



Omau / La nube / 2013 / fotografía digital intervenida

Los vínculos y los excesos en la imagen digital

Claudia Leño
Facultad de Artes Visuales
Instituto de Ciencia y Arte
Universidad Federal de Pará
aclauidaleao@gmail.com

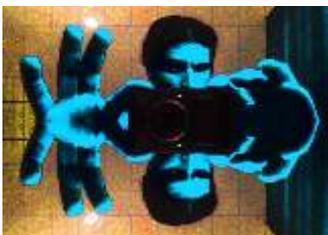
Resumen: Es una investigación sobre la naturaleza de las imágenes, relaciones y vínculos comunicacionales entre el exceso de imágenes producidas en soporte digital y sus portadores. Partiendo de la hipótesis de que con el advenimiento de la cámara digital y de las *cameras phone* nuestro modo de mirar, registrar, guardar y tener acceso a nuestras imágenes fue alterado profundamente, potenciando una actitud viciada por imágenes. Surgen en este escenario, los productores de infinitas imágenes cotidianas, que denominaremos en esta investigación como fotografiadores, los que generan dos tipos de imágenes de diferente naturaleza; las infoimágenes circulatorias y las infoimágenes cotidianas.

Palabras-clave: Teoría de la imagen, comunicación, vínculos, olvidos, fotografiadores e infoimágenes.

Links and excesses in digital image

Summary: is an investigation related to the nature of images. Concerning relations and communication links between an excess of images produced in digital support and its bearers. It has its starting point on the theory which asserts that the advent of digital cameras and iphone cameras has brought a deep alteration in our way of seeing, of registering and also accessing to our own images, promoting an attitude deeply marked by images. In this scene arise the producers of countless everyday images which we will call photographers who generate two kind of different images, circulatory infoimages and everyday infoimages.

Key words: Image theory, communication, links, oblivion, photographers and infoimages.



Omau
Selfie araña
2013
foto intervenida

Como armas y autos, las cámaras son
máquinas de fantasía cuyo uso es vicioso
Susan Sontag

Vivimos con imágenes y entendemos el
mundo en imágenes
Hans Belting

Quisiera aclarar que los registros cotidianos aquí presentados no hacen referencia a un *reality show*, que en la era de la exhibición utiliza las 24 horas del día para el entretenimiento, tampoco es un trabajo artístico. Son registros hechos por personas comunes que tienen como objetivo apenas fotografiar lo más común, lo más banal de su día, acumulando de esa manera imágenes que pasan a formar parte de pequeños bancos de imágenes personales, accionando lo que llamamos “dispositivos de memorias intensas para imágenes inaccesibles” o aparatos para no olvidar.

Forman parte de esta investigación todas las imágenes cedidas, vistas o apropiadas, originales de máquinas digitales, de aparatos celulares, y en las computadoras de los informantes. De la misma forma es importante destacar que esta investigación no fue realizada con imágenes de “álbumes digitales” montados como libros o “álbumes digitales” expuestos en las redes sociales, como *Facebook*, *Orkut*, *Flickr*, *Picasa*, *Instagram*, etc. Lo que interesa a este trabajo son las imágenes, sin un proceso anterior de edición o de elección.

¿Cómo estamos operando delante de la imagen digital? Pero, al final, ¿qué es la imagen digital? ¿Cuál es su lugar? Hans Belting, (uno de los pocos teóricos de la imagen que hace referencia a la imagen digital en el aspecto de la cultura) entiende que es una imagen sintética, que está fuera de nuestras concepciones hasta hoy vistas en imágenes. Todos los mecanismos de aprehensión, procesamiento y almacenamiento son, todavía, incomprensibles para nosotros. Con esto, la imagen digital establece un nuevo modo de percepción con el mundo y con nuestro cuerpo. Para él, nuestra mayor tarea sería pensar por qué esa imagen nos deja tan extasiados y eufóricos. Y él, citando a Raymond Bellour, constata que “cada vez sabemos menos qué es una imagen”(2000).

Pensemos entonces sobre lo que Belting nos propone, porque nuestra búsqueda acerca de esa cuestión es continua. De este modo, es necesario querer saber y entender lo que es esa imagen, una vez que no podemos desconocer lo obvio: que estamos operando en superficies digitales.

Para comenzar, tal vez sea necesario entender los fundamentos de la fotografía y de la imagen digital, pues el modo en cómo manejamos los aparatos y sus procesos afectan, evidentemente, el modo en cómo operamos la imágenes. Sabemos que la fotografía es una imagen con inscripción de luz y sombra procesada químicamente. Lo físico de la fotografía está en su soporte, que es táctil: el *film* o la película emulsionada con los haluros de plata. Los mismos que, afectados en la formación de la imagen, generan los granos, microgramos de arena negra y una gama infinita de cenizas. Son los haluros de plata que, desordenados, forman una imagen mosaico, una fotografía. Después de revelados, serán los originales de la fotografía, un negativo, la matriz de reproducción de las imágenes. Belting relaciona la imagen digital y la fotografía, explicando que, en el caso de la primera, existe una incorporeidad que anularía el vínculo físico entre el soporte y la imagen, ella está ahí. Sin embargo, en la imagen digital, el soporte es el aparato (las cámaras, las computadoras, las *cameras phone* y las *cameras pad*). El soporte se confunde con la imagen, que ocupa un espacio inmaterial en el aparato, transformando nuestro modo de percepción, íntimamente vinculado a las telas electrónicas: “Las imágenes digitales se encuentran almacenadas de manera invisible como una base de datos. Cualquiera que sea su ubicación, ésta se relaciona con la matriz, que ya no es una imagen” (2007, p. 49)

Esa nueva configuración para el acceso y la producción de imágenes en el aparato es el mismo espacio en que ella se procesa, es el salto de la tecnología digital misma. Para el historiador Wolfgang Shäffner, ese salto ocurrió de manera muy inconexa y nada simple, como parecía. Uno de los factores es la forma de almacenamiento, procesamiento y decodificación en un lenguaje para una máquina que no comprendía imágenes. Ella opera al convertir los símbolos de la lógica binaria (reuniendo el cálculo y la operación lógica) en un mismo algoritmo, que será interpretado como letras y números. La imagen poseía hasta entonces otra estructura y naturaleza. Ella era orgánica y palpable. Era dibujo, pintura, proyección. Era necesario crear otras estrategias y herramientas para su acceso y procesamiento en programas de imagen de modo que fuese convertida en información. Los cambios, según Shäffner, no ocurrieron solamente en los programas, sino en el espacio que ella pasó a ocupar:

Las imágenes no están compuestas de símbolos secuenciales de código alfanumérico, tampoco forman parte del sistema operativo digital. Es solamente a través de su transformación en símbolos secuenciales del código mencionado que ellas pueden entrar en la computadora y ser procesadas. Por eso, esa relación entre imagen, computadora y pantalla – que parece tan “natural” y esencial en la tecnología digital – es una relación difícil y compleja: la computadora no es una tecnología de imágenes (2011, p.198)



La máquina, que no poseía la lógica de la imagen, tuvo que transformarse en pantalla, y de ese modo se creó una nueva ventana para el mundo. Sin embargo, las pantallas que operamos son diferentes de las que originaron las otras imágenes. Son pantallas iluminadas y no proyectadas. Poseen una lógica interna y trabada; ellas almacenan imágenes como números. La imagen digital se constituye en el soporte, es una placa iluminada llamada *Charge-coupled device* (dispositivo de carga acoplada), o CCD¹, así como el *Complementary Metal-Oxide Semiconductor* (Semiconductor de Óxido Metálico Complementario), o CMOS, los sensores de las cámaras digitales.² Ese soporte está constituido de un trozo de silicio compuesto de millones de células ultrasensibles, que se llaman fotodiodos o fotosites, o pixel. La estructura de ese dispositivo está superpuesta a un sistema de luminancia que afecta las líneas inferiores y superiores, sincronizadamente. Cuando los electrones afectan a los píxeles, ellos se convierten en luces (altas, bajas y sin sombras) refractadas para el interior de la cámara, que las registrará transformándolas en carga eléctrica. Con eso, podemos pensar la imagen digital como escritura de luz, porque esa imagen retiró la sombra de la historia de las imágenes. Esa es una de las transformaciones que sufrimos sin percibir que se trata de un nuevo orden.

Partimos de la base que Vilem Flusser llamó de “tecnoimágenes”, proyecciones que instrumentan las superficies según los deseos de los operadores, ellos apenas usan un dedo para apretar las teclas de acceso a los aparatos, los funcionarios: “el que juega con el aparato y que sigue la lógica del programa” (1983, p.9). Es aquel que desconoce cualquier modo de burlar, de engañar al aparato. Él va a operar en lo mínimo sin penetrar en los mecanismos que alterarían lo que llamó “lógica del programa”. Para Flusser, el principal motivo de ese proceso de alienación que vivimos ocurre porque olvidamos la razón por la cual creamos las imágenes, aquellas de antes, las tradicionales, las que imaginaban y mediaban el mundo. Flusser nos hace pensar sobre la lógica de lastecnoimágenes, que llamará también imágenes sintéticas, “las superficies terminales, imágenes operadas en códigos zerodimensionales” (2008).

Observemos que el funcionario desaparece y surgen los imaginadores, que, como nosotros, no consiguen burlar más los aparatos, alterar las funciones, abrir la caja negra. En programas cada vez más cerrados, la caja negra fue lacrada y no es más una caja negra, sino láminas negras. Así son los aparatos de las cámaras phone y las cámaras digitales compactas, cada vez más finos, son cada vez menos profundos. Palpamos láminas. Lo que significa que a los imaginadores, o mejor dicho, a nosotros, nos cabe apenas la tarea de imaginar en imágenes y obligar al aparato a producir lo previsualizado, las imágenes imaginadas por nosotros. No hay urgencia en crear una nueva operación, pues a la “nueva superficialidad” no le interesa elucidar, ni abrir las cajas negras, una vez que se tornó en una tarea técnica determinada por quien inventó y detenta la lógica de lo que Vilem Flusser llamó de “programa”, y así operamos en el nivel de teclas y del automático.

¹ El primer CCD fue desarrollado por Bell Labs, en 1969. En 1975, la Kodak lanzó lo que vendría a ser la primera cámara digital la MV-101 y sus imágenes estaban grabadas en cintas a cassette. Disponible en: <<http://tecnologia.uol.com.br/produtos/ultnot/2007/08/29/ult2880u406.jhtm>> Acceso en: 26 jan. 2012.

² La estructura de los sensores es delicada, compleja y montada sobre tres capas: la primera es una base de silicio; la segunda es una capa de dióxido de silicio y la capa superior es de polisilicato (Cf. Trigo, 2005, p.177).

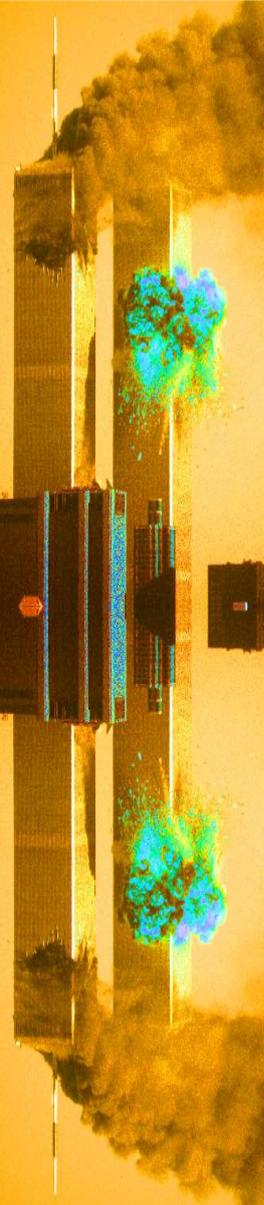
Las Infoimágenes Circulatorias

La pregunta tal vez sea sobre: ¿Cuál es la naturaleza de las imágenes que estamos operando cuando hablamos de exceso de imágenes? ¿Son imágenes de naturaleza vincular o apenas informativas? Pensemos que en este caso las imágenes pasan a tener un valor de información mayor que el valor del vínculo, de este modo se refieren a aquello que Roland Barthes llamó *Studium* de la imagen, o lo que define la época, la fotogenia, la ropa (Barthes, 1980). Es una imagen-documento, información extremadamente objetiva, demarcada por la ausencia de complejidad dado el fácil acceso a lo que ella está informando allí.

Pensemos que las imágenes como información poseen un carácter o naturaleza, de una representación clara e inequívoca, de la cual todos nosotros comprendemos, de la cual nosotros no tenemos ninguna dificultad para descifrarla y descubrir de lo que se trata. El pie de foto es de tal modo descriptivo que sólo informa nuevamente lo que la fotografía (la imagen que dice más que mil palabras) demuestra de nuevo.

La imagen informa, el texto reitera, creando una situación estéril retroalimentada por el vacío de algunas imágenes que Norval Baitello Junior llamará “escalada de autorreferencia”. Esas imágenes son producidas y consumidas por nosotros en una escala gigantesca. A ellas las llamaremos infoimágenes. Ellas demarcan una existencia de situaciones que solamente están sucediendo. Son naturalmente imágenes huidizas que atraviesan las horas, muchas horas, sin dejar rastros; su carácter está en la superficialidad.

Y así estamos produciendo dos naturalezas de infoimágenes: las domésticas y las circulatorias. Las infoimágenes circulatorias son las imágenes distribuidas por los diversos medios de comunicación: imágenes de periódicos, TV, Internet, radio. Algunas veces son pequeñas, con poca información, sin mucho prestigio y poco acceso. Otras pasan totalmente desapercibidas, sin tocar nada. Algunas, sin embargo, poseen un gran impacto de circulación y, por ese motivo, ellas se estabilizan, se mantienen y siguen replicando con la misma intensidad por días o por algunas horas. Ellas circulan, ruedan ininterrumpidamente y son las mismas imágenes, exhibidas en los diversos medios de circulación de información. Si cambiamos el canal de televisión, accedemos a un blog, portales, redes sociales, radios, ellas estarán ahí, retomando el breve tiempo de vida que poseen y creando otro acceso, “nuevo”, siendo una misma imagen –sea en texto, en sonido, en fotografía o en video. Sin hablar de las redes sociales, donde son replicadas y compartidas de modo incesante.



Omau
Inflexión
2013
foto intervenida

Poseemos una infinidad de ejemplos a los que estamos expuestos diariamente. La muerte de la cantante inglesa Amy Winehouse, ocurrida el 23 de junio de 2011, es uno de ellos. Después de la confirmación de su muerte, en pocos segundos, todas sus imágenes circulaban por todos los lugares: en la prensa pequeña y grande, en las redes sociales, en los canales de TV. Todas, las 43,3 millones de imágenes tomadas de ella, desde que fue lanzada al fenómeno de la música mundial, volvieron con toda la fuerza y potencia, superficialmente.

El propio evento de su entierro es ejemplar. Fueron tres días intensos que antecedieron a la sepultura, durante los cuales circularon todo tipo de imágenes: en las que ella aparecía linda, maquillada y con su cabello inigualable, cantando como hacía mucho que no se la oía; jugando a andar de cabeza para abajo con su novio por la calle; consumiendo drogas; hablando con ratones?; gateando en el piso del hotel en el Caribe; exhibiendo sus senos en Río de Janeiro; con los brazos y el rostro marcado por sus peleas de amor y odio; sin dientes, porque los había perdido debido al alto consumo de drogas y alcohol; sonriendo y hablando incomprensiblemente; pegando a sus fans; corriendo de los periodistas; en shows más intimistas nunca antes divulgados... Nuevas y mismas imágenes.

La catástrofe natural más televisada de nuestra historia fue el tsunami que alcanzó la costa noroeste de Japón, el día 11 de marzo de 2011. Es nuestro otro ejemplo. Como el registro de maremoto ya había sido hecho y la previsión de llegada de la onda sería de 10 minutos, fue tiempo casi suficiente para que muchos habitantes de las ciudades alcanzadas buscaran lugares más altos y seguros. De la misma forma, los vehículos de comunicación pudieron posicionarse estratégicamente a la espera de la onda gigante, que se aproximaba a la velocidad de más de 70 kilómetros por hora. La gran onda devastadora, arrastró edificios, barcos, automóviles, aviones y miles de cuerpos. La tragedia fue registrada en todos los ángulos posibles, tanto por las televisoras japonesas como por las personas que fueron protagonistas de esa tragedia. Realizando una búsqueda rápida, tuvimos unas 263 mil imágenes fotográficas acaecidas disponibles en Internet, sin contar los videos, que son en el orden de 65 mil. Podemos observar que, solamente en las dos primeras páginas a las que tuvimos acceso, ya hay unos 100 minutos o casi una hora y media de imágenes de video. Evidentemente, algunas son las mismas imágenes posteadas por canales diferentes.

El último ejemplo que utilizaremos es el emblemático evento del Once de Septiembre, el ataque a las torres gemelas del WorldTrade Center. Para ese caso, tenemos 13,6 millones de imágenes fotográficas y 6,41 millones de videos.



Además de las tres mil horas de imágenes que fueran reunidas en un sólo sitio, el *Internet Archive*,³ biblioteca digital que reconstruyó los acontecimientos entre los días 11 y 17 de septiembre, a partir de todas las imágenes que fueran puestas a disposición y transmitidas en Internet y en 20 canales de noticias (americanos, japoneses, árabes, rusos, franceses y canadienses). Así, nunca podremos jamás olvidar, porque todos los años, al aproximarse la fecha de aniversario de los ataques, veremos las mismas imágenes de los aviones chocando contra las torres; las personas desesperadas corriendo de la humareda que se esparció por kilómetros; veremos también a las personas que estaban presas en las torres tirándose de una altura inimaginable y, por fin, a las torres desmoronándose, desapareciendo del paisaje.

En estos pocos ejemplos, tenemos una pequeña idea de cuantas imágenes estamos acumulando, de cuantas imágenes imaginamos que vemos y otras tantas que nunca veremos. Sin embargo, tenemos certeza que ya vimos un poco de todo de alguna manera, pues las imágenes se repiten al punto de no saber más cuando comienzan y cuando terminan.

Pensemos junto al antropólogo japonés Ryuta Imafuku, que analiza⁴ de qué manera los medios trataron y tratan la imagen con información, especialmente las del Once de Septiembre. La superficialidad en el trato del acontecimiento vacía el contenido que el suceso tuvo, de hecho, para todos nosotros que lo vimos, que de alguna manera, vivimos el momento de aquel acontecimiento. Él denomina a ese mecanismo “violencia satelital”, o sea, la forma como los medios de comunicación influyen las imágenes transmitidas en tiempo real, superpuestas al tiempo global, porque de este modo los medios que globalizan la misma imagen imprimen otro tiempo que no es el propio tiempo del acontecimiento.

El mecanismo descrito por Imafuku también da cuenta de lo que el acontecimiento significó para el que lo vivió, creando una ilusión del hecho ocurrido, de forma que esas imágenes son yuxtapuestas de modo “original”. Existe aún el impacto que ellas tienen sobre nuestras vidas, de forma que ellas retornan a nuestra vista desde los más diversos ángulos posibles, que fueron registrados en un tiempo de un “ahora”, que, según Imafuku, es una demanda nuestra –los que están distantes–, porque “las personas tienen voluntad de vivir el momento real globalizado” (2003). Y como ellas son tomadas innumerables veces por los medios, esa sensación de actualización ofrece a la imagen un sobretiempos, tanto para ella como para quien la está consumiendo, desmontando el sentido primario de la imagen para el descarte inmediato, sustituyéndola para el consumo exacerbado y la necesidad de actualización y visualización de quien accede a ella.

¿Y quién hace los registros de las infoimágenes? ¿Quiénes son esa legión de fotógrafos y camarógrafos que realizan ese esquema de trabajo? Pensemos, sin embargo, que muchos son apenas “operadores de aparatos digitales” o “fotografiadores”, que no les interesa la autoría, por el significado del valor de poseer aquella imagen “casi única”; pocos saben de las diferentes posibilidades del ángulo, de la altura, de la distancia o de la complejidad con que aquella imagen puede ser vista y de qué modo serán transmitidas.

³ Disponible en: <[http://www.archive.org/details/911/day/20010911#/> >. Acceso en octubre / 2011 a enero / 2012.](http://www.archive.org/details/911/day/20010911#/)

⁴ Entrevista concedida al diario web de São José do Rio Preto el 20/abril/2003: disponible en: www.cafecreole.net/WTC/diarioweb.html. Se accedió el 10 diciembre de 2010

Cuando sus imágenes están en el lugar de ser únicas, ellos (los “fotografiadores”), que son a gran escala catapultados como fotógrafos por estar presentes en el lugar correcto, en el momento preciso, con su cámara *shot* haciendo imágenes con las *camera phone*. Supongamos que los fotógrafos de celebridades, o paparazzi, estén en la misma situación, pues esperan y acechan por la “misma” imagen; ellos persiguen, esperan y acechan siempre a las mismas personas.⁵

¿Vivimos entonces el tiempo inexorable de la omnipresencia de los aparatos de captura de imágenes (celulares, cámaras digitales compactas), que están por todos lados? Supongamos que sí. Muchas veces, un fotógrafo naturalmente tiene dos celulares con cámara o una cámara *shot* y un celular; sin embargo, lo imprescindible es que alguna batería deba de estar siempre cargada. Flusser previó el escenario de la omnipresencia de las tecnoimágenes, no obstante, vivimos más que eso: la omnipresencia de los aparatos digitales y sus microtelas operadas por todos nosotros, que, como fotografiadores, estamos diseminados por todos lados. Hay un distanciamiento de la acción; el fotografiar es solamente un acto de sacar la cámara y apretar un botón; no hay el apuro, la responsabilidad o señales de cualquier compromiso. El fin es distribuir, publicar, en un escenario de proliferación y vacío.

En un tiempo en que todos somos fotografiadores y en que todo es fotografiado, no se busca tanto mirar una imagen, sino qué ver y ser visto, apretar el botón, colocar el aparato para hacer nuevos registros. El exceso de imágenes impera sobre nuestros ojos buscando siempre las mismas imágenes. Baitello diagnostica el porqué de esa falta de novedades, “ya que no son los ojos los que buscan las imágenes como en épocas pasadas, cuando las imágenes raras eran buscadas ávidamente por los ojos en libros, paredes, cuadros, frescos, cavernas” (Baitello Junior, 2005, p.49).



⁵ Cuando, después de su separación, la princesa británica Lady Diana comenzó a vestir la misma ropa para ir a la academia a entrenar, demostró entendimiento del mecanismo de los paparazzi, que siempre la perseguían. Así, ella creó una estrategia para engañarlos, pues no había nada de nuevo en ir a una academia y que ellos hicieran siempre las mismas imágenes.

Las infoimágenes cotidianas

Las infoimágenes cotidianas pasan a tener el mismo carácter de las infoimágenes circulatorias, no obstante, las imágenes son hechas, o producidas en un circuito íntimo (dentro de casa, fiesta de cumpleaños, casamientos, bautismos, graduación, o asado de fin de semana en la casa de amigos, el encuentro en el bar, la fiesta de karaoke y lo cotidiano del día a día). La idea inicial es registrar todo y cualquier cosa, nada se puede perder en el tiempo y en la memoria. Algunas veces, en una misma ocasión o acontecimiento, hay, mínimo, cinco cámaras y otros tantos celulares para que una misma escena sea registrada. Todos se posicionarán igualmente para el registro, “único”. Quien va a ser fotografiado espera el registro, que será hecho por todos los lentes que le están apuntando. De este modo, cuando nos encontramos en esta posición, la de fotografiado, nos posicionamos iguales a una celebridad, hacia la que todos los lentes están volteados, y el momento de posar es replicado para cada lente y para el futuro. Son registros para todos los celulares, del tío, del sobrino, del padre, del amigo, de la cuñada y del fotógrafo oficial de la fiesta, porque todos los que tienen una manera de registrar la escena, ya sea con cámaras compactas, o sea con las camera phone, lo harán y todos tendrán aquella imagen también.

Y también fotografiamos acciones que tal vez puedan no interesar a nadie: corté mi uña, lo fotografío; me corte el pelo, lo fotografío; mis ojos en el espejo, antes de salir para una fiesta, lo fotografío; mi desayuno, lo fotografío; mi calza nueva que me queda linda, lo fotografío; la flor que se abre en un florero, lo fotografío también; mi nevera vacía y llena, también ya la fotografíé; la comida que hice, también la fotografío. Todo y cualquier cosa casi mínima es motivo para las imágenes. A toda hora del día producimos y consumimos una cantidad gigantesca de imágenes.

D. está casado y dice que, más allá de que no fotografíe todos los días o a todas horas, siente la necesidad de estar o andar con un aparato fotográfico, pues si ve una escena, precisa “registrarla antes que se pierda”. El perder, para él, significa no compartir con más personas que podrían interesarse por aquella imagen, y no por el sentido que suponía que él pudiese darle a ella.

J. tiene un hijo y fotografía casi todo lo que ve: “... encuentro algunas escenas raras... Así como las veo... Unas escenas bonitas... Yo hasta tengo ganas de fotografiar. Estaba con un celular, infelizmente este día.... Tenía una casa grafiteada...” Pero, para ella, el día a día es más difícil, lo imprescindible es estar muñida con una cámara en los viajes llegando a ser una pesadilla olvidarla: “yo creo que son momentos especiales, de viajes, de fiestas, visitas, de paseos...” Sin embargo, el momento más fotografiado fue cuando su hijo nació:

Saqué un montón de fotos, muchas fotos. No sé cuántas tengo, cuantas tenía... casi diariamente. Era aquella cosa: la primera comida, la primera papilla, todo lo primero... Fue mucha cosa. Creo que no saqué más fotos, porque no tenía más tiempo, ¿sabe? Madre de recién nacido, ¿no? (J., 2011)

Fotografiar el proceso cuando todo está sucediendo es lo que hace L., que tiene una hija de un año y seis meses y cerca de 5 mil imágenes, sin contar las que se perdieron. Casi un año después de nuestro primer contacto, la acumulación de imágenes aumentó, evidentemente. Ella dice que “no son fotos tomadas sin pensar [...], a veces, me gusta sacar fotos como si fuese una peliculita, en secuencia, ¿entiende?”. Ella habla también sobre determinados procesos: “Los cambios de mi rostro, que está envejeciendo, las arrugas que están apareciendo; [los cambios] en mi hija, que está perdiendo la cara de bebé y quedando con cara de niña”. Es la posibilidad de capturar cada lapso de tiempo en que vive. Aunque no sea necesario en ese momento, en alguno podrá servir.

¿Cuál sería el carácter o el sentido que las infoimágenes cotidianas tienen en nuestras vidas? Ellas tendrían el mismo sentido de aquellas imágenes que otrora habitaban en los álbumes de familia o eran parte de una colección de imágenes también de familia, guardadas en cajas de zapatos, pero que, en algún momento, eran sacadas para ser vistas nuevamente, o ¿ellas poseen la misma naturaleza de imágenes? Lo que no podremos negar, de ninguna manera, son los cambios ocurridos en el modo de relacionarnos con las imágenes, en el modo de mirar las imágenes, en el modo de producir imágenes, de capturar y consumir imágenes. Las alteraciones no ocurrieron solamente por la cantidad de imágenes que capturamos y acumulamos, sino por los aparatos que utilizamos para la operación de mirar.

¿Y qué nos hace producir imágenes de esta manera que estamos produciendo? Norval Baitello Junior nos apunta una posibilidad cuando presenta la iconofagia como uno de los diagnósticos del exceso de producción de imágenes:

Por miedo de nuestra propia muerte, pasamos a acelerar la producción de imágenes en el propósito de apartar o recalcar la vivencia de nuestra propia muerte. Tales imágenes en proliferación exacerbada nos remiten todavía más al recuerdo de la muerte. (Baitello Junior, 2005, p.53)

Para Gunter Anders, la iconomanía es uno de los diagnósticos para nuestra obsesión por las imágenes, lo que llamó “dependencia imagética”. Para él, la idea de unicidad, lo único, lo extraordinario crea un proceso de, por medio de las imágenes, “que yo pueda crear mis imágenes para salir de mi mismo, las ‘spare-pieces’, yendo contra la posibilidad de que sólo ‘existo una única vez’” (Baitello Junior, 2008, p.89), más allá de que acumulemos imágenes que tal vez hayan sido vistas solamente en el momento en que fueron sacadas y que después nunca más serán (re)vistas. Imágenes sacadas con la intención de no verlas de nuevo, para recordar, sino apenas para apretar un botón y apropiarse de aquella escena. Son miles, millones de imágenes. Excesos continuos, producidos ávidamente. Imágenes ya significadas por Kamper, que atraviesas el Bild o Billig, como el roto, el gastado, lo ordinario y tal vez, lo no necesario.

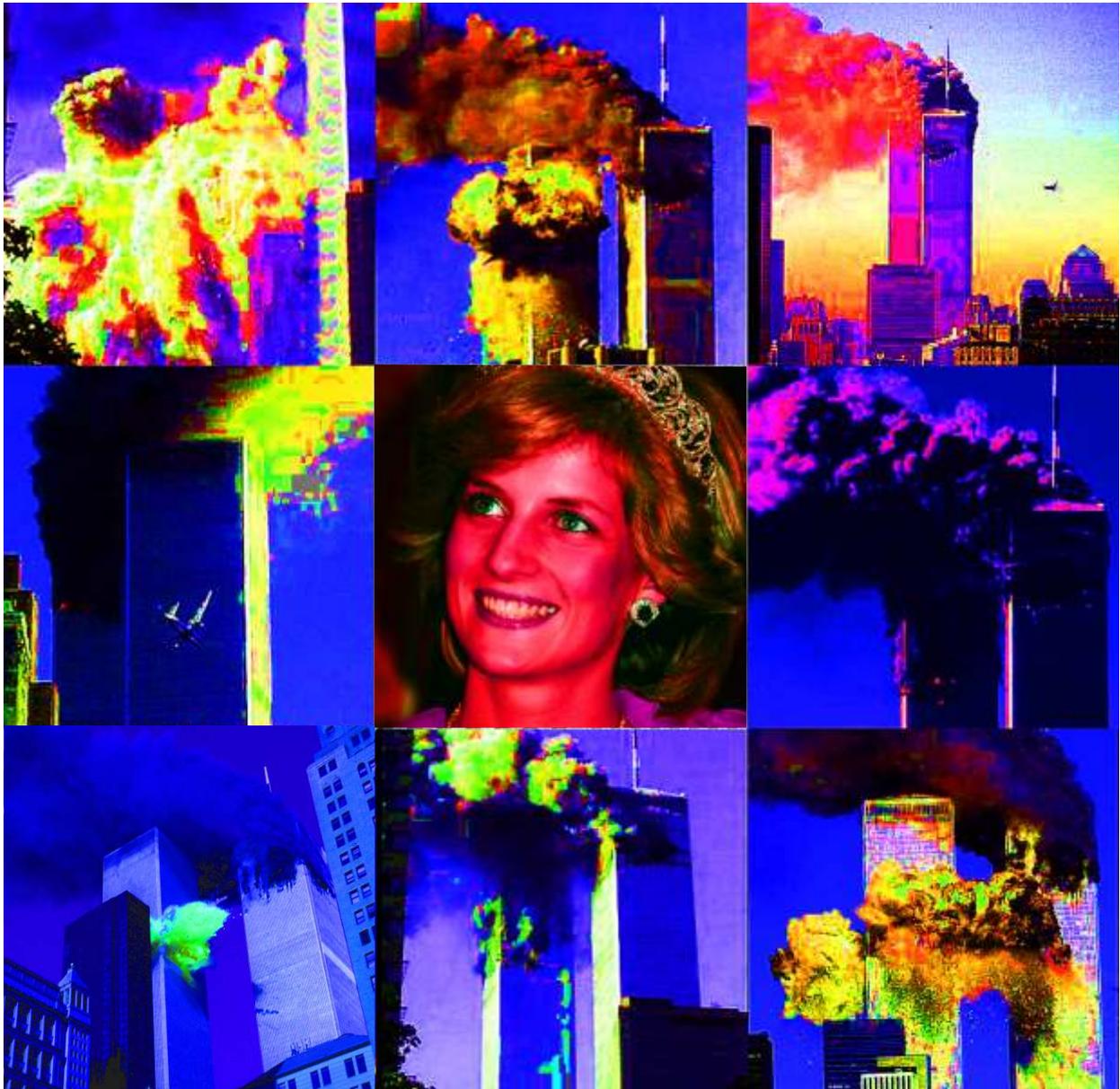


Referencias bibliográficas

1. Baitello, N. (1999). O animal que parou os relógios. São Paulo. Annablume.
2. _____. (2005). A era da iconofagia. São Paulo. Hacker Editores.
3. _____. (2005). Os meios da incomunicação. São Paulo. Annablume.
4. _____. (2010). A serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma teoria da mídia. São Paulo. Paulus.
5. Barthes, R. (1980). A câmara clara. Lisboa. Edições 70.
6. Baudrillard, J. (1976). A troca simbólica e a morte. Lisboa. Edições 70.
7. _____. (1997). A arte da desapareição. Rio de Janeiro. UFRJ.
8. Beiguelman, G. (2008). Olhares nômade. In: SANTAELLA, Lucia; ARANTES, Priscila (org.). Estéticas tecnológicas: modos de sentir. São Paulo. Educ.
9. Belting, H. (2005). Antropologia de la imagen. Espanha. Katz.
10. _____. (2008). Florenz und Bagdad: eine westösliche geschichte des blicks. München. Verlag C. H. Beck.
11. Bioy Casares, A. (1985). La aventura de un fotógrafo en la Plata. Madrid. Alianza Editorial.
12. _____. (1996). La invención de Morel. Madrid. Alianza Editorial.
13. Calvino, Í. (1992). As aventuras de um fotógrafo. In: _____. Os amores difíceis. São Paulo. Companhia das Letras.
14. Derrida, J. (2001). Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro. Relume Dumará. Didi-huberman, G. O que vemos, o que nos olha. São Paulo. Editora 34.
15. _____. (2009). La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Madrid. Abada Editores.
16. Flusser, V. (1979). Naturalmente: vários acessos ao significado de natureza. São Paulo. Duas Cidades.
17. _____. (1983). Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo. Duas Cidades.
18. _____. (1983). A democratização da fotografia. In: Revista Iris, Sessão Fotopinião, São Paulo, maio.
19. _____. (1994). Los gestos: fenomenología y comunicación. Barcelona. Editorial Herder.
20. _____. (1998). Ficções filosóficas. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo.
21. _____. (2002). Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro. Relume Dumará.
22. _____. (2007). O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação. Tradução Raquel Abi-Sâmara. São Paulo. Cosac Naify.
23. _____. (2008). O universo das imagens: elogio da superficialidade. São Paulo. Annablume.
24. _____. (2010). A escrita: há futuro para a escrita?. Tradução: Murilo Jaderlino da Costa. São Paulo. Annablume.
25. Gebauer, G. (1989). The place of beginning and end: caves and their systems of symbols. In: KAMPER, Dietmar; WULF, Christoph (ed.). Looking back on the end of the world. New York. Semiotext(e).

26. Gunter, G. y WULF, C. (1995). *Mimesis: culture, art, society*. Los Angeles. UCLA Press.
27. Imafuku, R. (2008). Entre o olho, o deserto: para não testemunhar Abu Ghaib. In: *Mínima Gracia: "歴史と希求"* (história e busca). Tradução: Yuka Amano. Toquio. Editora Iwanami Shoten.
28. Izquierdo, I. (2004). *A arte de esquecer: cérebro, memória e esquecimento*. Rio de Janeiro. Vieira & Lent.
29. _____. (2004). *Questões sobre a memória*. Porto Alegre. Unisinos.
30. Kamper, D. (1997). O padecimento dos olhos. In: CASTRO, Gustavo de (et. al.). *Ensaio de complexidade*. Porto Alegre. Sulina.
31. _____. (2002). *Cosmo, corpo, cultura*. Enciclopédia Antropológica. A cura di Christoph Wulf. Milano. Ed. Mondadori.
32. Koury, M. (2002). *Uma fotografia desbotada: atitudes e rituais de luto e o objeto fotográfico*. Coleção caderno GREM. João Pessoa. Manufatura GREM.
33. Krauss, Rosalind. (2002). *O fotográfico*. Barcelona. Gustavo Gili, SA.
34. Romanovich, L. (1999). *A mente e a memória: um pequeno livro sobre uma vasta memória*. Tradução Claudia Berliner. São Paulo. Martins Fontes.
35. Merleau-Ponty, M. (2000). *O visível e o invisível*. São Paulo. Editora Perspectiva.
36. _____. (2004). *O olho e o espírito*. São Paulo. CosacNaify.
37. Mitchel, W. (2005). *What do pictures want?: The lives and loves of image*. The University of Chicago Press.
38. Morin, E. (1997). *O homem e a morte*. Rio de Janeiro. Imago.
39. Montagu, A. (1988). *O tocar: o significado humano da pele*. Tradução Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo. Summus.
40. Navratil, L. (1972). *Arte y esquizofrenia*. Traducción Maria Teresa Vallês. Barcelona. Editorial Seix Barral.
41. Rilke, R. (1997). *Cartas a um jovem poeta: a canção de amor e morte do porta-estandarte Cristovão Rilke*. Tradução Paulo Ronai e Cecília Meireles. São Paulo. Globo.
42. Schäffner, W. (2011). *A revolução telefônica na imagem digital*. In: BEIGUELMAN, Giselle; LA FERLA, Jorge. *Nomadismo tecnológico*. São Paulo. Editora Senac São Paulo.
43. Silveira, N. (1981). *Imagens do inconsciente*. São Paulo. Alameda.
44. _____. (1992). *O mundo das imagens*. São Paulo. Editora Ática.
45. Schisler, M. y Savioli, E. (1995) *Revelação em preto e branco: a imagem com qualidade*. São Paulo. Editora Senac São Paulo.
46. Sontag, S. (2003). *Diante da dor dos outros*. Tradução Rubens Figueredo. São Paulo. Companhia da Letras.
47. _____. (2003). *Sobre fotografia*. Tradução Rubens Figueredo. São Paulo. Companhia da Letras.
48. _____. (2003). *Aomesmo tempo*. Tradução Rubens Figueredo. São Paulo. Companhia da Letras.
49. Trigo, T. (2005). *Equipamento fotográfico teoria e prática*. São Paulo. Editora Senac.

50. Vlebig, R. (1990). Tudo sobre negativo. Revisado e atualizado por Alderengo Manfredini Netto. 6. ed. São Paulo. Editora IrisFoto.
51. Warburg, A. (2008). El ritual de la serpiente. Traducción Joaquín Etorena Homaeché. Mexico D.F. Sextopiso.
52. Watsuji, T. (2006). Antropologia da paisagem: clima, cultura e religiones. Traducción Juan Masiá y Anselmo Mataix. Salamanca. Ediciones Sígueme.



Omau / Princesa en la torre / 2013 / fotografía digital intervenida