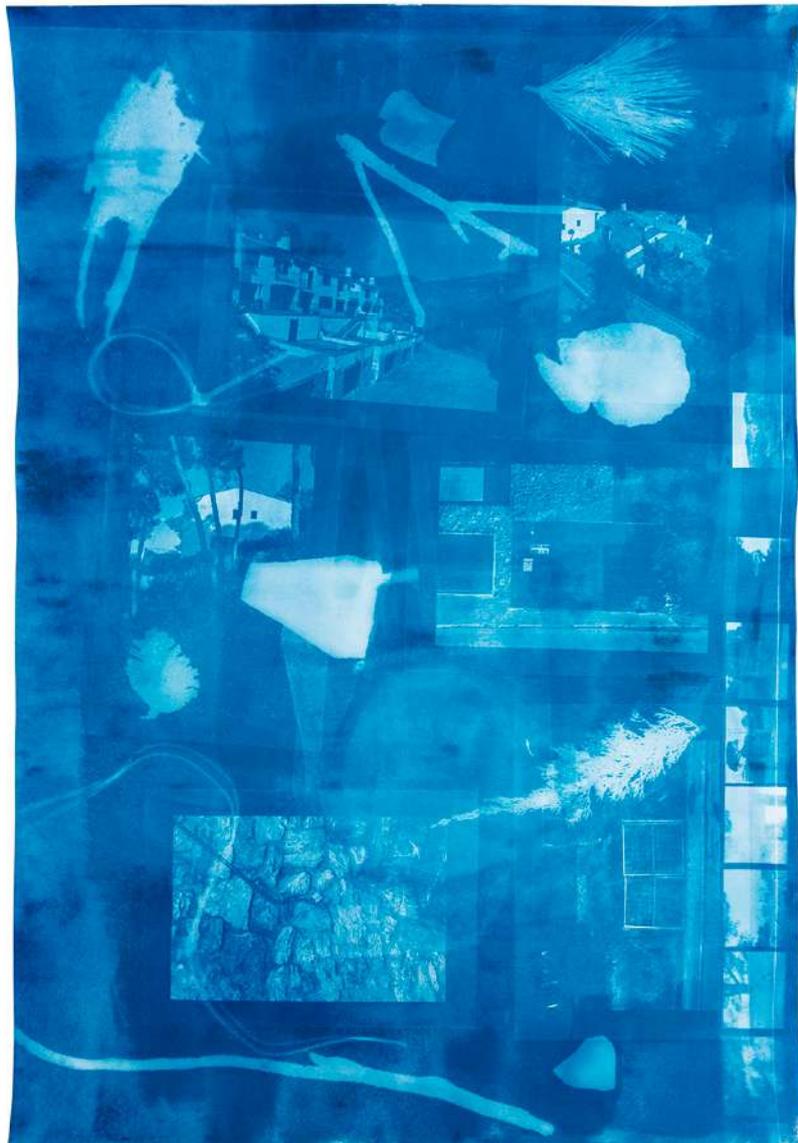


Fig. 5: Reproducción de una de las cianotipias que conforman la serie de ocho del proyecto *Cala Nostra*.

Para centrarnos lo máximo posible, creemos que lo más adecuado es centrarnos en las cianotipias y en su producción, ya que contienen la mayor parte del proceso y, en cierta manera, todo el proyecto se articula a su alrededor.

5. El índice y la metáfora. Dejar que Cala Nostra entre en las imágenes.

Estas cianotipias se convierten en un dispositivo que se rige por lo que Rosalind Krauss (1977 a y b) define como estética del índice. Es decir, estas cianotipias no establecen un sistema simbólico que sustituye a una realidad sino que se establece una relación entre lo representado y la realidad, una relación en la que lo representado es una consecuencia, un rastro de la realidad que el artista limita y captura.

Evidentemente, la fotografía es paradigmática en esta relación indicial aunque para Krauss necesite un texto añadido para ser completamente llena de significado: *"The photograph heralds a disruption in the autonomy of the sign. A meaninglessness surrounds it which can only be filled in by the addition of a text."* (Krauss, 1977a: 77). Ya hemos explicado que esta explicación racional, literal, lo único que conseguiría sería destrozar la posible metáfora trabajada. Entendemos, pues, que el texto no hay que generarlo y que la propia imagen (*fig. 5*) debe contener, en ella misma, suficientes trazas para que el observador pueda activarse y ejercer su papel para activar las correlaciones entre la imagen y aquel fragmento de la realidad con el que se quieren vincular de forma metafórica o, más específicamente, de manera metonímica, *pars pro toto*.

Hasta ahora hemos hablado de fotografía, pero entendemos que aparece la pregunta sobre la elección de la cianotipia como técnica

escogida, ya que durante todo el artículo hemos hablado de la necesidad que las formas se adapten a la realidad investigada. ¿Por qué esta técnica antigua y no una técnica más moderna y extendida?

Para poder responder, primero explicaremos el proceso de creación de las cianotipias. Entendemos que sin ello sería difícil justificar las decisiones tomadas. El primer paso en la creación de las cianotipias es una exploración por los alrededores de Cala Nostra (*fig.4*), que es una urbanización privada a la que solo se tiene acceso si se es residente o si se ha sido invitado, mediante distintos paseos a lo largo de todo el proyecto. Durante estos paseos se hacen dos acciones, más allá del propio caminar y habitar el espacio: la toma de fotografías del lugar y la recogida de objetos y de fragmentos de la urbanización.

Es partiendo de estos rastros, de estas imágenes y objetos, que ya constituyen en sí unos primeros índices de la urbanización, del *lugar en barbecho* en y con el que estamos trabajando, que se componen las cianotipias en los mismos alrededores de la urbanización, en la cala de Aigua Xelida.

Como ya hemos comentado, las dimensiones del papel elegido son las de un rectángulo de 100 x 70cm. Estas dimensiones permiten, en una sola imagen, la yuxtaposición de una cantidad considerable de fotografías y objetos que permiten la aparición de similitudes y discontinuidades y el colapso de distintas escalas temporales. Tiempos que van más allá de los de los paseos sino que también contienen los tiempos de los objetos que dejan el rastro. Con estas dimensiones y todo lo que se puede contener en ellas buscamos que el observador necesite distintos niveles de relación, de cercanía con la imagen. Un primer nivel de separación para observar la imagen completa e, incluso, la serie de cianotipias completa, para luego ir situándose cada vez más cerca (*fig. 6*), cosa que le permite ir descubriendo estas escalas temporales, estas continuidades, estas interrupciones que han emergido en la cianotipia.



Fig. 6: Detalle de una de las cianotipias que conforman la serie de ocho del proyecto *Cala Nostra*.

Este formato grande nos permite, pues, levantar significados, relaciones que van más allá de la denotación y de la descripción, consiguiendo que los índices, los rastros se conviertan realmente en una metonimia que despliegue todo lo ya comentado sobre las metáforas y no devenga representación literal del lugar.

Entendido el proceso y lo que se persigue con las decisiones tomadas en él, también cabe remarcar que la sencillez de manipulación y la baja sensibilidad lumínica que tiene la cianotipia no permite trabajar para perseguir esta relación metonímica a través del índice y, a la vez, nos permite situarnos en la manera de proceder que Leo Steinberg (1972) identificó en las obras de Rauschenberg y Dubuffet:

“Something happened in painting around 1950 –most conspicuously (at least within my experience) in the work of Robert Rauschenberg and Dubuffet. We can still hang their pictures –just as we tack up maps and architectural plans, or nail a horseshoe to the wall for good luck. Yet these pictures no longer simulate vertical fields, but opaque flatbed horizontals. They no more depend on a head-to-toe correspondence with human posture than a newspaper does. The flatbed picture plane makes its symbolic allusion to hard surfaces such as tabletops, studio floors, charts, bulletin boards –any receptor surface on which objects are scattered, on which data is entered, on which information may be received, printed, impressed –whether coherently or in confusion.

The pictures of the last fifteen to twenty years insist on a radically new orientation, in which the painted surface is no longer the analogue of a visual experience of nature but of operational processes.” (Steinberg, 1972: 84)

Se trata, tanto des del punto de vista de Krauss (1977 a y b) como el de Steinberg (1972), de que la obra, el soporte, registre marcas, rastros de un proceso (*fig. 7*) y no símbolos que intenten generar un discurso literal o unas representaciones miméticas de la realidad. Que la obra muestre rastros de un proceso, de un trabajo, que sirvan al observador para ir –o no– más allá y conseguir que se acerque al Objeto Real que huye pero que, a la vez, nos muestra caminos para acercarnos. Lo que tendríamos delante pues, es *“a pictorial surface that let the world in again.”* (Steinberg, 1972: 90)



Fig. 7: Rauschenberg, Robert: Automobile Tire Print, 1952. San Francisco Museum of Modern Art. Regalo de Phyllis Wattis. Cortesía de la Robert Rauschenberg Foundation.

Otro punto de vista que refuerza estas aproximaciones a la cianotipia y al proceso de trabajo, es la idea de arte como trampa que defendió Alfred Gell [9].

Gell (1996) defendió que una red de la tribu Zande que Susan Vogel exhibió como pieza artística en la exposición ART/Artifact era perfectamente válida como tal. Gell elaboró esta defensa en respuesta a un texto de Arthur C. Danto (1988) incluido en el catálogo de la exposición donde el teórico defendía que la red no podía ser considerada arte porque fue generada en un contexto muy alejado y en nada

asimilable a lo que en occidente se entiende por arte. El argumento que defendía Gell era, muy suscintamente, que era posible considerar arte esa red porque el funcionamiento de las trampas de caza y del arte son perfectamente asimilables el uno con el otro. (Gell, 1996: 27)

Según Gell, Podemos entender que la naturaleza de la trampa opera como índice tanto del creador de la trampa como de su víctima potencial. (Íbid.: 25) Y *“more than this, the trap embodies a scenario, which is the dramatic nexus that binds these two protagonists together, and which aligns them in time and space”* (Íbid.) La trampa, pues, se instituye no solo como metáfora –en tanto que índice y, en consecuencia, metonimia, como ya hemos comentado–, se instituye también como creadora de metáforas.

Gell sostiene que *“I would define as a candidate artwork any object or performance that [...] embodies intentionalities that are complex, demanding of attention and perhaps difficult to reconstruct fully”* (Gell, 1996: 33), definición que encaja con lo defendido en este artículo alrededor de las intenciones complejas de la metáfora y de la demanda de atención necesaria para crear piezas artísticas que respondan a los postulados de la OOO.

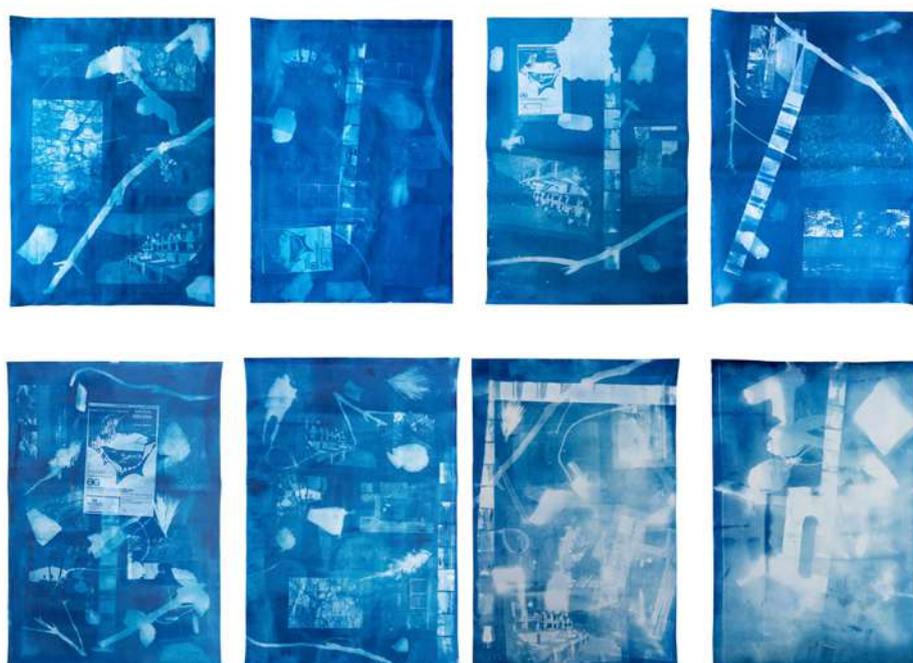


Fig. 8: Vista de las ocho cianotipias que forman parte del proyecto *Cala Nostra*.

6. A modo de conclusión: las imágenes, sus apellidos y sus posibilidades.

Las *imágenes en barbecho*, estas imágenes con el apellido necesario para poder interactuar con el *lugar en barbecho*, entendido y explicado este proceso devienen pues una realidad que nos ayuda a acercarnos a estos lugares.

Entendemos, pues, que cabe considerar este acercamiento desde la OOO para poder seguir operando en el mundo de las imágenes. Mundo que, innegablemente, se encuentra saturado y hastiado de las mismas imágenes repetidas hasta la saciedad. Saturación que impide que emerjan imágenes necesarias, imágenes que todavía nos faltan. En este sentido, creemos que la aproximación aquí expuesta consigue mantener esta posición crítica y reflexiva alrededor de la creación de imágenes a la vez que consigue generar una alternativa, una posible escapatoria a este baño de imágenes.

Creemos que el apellido de las imágenes es, hoy en día, más necesario que nunca como modo de acercamiento a la investigación de cualquier tema que se proponga y que puede ir más allá de la reflexión del medio, aportando nuevas herramientas para generar conocimientos que escapen de la lógica agrícola (Morton, 2018) que nos ha colocado frente a los numerosos retos a los que debemos hacer frente si queremos seguir vivos. Conocimientos que trabajen en una línea que huya de los datos y de la contextualización y nos ayuden a prestar atención (Ingold, 2017) a aquello con lo que estamos trabajando. Es decir, que cada objeto, cada campo de estudio, cada tema de estudio, encuentre sus modos y sus vías para construir sus imágenes y sus relaciones con el mundo.

Entendemos, además, que esta propuesta investigativa y este acercamiento permiten a la imagen fotográfica salir de una posición de portadora de pasados, de documento que establecía que algo había pasado, sido, existido, y colocarse también en una posición de crea-

dora de futuros, de mundos. Las imágenes con apellido convierten a las fotografías en una herramienta activa del proceso de investigación. La imagen deviene un generador de pensamiento y de relación y, en consecuencia, creadora de realidades y de mundos.

Notas

[1] Para conocer más en profundidad los argumentos de la postfotografía véase *La Fúria de las imágenes. Notas sobre la posfotografía* de Joan Fontcuberta. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016; o *A partir de ahora. La postfotografía en la era de internet y la telefonía móvil*, con textos de Joan Fontcuberta i Clément Chéroux. Barcelona: RM y Arts Santa Mònica, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2013.

[2] La utilización de la palabra “Objeto” debe ser entendida a partir de la definición que dan los distitos autores adscritos a Object Oriented Ontology (OOO), como puede ser Graham Harman (2016). Bajo esta definición, todo aquello que no es reducible a sus partes ni a sus relaciones es considerado un objeto. El hecho de entender el objeto bajo esta definición permite entender que tanto presencias humanas como no humanas se pueden considerar a nivel colectivo, en el momento de preguntarse sobre qué imágenes faltan. Bajo esta definición, pensamos que no es suficiente mostrando las partes o las relaciones de un objeto para entenderlo y retratarlo. Hay algo que va más allá y que se retira cada vez que intentamos acercarnos. También es útil para entender que imágenes ya tomadas de algunos objetos pueden ser incompletas por literales, descriptivas o fragmentadas y que hay que plantearse si hay que volverlas a crear, teniendo en cuenta “*anything that solely communicates literal truths is not an artwork*” (Harman, 2020: 30).

[3] La diferencia que en inglés se puede hacer entre *picture* (imagen física, soporte que contiene una imagen) e *image* (imagen mental, aquello que vemos dentro del soporte) permite unas distinciones y matices que en español se hacen difíciles de narrar. Es por este motivo que, cuando se ha hecho necesaria la distinción, hemos añadido entre paréntesis la palabra en inglés para ayudar en la diferenciación de estas dos acepciones de la misma palabra. Para ver una discusión más amplia sobre el tema, ver *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual* de W.T.J. Mitchell. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2017.

[4] Para una ampliación de estos términos aplicados a la *imagen dialéctica* de Walter Benjamin, véase: “The supposition of the aura: the now, the then, and modernity” de Geroges Didi-Huberman en *Walter Benjamin and History* editado por Andrew Benjamin. Londres: Bloomsbury, 2005. pp. 3–18; “Benjamin’s dialectical image and the textuality of the built landscape” de Ross Lipton en *Footprint. Delft architecture theory journal*, núm. 18, 2016. pp. 75–90 o también “Method and time” de Max Pensky en *The Cambridge companion to Walter Benjamin* editado por David S. Ferris. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. pp. 177–198. Por supuesto, también, la fuente original: *The Arcades Project* de Walter Benjamin. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

[5] Sobre esta idea de *prestar atención*, Tim Ingold dice “*to bring things into presence is not to interpret, is not to understand, is not to explain, it is to attend, to pay attention to what is there [...] in the sense of outgoing alone together.*” (Ingold, 2017). También Isabelle Stengers habla sobre esta idea de prestar atención en *Another Science is possible. A manifesto for slow science*. Cambridge: Polity Press, 2018.

[6] Este proyecto fue presentado como trabajo de final del Máster Universitario de Investigación en Arte y Diseño de EINA–UAB en setiembre de 2020. El proyecto será explicado en relación a las nociones analizadas en este artículo. Se encuentra disponible para su consulta completa en <http://joandeulofeu.com/projects/cala-nostra>. A partir de ahora, nos referiremos a este proyecto como *Cala Nostra* para facilitar la lectura del artículo y no alargarnos en demasía.

[7] Para una definición más amplia y que se diferencia del concepto de *No-lugar* de Marc Augé y del *Terrain Vague* de Solá-Morales véase “Objecte d’estudi: El lloc en guaret” en *Cala Nostra o els metges italians*. De

com la imatge i el lloc es fan l'una a l'altra. de Joan Deulofeu. Barcelona: EINA, 2020. pp. 18–24. Disponible en <http://joandeulofeu.com/projects/cala-nostra>

[8] El concepto de *hiperobjeto* se define por ser un objeto en el sentido de la OOO, es decir, no reduce a sus partes ni sus relaciones, de una escala tan grande y que afecta a tantos otros objetos que se hace difícil de pensar, aunque pertenezca a la realidad material. Véase: *Hyperobjects. Philosophy and ecology after the end of the world* de Timothy Morton. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

[9] Para una discusión más amplia de la controversia y sus repercusiones, véase “Ontología de una trampa” en *El arte de la mediación* de Oriol Fontdevila. Bilbao: Consonni, 2018. pp. 23–31

Referencias

Antich, Xavier (2016): “Sepultats per les imatges”, publicado en *Diari Ara* del 02/10/2016. Disponible en https://www.ara.cat/suplements/diumenge/Sepultats-imatges_0_1661233868.html [Última consulta, 29/06/2021]

Azoulay, Ariella (2019): “Fotografías de lo inmostrable” en *Errata* de Ariella Aisha Azoulay. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2019. Disponible en <https://fundaciotapies.org/wp-content/uploads/2019/09/Fotografias-de-lo-inmostrable.pdf> [Última consulta 01/07/2021]

Barthes, Roland (2011: [1980]): *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 2011.

Benjamin, Walter: *The arcades project*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

Danto, A. (1988): “Artifact and Art” en *ART/Artifact. African Art in Anthropology Collections*. Nueva York y Múnich: The Center for African Art y Prestel Verlag.

Didi-Huberman, Georges (2010): *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Elkins, James (2009): “Un seminario sobre teoría de la imagen” a *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n° 7, 2009, pp. 131–173.

Elo, Mika (2017): “FAQ” a *Futures of artistic research. At the intersection of utopia, academia and power* editado por Jan Kaila, Anita Seppä y Henk Slager. Helsinki: Academy of Fine Arts, Uniarts Helsinki, 2017, pp. 49–53.

Fontcuberta, Joan (2016): “Me gusta pensar que las fotografías-fantasma siguen errando por ahí a causa de su tarea inconclusa: la búsqueda del autor, la concreción de su naturaleza”, a *Correspondencias. Pero, ¿qué es la fotografía?* Barcelona: Fundación Foto Colectania, 27/10/2016, disponible en http://correspondencias.fotocolectania.org/2016-es/#_ftn1 [Última consulta, 28/06/2021]

Friedlander, Eli: “The measure of the contingent: Walter Benjamin’s dialectical image” en *Boundary 2*, vol. 35, n° 3. Otoño de 2008. pp. 1–26

Gell, Alfred (1996): “Vogel’s net. Traps as artworks and artworks as traps.” en *Journal of material culture*, vol. 1, n° 1, 1996. pp.15–35.

Harman, Graham (2012): “On vicarious causation” en *Collapse*, vol. II. Diciembre de 2012.

Harman, Graham (2016): *El objeto cuádruple*. Barcelona: Anthropos, 2016.

Harman, Graham (2020): *Art + Objects*. Cambridge: Polity Press, 2020.

Ingold, Tim (2017): “The art of paying attention”, keynote leída en *Art of Research Conference 2017: Art as a catalyst!*. Helsinki: Aalto university school of arts, design and architecture. Disponible en <http://artofresearch2017.aalto.fi/keynotes.html>. [Última consulta, 1/07/2021]

Krauss, Rosalind (1977a): “Notes on the index: seventies art in America” en *October*, vol. 3, primavera 1977. pp. 68–81.

Krauss, Rosalind (1977b): “Notes on the index: seventies art in America. Part 2” en *October*, vol. 4, tardor 1977. pp. 58–67.

Latour, Bruno (2008): *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del Actor-Red*. Buenos Aires: Manantial.

Morton, Timothy (2018): *Ecología Oscura. Sobre la coexistencia futura*. Barcelona: Paidós, 2018.

Neuburger, Ana (2015): "La historia en imágenes. Walter Benjamin y el concepto de actualidad" en *Constelaciones – Revista de teoría crítica*, nº7, 2015. pp. 185-201.

Ortega y Gasset, José (2009: [1925]): "Ensayo de estética a manera de prólogo" a *La deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset. Madrid: Alianza editorial, 2009. pp. 152-174.

Paglen, Trevor (2016): "Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)" a *The New Enquiry*. 08/12/2016. Disponible a <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/> [Última consulta: 1/07/2021]

Smithson, Robert (1967): "The Monuments of Passaic" a *Artforum*, vol. 6, nº4. Diciembre de 1967. pp.52-57.

Steinberg, Leo (1972): *Other Criteria: Confrontations with twentieth-century art*. Nova York: Oxford University Press, 1972.

Warburg, Aby (2010): *Atlas Mnemosyne*. Tres Cantos: Akal, 2010.