

Imatge i cultura visual

Jordi Alberich Pascual
Gemma San Cornelio Esquerdo

PID_00179660



Universitat Oberta
de Catalunya

www.uoc.edu

Índex

| | |
|--|-----------|
| 1. L'emergència de la cultura visual digital..... | 5 |
| 1.1. La imatge opticoquímica | 5 |
| 1.2. La imatge electrònica | 6 |
| 1.3. La imatge digital | 8 |
| 1.4. L'era de la imatge | 11 |
| 2. Imatge digital i postfotografia..... | 13 |
| 2.1. L'envelliment de la imatge fotogràfica | 13 |
| 2.2. Simulació i virtualització de la visió | 14 |
| 2.3. Elasticitat i flexibilitat de la imatge digital | 18 |
| 3. <i>Homo videns</i>: la primacia de la imatge..... | 21 |
| 3.1. Giovanni Sartori: televisió i postpensament | 21 |
| 3.2. De l' <i>Homo sapiens</i> a l' <i>Homo videns</i> | 22 |
| 3.3. Per una pedagogia crítica de la visió | 23 |
| Bibliografia..... | 27 |

1. L'emergència de la cultura visual digital

La consideració de la centralitat de l'allò que és visual en i per a la definició i articulació de la cultura moderna –fonament al seu torn de l'establiment contemporani de la *Visual Culture* mateixa com a camp d'estudi consolidat, i dels *visual studies* com a disciplina acadèmica autònoma– es basa en la genealogia i en l'abast social i cultural de les tecnologies audiovisuals en el seu interior; un procés que té en la fotografia el seu primer referent històric destacat.

1.1. La imatge opticoquímica

Des de la seva presentació en societat l'any 1839, i fins a la primera meitat del segle XX, la **fotografia** es va convertir en l'avantguarda de les diferents tecnologies i els mitjans de producció i creació visual pròpiament moderns.

Enfront de la resta de mitjans anteriors i simultanis a la fotografia, aquesta va esdevenir el mitjà visual més revolucionari, innovador i representatiu del món industrialitzat.

L'agermanament de les tecnologies òptica i química en la producció de les imatges fotogràfiques va representar, al llarg de prop de cinc generacions, el referent determinant per a la captació i per a la materialització gràfica i visual de l'esperit del món modern. Cap altre mitjà no podia competir ni tan sols amb les característiques específiques que oferia la imatge fotogràfica: captació de la instantaneïtat, reproductibilitat tècnica infinita, facilitat d'ús radical, absència o reducció radical de la manualitat, i també fidelitat extrema al referent exterior.

Vue de la fenêtre du domaine du Gras, à Saint-Loup-de-Varennes (1826)**Sobre la foto...**

En la imatge, *Vue de la fenêtre du domaine du Gras, à Saint-Loup-de-Varennes (1826)*, la considerada habitualment primera fotografia de la història, una heliografia de Joseph Nicéphore Niepce, coinventor juntament amb Louis Daguerre de la tècnica fotogràfica moderna.

Representant inicialment aïllada i solitària de la introducció de la tecnologia mecànica a l'àmbit de la producció i la difusió d'imatges, la fotografia es veurà aviat acompanyada pel cinematògraf (1895), i no serà ja fins als primers anys de la segona meitat del segle xx quan s'implementaran a continuació, primer la televisió (1935), i més tard el magnetoscopi (1956), que van ampliar així de manera radical el conjunt de la iconosfera contemporània i van provocar al seu torn un desplaçament de la fins llavors centralitat de la imatge fotogràfica.

1.2. La imatge electrònica

La producció i difusió d'imatges viu al seu torn, amb l'arribada de la **televisió** i del **magnetoscopi**, un procés de ruptura revolucionària respecte a la seva ancestral condició física i material, que la fotografia encara atresorava.

Els primers experiments amb làmpades de seleni per a la tramesa de missatges visuals a distància (1909-1925) fets per M. Dieckmann, R. Hell i J. L. Baird – un precedent del que més tard seria la televisió actual– o la realització de la primera emissió en directe a gran escala –Jocs Olímpics de Berlín de 1936– són l'inici del veloç i revolucionari accés a la desmaterialització electrònica de la imatge. L'inici de les emissions regulars de televisió als Estats Units durant l'any 1939 i de les emissions regulars a tot Europa en l'interval 1944-1950, estableixen l'accés i la convivència creixent en la vida diària de l'home modern amb una imatge ja dotada de moviment, electrònica i distal, amb una capacitat brutal alhora d'immediatesa i instantaneïtat en la recepció.

L'escalada consumista que es produeix en les societats occidentals de l'ordre electrodomèstic després de la Segona Guerra Mundial possibilita i genera per a la televisió una destinació i una recepció massives. En el si de les societats occidentals més desenvolupades, la televisió es convertirà progressivament en

el mitjà de comunicació més universal, amb una hegemonia i una influència insultant per a la resta de mitjans de comunicació de massa, amb efectes i implicacions determinants sobre la resta.



Font: Evert F. Baumgardner

Sobre la foto...

La televisió accedirà al centre de la vida social moderna, i el televisor ocuparà un lloc central en el si tant de l'habitatge com de la vida familiar mateixa. En la imatge, família veient la televisió el 1958, procedent dels National Archives and Records Administration dels Estats Units.

L'augment radical de les hores d'emissió i de programes i continguts televisius crearà ràpidament la necessitat de poder emmagatzemar i conservar tot aquest material (emès inicialment en rigorós directe). El sistema d'enregistrament i arxivament de tot això, conegut popularment com a **vídeo**, apareixerà finalment l'any 1956 de la mà d'Ampex Corporation, i ja en forma de *porta-pack* individual de la mà de Sony Corporation l'any 1965, i mantindrà a continuació un procés constant i accelerat de millora i superació de les capacitats i de les prestacions del conjunt d'elements i accessoris propis del denominat *entorn vídeo* –càmera, monitor i magnetoscopi– fins a arribar a la seva explosió popular en el nostre multimèdia d'avui.

La incorporació del mitjà televisiu a la família en creixement de mitjans de comunicació icònics –cartellisme, fotografia, còmic, cinema, etc.– amb les seves característiques específiques com a mitjà de telecomunicació contribuirà així mateix de manera decisiva a l'alliberament de la lentitud i de l'excepcionalitat pròpies de la cultura visual precedent.

La televisió i el mitjà vídeo aportaran a la cultura moderna una telepresència verbal, auditiva i icònica que obrirà una explosió d'espais informatius i expressius de comunicació en els quals l'allò que és visual i l'allò que és quotidià adquireixen una primàcia radical.

La proliferació de grups de vídeo i de sistemes i canals de televisió de contrainformació a partir dels anys 1968 i 1969 resultarà exemplar com a mostra de l'alliberament de l'accés a la producció audiovisual. Destaquen en aquest sentit grups com Commediation, Videofreex, Raindance Corporation o People's Video Theatre. Serà precisament en aquest ambient contracultural quan sorgirà al seu torn el concepte de *televisió guerrilla*, expressió que designa un acostament a l'entorn vídeo dominat per la confiança inicial dipositada en les possibilitats revolucionàries que oferia per a la transformació social. Una confiança que es mostraria finalment quimèrica.

Segons Bonet:

“La confianza de aquellos entusiastas en el determinismo tecnológico les llevó a suponer que todo el vídeo –vídeo comunitario, videoarte, etc.– producido por un *porta-pack* era necesariamente radical e izquierdista. Se dijo que el *porta-pack* daba a cualquiera el poder de hacer televisión. Así fue, pero sólo en un sentido técnico. Las esperanzas de otorgar al público de televisión el poder de hacer televisión murieron pronto. Los activistas del vídeo resultaron ser gente muy distinta del espectador típico de TV.”

E. Bonet, “Alter-vídeo”, *En torno al vídeo* (pàg. 153, 1980)

1.3. La imatge digital

La següent i més radical transformació per al conjunt de la cultura visual, que afectarà decisivament –tal com avui en som testimonis exemplars cada dia– la naturalesa i les condicions de la resta de sistemes i mitjans de comunicació audiovisual tractats fins al moment, hauria d'arribar de mans de l'emergent tecnologia informàtica, que té com una de les seves dates clau el 15 de febrer de 1946 amb la presentació pública de l'ENIAC, el (considerat habitualment, encara que no lliure de controvèrsia) primer **ordinador electrònic**.

Al llarg de la segona meitat del segle xx la informàtica, com a ciència del tractament automàtic de la informació mitjançant un ordinador¹, va iniciar el llarg camí que la portaria fins a la seva extraordinària implementació en els nostres dies.

⁽¹⁾En anglès, *computer*.

Les aportacions teòriques de Wiener (1948), Shannon i Weaver (1948) o Turing (1950), juntament amb avenços tecnològics com el transistor (1947), els circuits integrats (1960) i els xips (1970), van donar lloc de manera creixent a

les tecnologies de la informació i de la comunicació, que constitueixen l'actual societat de la informació, i també a la consideració potencial com un nou i vast camp d'experimentació visual, gràfica i creativa.



Font: "Scanned" ["Escaneig"] per Kerry Rodden a partir de la fotografia original d'Ivan Sutherland

La informàtica i els ordinadors, malgrat que romanen pràcticament reclosos durant les primeres dècades del seu desenvolupament modern en l'interior de departaments universitaris i emprats prioritàriament com a simples eines de càlcul matemàtic, van obrir molt aviat nous horitzons als artistes i als creadors visuals de qualsevol part del món, que es van llançar a explorar-ne les possibilitats d'expressió, forçant-ne la capacitat de crear imatges i sons o, en definitiva, arribar a produir noves experiències estètiques.

Al llarg dels anys seixanta la irrupció cada vegada més habitual en escena dels ordinadors va donar nom a una nova categoria artística: el *computer art*, que pretenia reunir totes aquelles obres d'art que:

- 1) tenien sovint com a mitjà central d'experimentació la **calculabilitat gràfica**, i també
- 2) l'**anàlisi** i la **manipulació** de naixents imatges digitals segons paràmetres electrònics que permetien incorporar propietats estètiques històricament inèdites, i fins i tot
- 3) naixents **sistemes de robòtica i d'intel·ligència artificial**.

Sobre la foto...

Ivan Sutherland utilitzant Sketchpad el 1963, un dels primers sistemes de dibuix per ordinador. Xavier Berenguer remarca com segueix la significació i la importància d'aquesta imatge:

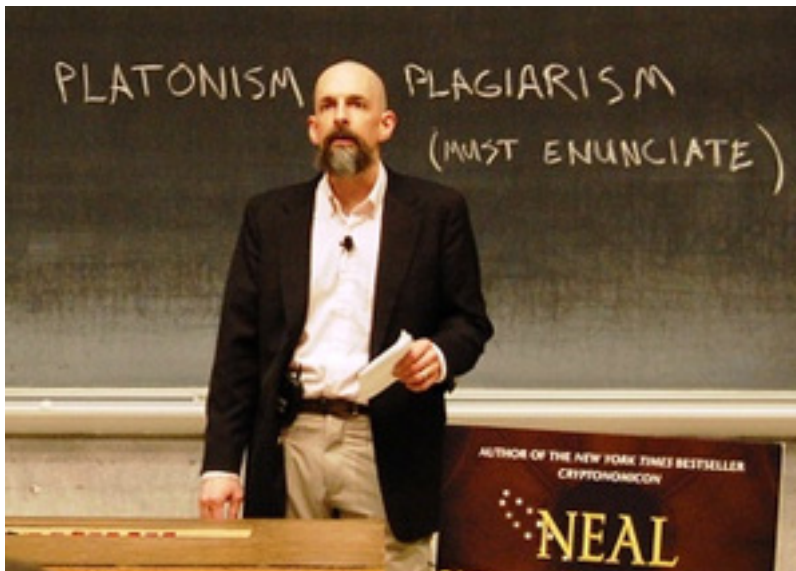
"En esta fotografía antigua se resume casi todo: una pantalla, en la que se proyectan los dibujos, y una persona –el propio Sutherland– que con diversos útiles en la mano (lápiz electrónico, potenciómetros, teclado...) trabaja interactivamente con el ordenador. Una fotografía análoga, hecha en un estudio de producción de imágenes por ordenador de ahora, nos mostraría un escenario bastante cambiado en las formas, pero con los mismos actores –una persona, un ordenador y una pantalla– dedicados a la misma misión; una misión que saca partido como ninguna otra de la capacidad humana de coordinar el ojo, la mano y el cerebro."

X. Berenguer, "Las imágenes sintéticas", *Temas de disseny*, (núm. 5, 1991).

En el si del *computer art*, l'ordinador passa a convertir-se de manera creixent en el motor generador de creacions artístiques, gràfiques i visuals en les quals la base tecnològica i matemàtica serà l'eix central, determinades majoritàriament per la creació, la producció i la difusió en guetos científics i informàtics.

La superació del solipsisme d'ordinadors i tecnologies informàtiques no tindrà lloc fins ben entrats els anys vuitanta, en els quals la irrupció popular dels ordinadors personals, o PC², i dels sistemes operatius basats en interfícies gràfiques d'usuari (Macintosh, Microsoft) trencarà les exclusives fronteres acadèmiques i científiques en què s'havia desenvolupat fins llavors una informàtica basada en llenguatges de programació experts i en sistemes operatius estrictament textuals com, per exemple, MS-DOS.

Neal Stephenson presentant la seva obra *Anathem* en el MIT



⁽²⁾PC és la sigla de l'expressió anglesa *personal computers*.

Sobre la foto...

A *In the Beginning was the Command Line* (1999), de Neal Stephenson, l'autor mostra de manera exemplar com l'augment de l'allò que és gràfic i de l'allò que és visual en la història mateixa de la informàtica es va assemblant a l'evolució pròpia dels sistemes operatius, des dels primers sistemes de tipus simbolicotextual, passant pels sistemes gràfics d'usuari posteriors de tipus icònic, fins a arribar als paradigmes contemporanis de naturalesa tàctil i tridimensional.

No serà fins als anys vuitanta quan les noves imatges de naturalesa ja digital començaran a aparèixer a una escala socialment significativa en les pantalles dels monitors de televisió i del cinema, i també a poc a poc sobre les pàgines de revistes i diaris, principalment en les comunicacions publicitàries. La producció, la circulació i el consum de les imatges digitals es continuarà incrementant ja de manera accelerada en els anys noranta. Introduir-les en el si de la vida i de la cultura quotidiana dels països més desenvolupats ha resultat al llarg de l'última dècada sens dubte espectacular.

Internet, edició de CD, llibres electrònics, videojocs, DVD o naixents plataformes de televisió digital constitueixen només la punta d'un iceberg que té en el recent i creixent procés de convergència digital de mitjans el seu exponent més evident.

1.4. L'era de la imatge

El ràpid desenvolupament en poc més de dues dècades d'aquest ampli catàleg de tecnologies, sistemes i dispositius gràfics i visuals de naturalesa digital forma part d'una reconfiguració extensiva de les relacions entre el subjecte modern i les maneres de representació dominants. La visió contemporània es reformula des de la credibilitat i l'objectivitat anteriors envers un nou ordre visual de simulació i virtualització, caracteritzat per l'expansió radical dels mitjans, en el qual destaquen amb escreix els continguts de tipus visual que vehiculen.

L'era contemporània apareix dominada pels ecos i pels efectes dels mitjans de comunicació electrònics audiovisuals i de simulació digital, que singularitzen i redefeixen la nostra **era de la informació** com una **era de la imatge** autèntica i plena.

La cultura visual contemporània té una densitat i una saturació com mai abans. Es caracteritza com una plena "**mediasfera**" (d'acord amb el terme encunyat per Romà Gubern), això és, com un nou entorn que envolta i domina la vida en les societats occidentals actuals, i condiona de manera decisiva els modes de relació i comprensió del món, que resulta reforçada en l'era digital.

Segons Gubern:

"Los mensajes audiovisuales han llegado a ser tan habituales en nuestra vida que muchas veces llegamos a desconocer si una experiencia la hemos vivido directamente o sólo la hemos contemplado por medio de una pantalla. Los Media han llegado a constituirse como nuestro nuevo medio de vida (mediasfera). La sociedad moderna está integrada en un ecosistema comunicacional. Este ecosistema comunicacional puede ser contemplado, utilizando un léxico contemporáneo, como una mediasfera omnipresente, que se ha constituido, junto a la biosfera arcaica del hombre, como su complementaria corteza cultural en las sociedades industrializadas."

R. Gubern, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea* (pàg. 34, 1992)

Conceptes afins al de mediasfera, com els d'**iconosfera**, **homo videns** o el **temps de la imatge**, aspiren a caracteritzar aquesta mateixa irrupció radical de l'allò que és visual en la cultura contemporània, i el seu condicionament decisiu dels modes de relació i comprensió del món. L'exuberant desenvolupament gràfic i visual contemporani, la profusió –si no hiperabundància– de missatges i continguts gràfics, icònics i audiovisuals de tot ordre i condició (tanques i cartells als carrers, bàners i altres múltiples elements interactius, anuncis i aportaments de gràfica publicitària en els mitjans impresos, videoclip, cinema, videojocs o espots publicitaris audiovisuals) acompanyen i compassen així el conjunt de les formes de vida hegemòniques en l'era de la informació.

Lectures recomanades

Per a ampliar informació sobre el naixement, desenvolupament i història de la tecnologia fotogràfica, resulten especialment recomanables les monografies següents sobre la història de la fotografia:

B. Newhall (1982). *The History of Photography from 1839 to the Present*. Nova York: The Museum of Modern Art.

A. R. Jean Claude Lemagny (1986). *Histoire de la Photographie*. París: Éditions Bordas.

Per consultar i ampliar amb més exhaustivitat de les implicacions de l'impacte i del procés d'implementació dels nous mitjans audiovisuals en la cultura visual moderna, podeu veure, entre d'altres:

L. Bogart (1956). *The Age of Television*. Nova York: Frederick Ungar Publishing Co.

J. Cazeneuve (1977). *El hombre telespectador*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

U. Eco (1968). *Apocalípticos e integrados en la cultura de masas*. Barcelona: Editorial Lumen.

M. McLuhan (1993). *Comprender los media. Las extensiones del hombre*. Barcelona: Editorial Paidós.

2. Imatge digital i postfotografia

Des que la civilització occidental va poder contemplar per primera vegada una imatge fotogràfica, s'hi va meravellar. Les cròniques històriques no en deixen lloc a dubtes: “Un art sense artista”, “el llapis de la naturalesa”, “el notari de la història”.

Al llarg del segle XIX i bona part del XX, el mitjà fotogràfic es va convertir en un dels emblemes arquetípics de la cultura moderna. L'època moderna ha estat (també) **l'era de la fotografia**.

La citació següent de Gisele Freund serveix com a argument i recordatori d'això:

“En la vida contemporània, la fotografia exerceix un paper capital. Amb prou feines no hi ha cap activitat humana que no la utilitzi d'una manera o una altra. S'ha tornat indispensable tant per a la ciència, com per a la indústria. Des del seu naixement, la fotografia forma part de la vida quotidiana. Tan incorporada està a la vida social que, a força de veure-la, ningú no la copsa.”

G. Freund, *Photographie et Société* (pàg. 9, 1974)

2.1. L'envelliment de la imatge fotogràfica

La fotografia se situa en la base de nombrosos moviments artístics avantguardistes, des de l'impressionisme al *pop art*, fins a arribar a l'art conceptual o a l'hiperrealisme. La fotografia també ha estat l'ingredient clau de la primacia de la premsa gràfica moderna, dels llibres de text i de tot tipus de publicacions periòdiques, del disseny en general, de l'anunci publicitari o del cartellisme i del grafisme. Així mateix, com a primer mitjà de reproductibilitat tècnica de la imatge, va obrir sens dubte les portes al desenvolupament posterior de mitjans visuals com el cinema, la televisió o el vídeo.

Tanmateix, tant l'explosió comunicativa i audiovisual de massa en l'era moderna (cinema, televisió, vídeo), com –molt especialment– el **trànsit envers la imatge digital**, han provocat l'**envelliment** de la imatge fotogràfica, el seu desplaçament com la manera dominant de representació i de visió en la cultura moderna occidental.

No s'afirma amb això que el mitjà fotogràfic s'utilitzi menys o que caigui en desús, sinó que el mitjà fotogràfic ha deixat de ser aquell agent visual determinant per a la comprensió o configuració de l'avantguarda visual contemporània. La fotografia no és ja el mitjà de referència en la iconosfera contemporània.

Referència bibliogràfica

J. C. Lemagny; A. Rouillé (1986). *Histoire de la Photographie*. París: Éditions Bordas. [Traducció castellana: *Historia de la fotografía*. Madrid: Ediciones Alcor, 1991.]

Broken circle and spiral hill (1971)

Font: Gerardus

Sobre la foto...

Fotografia de l'obra de Robert Smithson *Broken circle and spiral hill* (1971) a Emmen (Hollandia), una intervenció escultòrica en el paisatge que, com el conjunt de les obres del denominat *land art*, té en l'enregistrament i la reproducció fotogràfica la seva condició *sine qua non* de comunicació i difusió en el sistema de l'art contemporani.

Les velles metàfores atribuïdes a la fotografia ("mirall amb memòria", "el notari de la història", "el llapis de la naturalesa"...), "el no-tari de la història", "el llapis de la naturalesa"... resulten avui si més no discutibles, i un grup significatiu de teòrics de la fotografia han començat a referir-se des del final del segle XX a la mort de la fotografia, a una fotografia després de la fotografia i fins i tot a una **postfotografia**.

2.2. Simulació i virtualització de la visió

Visualment, l'era contemporània apareix dominada pels mitjans audiovisuals i de simulació digital. La nostra època no és ja la de la reproductibilitat tècnica de la imatge, sinó la de la seva simulació digital.

Tal com apuntava Jonathan Crary:

"El ràpid desenvolupament en poc més d'una dècada d'un ampli ventall de tècniques gràfiques per ordinador és part d'una reconfiguració extensiva de les relacions entre el subjecte observador i els modes de representació. La formalització i difusió de l'imaginari generat per ordinador prefiguren la implantació i ubiqüitat d'espais visuals fabricats d'una manera radicalment diferent de les capacitats mimètiques del film, la fotografia o la televisió."

J. Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century* (pàg. 11, 1997)

El diagnòstic fet per diferents teòrics contemporanis de la imatge sobre la mort de la fotografia i l'entrada en una nova era postfotogràfica responen al procés d'emergència, implantació i finalment predomini de les tecnologies digitals per al registre, la manipulació i l'emmagatzemament d'imatges. Un predomini, el de la convergència de la tecnologia fotogràfica amb tecnologies informàtiques, en el qual es configura un nou model de visió.

Lectura complementària

Per a la consideració i ampliació de l'abast de les implicacions històriques i culturals de la reproductibilitat tècnica fotogràfica en el si de la cultura vuitcentista occidental, vegeu:

W. Benjamin (1935). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. (Gesammelte Schriften. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1972). [Traducció castellana: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". A: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1987.]

Aquest nou model de la visió, autònom respecte al model de representació mimètica mantingut per la fotografia, és un model de síntesi i virtualització en la construcció de les imatges. La visió contemporània es reformula així des de la credibilitat i objectivitat fotogràfiques envers un nou ordre de simulació i virtualització.

D'acord ara amb Martin Lister:

"[...] la transició d'una imatge fotomecànica, un material analògic que adquireix el seu sentit d'un referent real exterior, envers les construccions digitals híbrides i immaterials, que troben les seves fonts en bases matemàtiques i virtuals en comptes d'empíriques, representa l'element clau d'una transformació radical de la cultura visual contemporània."

M. Lister, *The Photographic Image in Digital Culture* (pàg. 87, 1985)

El retoc i la manipulació voluntària de les imatges digitals es desenvolupa a partir d'una novetat radical respecte a l'anterior manipulació física de les imatges: en la imatge digital de síntesi no hi ha diferència entre original i còpia; la còpia es pot arribar a considerar indiferent respecte a l'original, cosa que representa un salt performatiu i conceptual d'amplis ecos i ramificacions per al qüestionament de la instància d'autor i dels drets de propietat intel·lectual en el si de la cultura digital.

En les imatges de naturalesa digital, tal com ens recorda Jonathan Crary:

"[...] la major part de les funcions històriques més importants de l'ull humà estan essent suplantades per pràctiques visuals que no tenen ja cap referència amb la posició d'un observador real que percep òpticament el món real. Les imatges de síntesi, si refereixen alguna cosa, són tan sols milions de bits de dades electronicomatemàtiques."

J. Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century* (pàg. 11, 1997)

Enfront de la primacia tradicional de la noció de *representació*, les imatges digitals proposen la noció de *construcció*.



Font: Nick Veasey Official Web Site

Així mateix, enfront dels suports audiovisuals (magnètics) de la tecnologia vídeo –en els quals la realització, per exemple, de successives còpies d’una cinta original implica un deteriorament progressiu de la qualitat d’imatge de l’enregistrament inicial– en la tecnologia digital la realització de còpies successives d’un mateix arxiu no implica en cap moment pèrdua de la qualitat original d’aquest.

Per les seves característiques tècniques i estètiques, la imatge digital és una imatge que relativitza la preeminència i la necessitat d’apel·lació tradicional a la instància “original” en la cultura visual moderna. Cap diferència, cap qualitat millor: la “còpia” d’un recurs gràfic de naturalesa digital representa un “arxiu obra” idèntic en tots els aspectes a l’arxiu obra anterior, de manera que resulta una nova (si més no potencialment) obra original.

La convergència tecnològica pròpia dels entorns comunicatius de base digital afavoreix la uniformització de l’estatut de certesa i versemblança de tots els missatges que es vehiculen en el seu interior. Igual que succeeix en el conjunt dels mitjans de naturalesa digital, la legitimitat d’una imatge digital no pot consistir –ni rau ja– en l’existència d’una determinada empremta o d’un rastre físic fidel (l’“original”), sinó que es dóna tan sols a partir de la seva performativitat, això és, en relació amb l’autoritat del seu emissor.

Internet, des del seu agermanament amb les xarxes socials, és testimoni i brou de cultiu d’una profusió de *fakes*, trucatges i enganys fotogràfics de tot ordre i condició.

Sobre la foto...

Nick Veasey és un fotògraf britànic en actiu que treballa amb imatges creades a partir de radiografies, i utilitza per a les seves composicions finals imatges fotogràfiques analògiques, plaques de rajos X, i molt especialment, un procés intensiu d’edició, retoc i tractament gràfic mitjançant l’Adobe Photoshop.

L’obra reproduïda, *Bus X-Ray* (2008), d’escala 1:1, està elaborada a partir d’un escàner de càrregues com els que s’utilitzen en certes fronteres per a descobrir el pas d’immigrants il·legals. Tots els elements que apareixen en la imatge final van ser radiografiats per separat i posteriorment van ser afegits amb el Photoshop.



Font: TouristofDeath.com

Sobre la foto...

Amb més o menys fortuna (i factura tècnica) la xarxa allotja –i proveeix de vegades certa glòria efímera a aquests– els autors de falses imatges “d’impacte” com l’aquí tristament reproduïda capaç de donar lloc posteriorment a una allau tant de reversions de la falsa instantània en altres destinacions no menys inversemblants, com de provocar la imitació d’aquesta amb altres personatges reals o ficticis, de mans d’usuaris generalment anònims.

En afinitat amb això, resulta emblemàtic l’eco i la fama obtinguda (*sic*) per la troballa d’un llarg catàleg d’imatges absurdes o enigmàtiques descobertes per usuaris del Google Street View, la funcionalitat afegida a les aplicacions Google Maps i Google Earth a partir de fotografies panoràmiques digitals en superfície de determinades ciutats, i que ens permet “navegar” de manera interactiva pels seus carrers.



Font: BBC NEWS

Sobre la foto...

En la imatge, una de les captures enigmàtiques esmentades, denominada habitualment *horse boy*, motiu d’atenció fins i tot per als mitjans convencionals com la BBC.

La imatge digital qüestiona la vella convicció que l’evidència (foto)gràfica resulta inseparable d’una realitat prèvia representada allà, desdibuixa la distinció entre la veritat de l’espai representat i la falsedat de l’espai reproduït, estent així la sospita d’irrealitat, manipulació i artificio en la construcció de tota imatge.

D'acord amb Bill Ostendorf:

“Dèiem sovint que una imatge equival a mil paraules o que una fotografia no menteix. Doncs bé, ara sí que menteixen. I poden mentir d'una manera convincent. A mesura que la manipulació digital es converteix en més econòmica i comuna, qui es creurà mai més una fotografia? Jo crec que ningú. La fotografia digital portarà aquest procés molt més lluny. Això no és només una innovació; es tracta d'un canvi funcional d'allò que era la imatge fotogràfica. Ara, aquesta, deslligada dels components de plata sobre una placa, de la pel·lícula o del paper, es convertirà virtualment en un nou mitjà.”

B. Ostendorf, “Qui es creurà més una fotografia?”, *AVUI* (23 d'abril, 1996)

2.3. Elasticitat i flexibilitat de la imatge digital

Les imatges digitals de síntesi tenen unes característiques tècniques i estètiques singulars respecte a les condicions tradicionals de les imatges fisicoquímiques (pintura, gravat, fotografia, etc.). Enfront de la materialitat d'aquestes últimes, les imatges d'ordre digital resulten immaterials: la seva naturalesa és purament numèrica, una sèrie binària d'ordre electronicomatemàtic.

Segons Negroponte:

“Un bit no té color, mida ni pes i viatja a la velocitat de la llum. És l'element més petit en l'ADN de la informació. És un estat de ser: actiu o inactiu, verdader o fals, dalt o baix, dins o fora, blanc o negre. Per raons pràctiques considerem que un bit és un 1 o un 0 [...]. El significat de l'1 o el 0 és una qüestió a part.”

N. Negroponte, *Being Digital* (pàg. 31, 1995)



Font: Erik Johansson Official Website

Sobre la foto...

En la imatge, *Go Your Own Road*, una obra d'Erik Johansson, creada l'estiu de 2008 a partir d'un intens procés d'edició digital de dues imatges fotogràfiques independents prèvies: la fotografia d'una carretera i la fotografia d'un amic arrossegant una manta al mig del camp.



Font: *Angel num. 1*, de Zhang Peng

Sobre la foto...

Un altre autor també emblemàtic per a mostrar l'optimització de les possibilitats il·lusòries (i crítiques) que obre la imatge digital és Zhang Peng (Pequín, 1981) i la seva sèrie *Angels* (2005-2006). En aquesta sèrie, exposada l'any 2006 a la galeria Wedel Fine Art de Londres, Peng presenta composicions cuidades i muntatges visuals de nens i nenes en situacions molt artificioses (si no directament impossibles), però que apareixen dotades al mateix temps d'una aura i aparença il·lusòria de màxima realitat davant de l'espectador.

Enfront del caràcter predominantment ultimad, tancat, que presentava la producció gràfica i visual tradicional, la imatge digital s'ofereix i presenta habitualment com un treball sempre obert a la intervenció, el retoc, la reutilització i la modificació. La tecnologia digital facilita exponencialment la manipulació de les imatges i dóna lloc així a un material gràfic inestable, flexible, indefinit, extremament adaptable i transformable.

La presència massiva de la fotografia a Internet, especialment a les xarxes socials, obre tot un camp d'experimentació, no solament en el vessant formal, a partir de la manipulació i altres efectes, sinó també sobre les formes de representació i socialitat a partir de les imatges en llocs com Flickr o Facebook. En aquestes xarxes socials s'uneixen fotografies fetes tant per professionals com per aficionats, que les utilitzen com a forma de comunicació amb el seu entorn. També reobren el debat sobre la privacitat i la identitat personal a partir de la proliferació de retrats i autoretrats.

Lectura complementària

Per a l'ampliació del debat crític contemporani sobre la crisi de l'"efecte real" associat a la tecnologia fotogràfica, i l'aprofundiment en les seves implicacions per a la pràctica fotogràfica avui dia, resulta especialment recomanable la consulta i lectura d'una antologia d'articles i textos breus de referència, coordinada per:

J. Ribalta (coord.) (2004). *Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.



Font: Alexander Kurashev

Un cas molt popular de l'ús de la fotografia digital són els denominats *ego-shots*, consistents en autoretrats realitzats amb una mà que subjecta la càmera. Visualment són molt semblants a les Polaroid, ja que amb la mida de les càmeres actuals resulta molt fàcil fer-se retrats a un mateix.

3. *Homo videns*: la primacia de la imatge

Des d'un punt de vista quantitatiu –ho hem assenyalat ja àmpliament– les manifestacions i els mitjans audiovisuals en l'era moderna i contemporània no han fet sinó augmentar exponencialment. La genealogia i l'emergència de la cultura visual en les societats occidentals modernes defineix un procés històric d'institucionalització i industrialització creixents de la visió, presentat habitualment de manera triomfant, des de les conquestes constants assolides a partir del seu augment ininterromput: cada vegada més imatges en circulació, més mitjans gràfics, més canals de difusió, més espais d'exhibició, més dispositius de recepció, més espectacularitat, fins a arribar als nostres dies.

3.1. Giovanni Sartori: televisió i postpensament

Enfront d'una lectura únicament positiva i apologetica de l'esmentat procés creixent, han sorgit veus que en fan una anàlisi crítica i destaquen l'anvers negatiu que amaga també aquesta invasió audiovisual creixent de la vida i de la cultura occidental. En aquest sentit destaca, per la seva significació i eco, el conjunt de l'obra i del pensament de Giovanni Sartori.



Font: Rankawito

Sobre la foto...

Giovanni Sartori, un dels principals experts internacionals en els problemes dels sistemes democràtics occidentals, professor emèrit de les universitats de Florència i Columbia de Nova York, i guardonat l'any 2005 amb el Premi Príncep d'Astúries de Ciències Socials. En la imatge, Sartori en el XXI Congrés Mundial de Ciència Política de Santiago de Xile, el 2009.

A *Homo Videns: televisione i postpensiero* (1997), una anàlisi de la influència de la televisió i de la imatge en la societat actual, Giovanni Sartori fa una diagnosi crítica del desplaçament contemporani de l'*Homo sapiens* a *Homo videns*, i de les seves conseqüències potencials (negatives) sobre la racionalitat i el coneixement humà.

3.2. De l'*Homo sapiens* a l'*Homo videns*

A partir la definició que dona Ernst Cassirer de l'ésser humà com a animal *symbolicum* i d'acord amb aquesta, Sartori remarca com aquesta capacitat simbòlica es desplega en el llenguatge, i entre tots els "llenguatges" existents, "el lenguaje que de verdad caracteriza e instituye al hombre como animal simbólico es el lenguaje-palabra, el lenguaje de nuestra habla [...] el ser humano es un animal parlante, un animal *loquax*" (Sartori, pàg. 23-24, 1998), un llenguatge que es desenvolupa i progressa tecnològicament de la comunicació oral a la paraula escrita per mitjà de la impremta, i de posteriors avenços tecnològics com el telègraf, el telèfon, i més tard la ràdio. D'acord amb Sartori, tots aquests mitjans tecnològics de comunicació (llibres, periòdics, telègraf, telèfon, ràdio) són encara de manera comuna elements predominantment portadors de comunicació lingüística: la televisió ja no; amb aquesta s'inicia a mitjan segle XX una ruptura d'abast històric segons l'opinió de Sartori.

Segons Sartori:

"En la televisión el hecho de ver prevalece sobre el hecho de hablar, en el sentido de que la voz del medio, o de un hablante, es secundaria, está en función de la imagen, comenta la imagen. Y, como consecuencia, el telespectador es más un animal vidente que un animal simbólico. Para él las cosas representadas en imágenes cuentan y pesan más que las cosas dichas con palabras. Y esto es un cambio radical de dirección, porque mientras que la capacidad simbólica distancia al *Homo sapiens* del animal, el hecho de verlo acerca a sus capacidades ancestrales, al género al que pertenece la especie del *Homo sapiens*."

G. Sartori, *Homo videns. La sociedad teledirigida* (pàg. 27, 1998)

Per a Sartori, l'*Homo sapiens* deu tot el seu saber i l'avenç del seu enteniment a la seva capacitat d'abstracció. Encara que les paraules que articulen el llenguatge humà són símbols que evoquen també "representacions", figures, imatges de coses visibles i que hem vist, això succeeix només amb els noms propis i les "paraules concretes". En realitat, assenyala i insisteix Sartori, gairebé tot el nostre vocabulari cognoscitiu teòric consisteix en paraules abstractes que no tenen cap correlat amb coses visibles i el significat de les quals no es pot traslladar ni traduir en imatges.

Segons Sartori:

"Toda nuestra capacidad de administrar la realidad política, social y económica en la que vivimos, y a la que se somete la naturaleza del hombre, se fundamenta exclusivamente en un pensamiento conceptual que representa entidades invisibles e inexistentes. Todo el saber del *Homo sapiens* se desarrolla en la esfera de un *mundus intelligibilis* (de conceptos y concepciones mentales) que no es en modo alguno el *mundus sensibilis*, el mundo percibido por nuestros sentidos."

G. Sartori, *Homo videns. La sociedad teledirigida* (pàg. 24, 1998)

3.3. Per una pedagogia crítica de la visió

La mirada crítica de Sartori assenyalava en la primàcia actual creixent de la imatge i del visual en la cultura contemporània un empobriment de la capacitat d'entendre, el perill que el fet de veure prevalgui acríticament sobre el fet de parlar, de dialogar, de conceptualitzar.

La centralitat de la imatge i del visual ha de ser complementada amb la comprensió necessària crítica, amb una pedagogia de la visió adequada. Més encara, amb una pedagogia necessària del conjunt de la cultura visual (digital), capaç de formar(-nos) i dotar(-nos) críticament davant de la immersió contínua de representacions, il·lusions i simulacions que implica la nostra vida al si de les societats occidentals.

Libri per la Libertà

En el marc de la iniciativa *Libri per la Libertà*, una lectura d'extractes de llibres dedicats a la llibertat d'informació i opinió promoguda per llibreters i editors italians en la setmana del 31 de maig al 6 de juny de 2010 en oposició a les lleis en sentit contrari promogudes pel Govern italià, Giovanni Sartori va participar en l'acte d'obertura d'aquesta iniciativa duta a terme al Teatre Quirino de Roma el dilluns 31 de maig de 2010, amb una lectura i un comentari de diversos fragments d'*Homo videns. Televisione i postpensiero*. Vegeu l'enregistrament de la dissertació pública de Giovanni Sartori al Teatre Quirino accessible al YouTube: Giovanni Sartori, *Homo videns*.

Giovanni Sartori, *Homo videns*



Accessible en web

La televisió trasllada l'acció comunicativa del context de la paraula al context de la imatge. La tesi central de Sartori és que la televisió no és només instrument de comunicació; és també alhora *paideia*, un instrument antropogenètic, un mitjà que genera un nou *anthropos*, un nou tipus d'ésser humà.

Segons Sartori:

“La televisión invierte la evolución de lo sensible en inteligible y lo convierte en *icti oculi*, en un regreso del puro y simple acto de ver. La televisión produce imágenes y anula los conceptos, y de este modo atrofia nuestra capacidad de abstracción y con ella toda nuestra capacidad de entender. Lo que nosotros vemos o percibimos concretamente no produce ideas, pero se inserta en ideas (o conceptos) que lo encuadran y lo significan. Y éste es el proceso que se atrofia cuando el *Homo sapiens* es suplantado por el nuevo *Homo videns*.”

G. Sartori, *Homo videns. La sociedad teledirigida* (pàg. 26, 1998)

Després de l'alerta sobre els excessos que pot comportar la percepció televisiva, Sartori estén (i redobla) les seves tesis a qui considera el seu successor hegemònic: la **creixent cultura audiovisual digital**.

Segons Sartori:

“En pocas décadas el progreso tecnológico nos ha sumergido en la edad cibernética, desbancando a la televisión. Hemos pasado, o estamos pasando, a una ‘edad multimedia’ en la cual, como su nombre indica, los medios de comunicación son numerosos y la televisión ha dejado de ser la reina de esta multimedialidad. El nuevo soberano es ahora el ordenador.”

G. Sartori, *Homo videns. La sociedad teledirigida* (pàg. 32, 1998)

nolifebeforecoffee, fotografia antiga de Londres, estiu del 2005 (plantilla de Banksy)
“What are you looking at?”



Font: Fwaphoto

Sobre la foto...

What are you looking at? (Londres, 2005), una subtil intervenció artística en l'espai públic afí amb l'alerta ètica sobre el poder excessiu que pugui tenir la imatge televisiva i el règim administrat i institucionalitzat del visible en la cultura contemporània, obra de Banksy, autor emblemàtic del denominat *street art* contemporani.

L'emergència d'aquesta edat multimèdia implicarà al seu torn per a Sartori una pèrdua de fonaments i certes, coadjuvant al predomini creixent del relativisme contemporani un relativisme de què participa la tecnologia hegemònica mateixa en la societat de la informació, i que farà de la cultura visual afí a aquesta un camp adobat per a la relativització del real.

Segons Sartori:

“La digitalización es un formidable instrumento de descomposición-recomposición que realmente fragmenta todo. Para el hombre «digigeneracional» (el hombre de cultura digital) ya no existe una realidad que se sostenga. Para él cualquier conjunto de cosas puede ser manipulado y mezclado *ad libitum*, a su gusto, de miles de formas.”

G. Sartori, *Homo videns. La sociedad teledirigida* (pàg. 39, 1998)

Homo Videns: televisione i postpensiero

Homo Videns: televisione i postpensiero (1997) va provocar un ampli debat crític després de la seva publicació a Editori Laterza, i ràpidament se'n va esgotar la primera edició. L'any següent, Sartori va respondre a les veus més crítiques amb el seu text en un prefaci a la segona edició italiana que reproduïm a continuació:

“En aquesta nova edició he aprofundit encara més en el punt central del meu discurs: el fet que la televisió modifica radicalment i empobreix l'aparell cognoscitiu de l'*Homo sapiens*. Els crítics han contraposat a aquesta tesi de fons una finalitat de *non recevoir*, és a dir, que no era original, que era una cosa «ja vista». De veritat? On? Sempre és còmode trobar autors i citacions que donin suport a les nostres teories. En espera d'això, la qüestió és si la meua tesi és errònia. Sigui original o no, és cert o fals, el fet que l'home videoformat s'ha convertit en algú incapaç de comprendre abstraccions, d'entendre conceptes? És lògic que m'acusin també de ser apocalíptic, però aquesta és una crítica de rigor que no m'impresiona. Si les coses van malament, segueixo sense massa «salomonisme» que van malament; potser exagero una mica, però és perquè la meua vol ser una profecia que s'autodestruïx, prou pessimista per a espantar i induir a la cautela. I el fet que la primera edició d'aquest petit llibre s'hagi esgotat de seguida, m'incita a esperar. Potser significa que ha saltat l'alarma i que el problema s'ha fet sentir.”

G. Sartori, *Homo Videns: televisione e post-pensiero* (1997)

Bibliografia

- Benjamin, Walter** (1935). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technische Reproduzierbarkeit*. (Gesammelte Schriften. Francfort: Surkhamp Verlag, 1972). [Traducció castellana: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". A: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1987.]
- Berenguer, Xavier** (1991). "Las imágenes sintéticas". *Temas de disseny* (núm. 5). Barcelona: Edicions de la Universitat Pompeu Fabra.
- Bogart, Leo** (1956). *The Age of Television*. Nova York: Frederick Ungar Publishing Co.
- Bonet, Eugeni** (1980). "Alter-vídeo". *En torno al vídeo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Cazeneuve, Jean** (1977). *El hombre telespectador*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Crary, Jonathan** (1997). *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*. Massachussets: The MIT Press ("October Books").
- Eco, Umberto** (1968). *Apocalípticos e integrados en la cultura de masas*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Fontcuberta, Joan** (2000). *El beso de Judas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Freund, Gisèle** (1974). *Photographie et Societé*. [Traducció castellana: *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1988.]
- Green, David** (2007). *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Gubern, Romà** (1992). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Kember, Sarah** (2008). "The Virtual Life of Photography". *Photographies* (vol. 1, núm. 2).
- Lemagny, Jean Claude; Rouillé, André** (1986). *Histoire de la Photographie*. París: Éditions Bordas. [Traducció castellana: *Historia de la fotografía*. Madrid: Ediciones Alcor, 1991.]
- Lister, Martin** (1995). *The Photographic Image in Digital Culture*. Londres: Routledge & Paul Kegan.
- MacLuhan, Marshall** (1993). *Comprender los media. Las extensiones del hombre*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Mitchell, William J.** (1998). *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Massachussets: The MIT Press.
- Mullor, Pedro Vicente** (2009). *Instantànies de la Teoria de la Fotografia*. Simpòsium SCAN 09. Tarragona: Arola Editors.
- Negroponte, Nicholas** (1995). *Being Digital*. Massachussets: The MIT Press [Traducció castellana: *El mundo digital*. Barcelona: Ediciones B, 1995.]
- Newhall, Beaumont** (1982). *The History of Photography from 1839 to the Present*. Nova York: The Museum of Modern Art. [Traducció castellana: *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1983.]
- Ostendorf, Bill** (1996). "Qui es creurà més una fotografia?" *AVUI*, 23 d'abril. Barcelona: Editorial Premsa Catalana.
- Photoshelter (blog).
- Ribalta, Jorge** (coord.) (2004). *Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Sartori, Giovanni** (1998). *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Madrid: Editorial Taurus.
- Stephenson, Neal** (1999). *In the Beginning Was the Command Line*. Harper Perennial.

