

Fotografía y nuevos medios de comunicación: creación colaborativa en el contexto brasileño¹

Claudia Sandoval

Licenciada en Comunicación Social - Universidad del Valle, Colombia.
Haciendo Maestría en Artes Multimedia en la USP

Resumen

El texto discutirá los casos brasileños actuales de creación virtual con base en la fotografía. Para esto, describiremos en un primer momento el cambio que ha sufrido la fotografía del analógico al digital y los nuevos usos sociales que han surgido a partir de esta transmutación. Posteriormente se revisarán las diversas definiciones surgidas sobre la nueva imagen fotográfica, lo que servirá de contexto para estas obras.

Palabras Clave: Creación colaborativa; Fotografía hipermedia; Arte telemático brasileño.

Abstract

This text will discuss the actual Brazilian cases of virtual creation based on photography. To do so, at a first instance we will describe the changes photography suffered from its transition from analog to digital, and the new social uses which have emerged from the transmutation of its essence. Afterwards different definitions will be shown about the new arisen photographic images which will contextualize these Brazilian works of art.

Keywords: Collaborative creation; Hypermedia photography; Brazilian telematic art.

APROXIMACIÓN AL DEBATE DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA Y LOS NUEVOS MEDIOS

Para entender la fotografía como materia prima de la creación artística virtual debemos considerar, en este primer momento, los cambios que ha sufrido gracias al contexto tecnológico contemporáneo y sin los cuales sería impensable un nuevo uso de la fotografía aplicado a la creación artística digital en red.

La fotografía no es más una imagen de la realidad, sino una imagen de una imagen. Lo fotográfico analizado desde la perspectiva del acto, pasando por su circulación y finalmente recepción de las imágenes producidas a partir de estos algoritmos, engendra una diferencia material que crea nuevas relaciones con las imágenes y una nueva sociabilidad de la imagen. La técnica digital hace que cambiemos no apenas de paradigma, sino también de “relación con la imagen como de relación con el mundo” (SOULAGES, 2008, p. 80).

La imagen contemporánea es sintética y autosuficiente. Aparece como un real en sí y por sí, y emana de una labor puramente intelectual que no tiene relación alguna con el sujeto (COSTA, 1995, p. 63-64). Con la imagen numérica la ruptura con lo real es infinitamente mayor (SOULAGES, 2008, p. 83-84).

Desde el punto de vista del desmedido uso social de la fotografía hoy, ésta también ha sufrido cambios trascendentales, al punto de leerse la aparición de otro tipo de imágenes que parecieran sustituir a la fotografía misma al tratarse de imágenes cada vez menos fotográficas y cada vez más híbridas.

121

LA NUEVA FOTOGRAFÍA

La aparición de la matriz numérica como sustituta del soporte material fotográfico hace que la estética numérica sea una estética de la hibridación con potencialidades infinitas. Ábresela a una cultura de la mezcla, bajo un orden visual infinitamente rico, sobretodo para una nueva manera de producir, de comunicar y de recibir imágenes (IBID., p. 83). En este contexto contemporáneo presenciamos la aparición de un nuevo tipo de imagen fotográfica, producto de la fusión de varios lenguajes, revelándose como un *entre-imágenes* (BELLOUR, 1997, p. 14); como imágenes que son todo al mismo tiempo, que son llamadas de “mestizas” por Arlindo Machado (2007); así como Rubens Fernández Jr. se refiere a estas imágenes como *expandidas* (apud MACHADO, 2007, p. 67)

La idea de una imagen fotográfica en crisis, esto es, de una imagen híbrida, hizo posible la concepción de propuestas artísticas que se valieran de la nueva fotografía para la creación en el contexto de las redes virtuales. Posiblemente si hubiéramos continuado con el respeto casi sagrado que se tenía en torno a la fotografía analógica, es decir, si la fotografía no hubiera comenzado a perder poco a poco su aura, si no hubiéramos cometido el sacrilegio de disminuir su calidad, ni nos hubiéramos negado el placer tiránico de la autoría, es decir, del fotógrafo como figura única y singular, habríamos impedido que la fotografía nos acompañara en el nuevo camino por el que avanzamos en red.

Es en esta nueva dinámica social de la creación colectiva, donde el autor se escribe en plural y la fotografía parece enunciar nuevas preguntas más polifónicas que las propuestas por la fotografía analógica, como los casos que analizaremos a continuación.

CREACIÓN DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA POR COLABORACIÓN: EL CASO BRASILEÑO

Fernando Tacca, Big Brother, (2001), <http://www.studium.iar.unicamp.br/bigbrother/index.html>



Figura 1 - sigue la relación de figuras al fin de este artículo

122

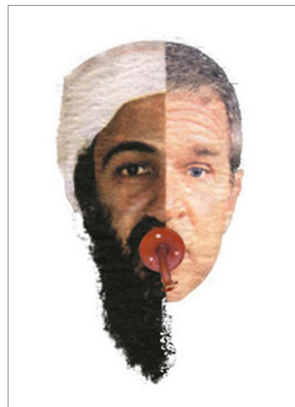


Figura 2 - sigue la relación de figuras al fin de este artículo

Dentro del perfil de obras brasileñas politizadas con énfasis en la creación de imágenes fotográficas por colaboración a través de la red, tenemos el caso de *Big Brother* de Fernando Tacca (2001). En la interface cibernética del proyecto se le sugiere al interactor que capture una de las imágenes en su ordenador, la interfiera a su gusto y la retorne para una galería que estará disponible con dichas interferencias.

Cabe preguntarnos si lo abarrotado de la propuesta, al tratarse de tres momentos que cuentan con variados elementos simbólicos, no obedece a aquello que Arlindo Machado (2007) define como neobarroco – o segundo barroco – y si esto no confirma el tránsito que vivimos en la época actual en la cual el informe del arte de las NTC – nuevas tecnologías comunicacionales – se debate por hallar una forma.

En *Big Brother* el factor tiempo parece sufrir un corto circuito. La velocidad imperiosa del mundo virtual casi nos obliga a considerar el año 2001 como si fuera parte de la prehistoria. ¿*Big Brother* perdería entonces vigencia al tratar un asunto ultrapasado? ¿O por el contrario rescata la relación de la fotografía con la memoria, obligándonos a no olvidar el terrible ataque a las torres gemelas y por ende el conflicto?

La fotografía es aquí utilizada casi con cinismo: tómela, destrúyala, úsela para mentir y búrlese de la guerra. Pero también cualquier interactor puede acercarse al proyecto con ánimo infantil.

Finalmente, a pesar de que el participante debe manejar las herramientas de edición de imágenes, el nivel de autonomía del trabajo está abierto a cualquier tipo de colaboración, de la misma manera que las nuevas tecnologías son usadas acá como un soporte gracias al cual la crítica se socializa.

Nardo Germano, Done su Rostro (2001-2006), Andromaquia, (2004-2006), www.nardogermano.com

La propuesta de Germano está reunida en la tesis de maestría de la ECA-USP *Auto-Retrato Colectivo: poéticas de abertura al espectador en la deconstrucción de una identidad colectiva* (2007). Ella consiste en la serie *Auto-Retrato Colectivo*, organizada artísticamente como respuesta crítica de “una identidad colectiva” que es su tema central. La serie se constituye de auto-retratos híbridos entre el Individuo y lo Colectivo, cuestionando la construcción identitaria marcada por estigmas sociales.

En *Done su Rostro* (2001-2006) los temas principales son la participación y la interactividad, invitando al público a donar la parte del rostro que prefiera, en un auto-retrato mutuo con el artista, al vivo, por *webcam* o a través de un e-mail.

123



Figura 3 - sigue la relación de figuras al fin de este artículo

La pregunta aquí consiste en evidenciar el papel del artista como generador de propuestas que consiguen dar voz a los participantes, en cuanto el retrato construido representa al colectivo, invadiendo la identidad del autor. Esta obra pone de relieve la pregunta fundamental en el trabajo del artista sobre el yo y la identidad, discurso heredado de los años 1990, que es aquí actualizado en las dinámicas del arte telemático.



Figura 4 - sigue la relación de figuras al fin de este artículo

En *Andromaquia* (2004-2006), obra interactiva *online*, se propone una pluralidad de discursos sobre identidad colectiva, enviados por el interactor a un banco de datos. En este punto Germano evidencia el carácter de imagen “mestiza” o “entre-imagen” de la fotografía, haciendo que como una continuación de sus trabajos anteriores, en esta ocasión sea el discurso escrito el que invade y se une a la imagen fotográfica.

En ambos trabajos la fotografía exclama su transmutación. No es más fotografía como documento o memoria, sino la imagen híbrida que permite la construcción de nuevas metáforas, de nuevas maneras de vivir la identidad, la cual se hace colectiva gracias a las nuevas tecnologías comunicacionales. ¿Qué queda de esta idea antigua que teníamos acerca de la identidad, ahora que hemos entrado en las dinámicas sociales de las nuevas tecnologías donde el ser se construye en colectivo? ¿Nos perdemos en la idea de la red o al contrario esta nos nutre, fortalece y hace individuales?

124

Fernando Velásquez, El Coleccionador de Espíritus, (2003), www.blogart.com/coleccionador



Figura 5 - sigue la relación de figuras al fin de este artículo

En el *Coleccionador de Espíritus*, el artista persigue la utopía de coleccionar las almas del mundo entero invitando a los internautas a enviar una imagen de si mismos para una base de datos online, retomando la antigua leyenda indígena que consistía en ver en el acto fotográfico el robo del alma del retratado por parte de la máquina.

Las imágenes de los participantes se superponen de manera sencilla en una collage final que hace alusión explícita al término de cibercollages del cual habla Gilberto Prado al referirse al trabajo de creación colectiva de una imagen. “Déme su alma” es la frase que aparece como llamada a la participación en la pantalla del site. Auto-denominado “soul collector” el coleccionador de espíritus, Velásquez pide por un alma ajena representada en una imagen de

50x50 pixels. El resultado es una camada un tanto transparente de fotografías, sobre otra más definida, que recuerda el paso del tiempo y de las vidas.

Aquí se hace referencia a la función de memoria y auto-representación de la imagen fotográfica así como a la invisibilización del artista, dando predominancia a la acción de los participantes. La creación de un trabajo para beneficiar un colectivo, así como el seudónimo del artista de *coleccionador de espíritus*, no hace otra cosa diferente a aumentar la sensación de ritual de la propuesta artística.

A partir del uso del collage fotográfico, Velásquez lleva al status de lo artístico a la fotografía digital hecha sin pretensiones nobles, casi exaltando la pérdida del aura, esto es, de lo sagrado, de la imagen fotográfica misma. Al igual que en los trabajos de Germano, ¿en esta propuesta estamos todos desapareciendo en la superposición de las imágenes que nos representan? ¿A eso nos condenan las nuevas tecnologías o se trata por el contrario de una liberación de nosotros mismos y de nuestro ego?

Kiko Goifman e Jurandir Müller, *Cronofagia*, (2002).

125



Figura 6 - sigue la relación de figuras al fin de este artículo

Cronofagia fue desarrollada durante la 25ª Bienal de Sao Paulo. El acceso al trabajo podía hacerse directamente en la dirección del *site* o indirectamente a través de la página de la Bienal. Los autores utilizaron en el *site* un mecanismo que contabilizaba cada click efectuado en la imagen, sumando los clicks de todos los visitantes. Al llegar a un determinado número de clicks – que no fue informado en ningún momento – efectuados por innúmeros visitantes juntos, se sustituía la imagen de una ciudad de carne pudriéndose, por otra en estado de putrefacción más avanzado. Por un período de dos meses apenas una imagen fue sustituida.

En *Cronofagia* el visitante es el agente colectivo del tiempo. Es él quien determina la existencia de la imagen exhibida, su duración y su fin. El trabajo está dado en función de la acción del visitante, en un proceso continuo.

Cronofagia restringe toda la participación a un click sobre una imagen y el resultado de esa participación es previsible: la muerte de la imagen. En el trabajo de la dupla Goifman-Müller, el proceso de la colectividad es oculto, invisible a los ojos de cada elemento del colectivo.

El tiempo de los clicks ejecutados sin que nada suceda es casi una herejía para la dinámica de la web. En la web no existen los tiempos muertos y el tiempo rellena cada intersticio hasta colmarlo y derramarse. El tiempo virtual resulta similar a la metáfora de Borges donde se plantea construir un mapa en tamaño real, sólo que el tiempo en Internet es hiperrealista. No podríamos en una sola vida detenernos a seguir cada uno de los caminos (links) que tenemos a disposición. Tenemos la certeza de que tratamos con ese imposible. El mismo que nos causa la neurosis, ahora online, de la sobre-información tanto de los eventos oficialmente actualizados por los *sites* de noticias como los de las muchas vidas personales con las que tenemos y podríamos tener contacto en la red.

Claudia Sandoval, Cicatrizando (2006-2008), Living Cemetery (2008), www.claudiasandoval.com.br



Figura 7 - sigue la relación de figuras al fin de este artículo

126

El proyecto *Cicatrizando* comenzó en el 2006 y consiste en pasar una imagen vía e-mail para que los participantes la cambien con sus discursos personales. En el contexto del arte colaborativo, *Cicatrizando* es la metáfora de intervenir la red con una herida ya curada.

Aquí la propuesta consiste en olvidar el autor en contraste con todas las acciones desarrolladas cuando los derechos de autor son infringidos, más aún al tratarse del uso libre del desnudo femenino, teniendo en cuenta cuanto la red ha radicalizado la lucha por los derechos creativos. El trabajo soporta la idea de un uso libre de la Internet en los mismos términos usados por autores como Pierre Lévy y Roy Ascott al sugerir el florecimiento de una inteligencia colectiva como resultado de la producción por colaboración a través de la red, extendiendo la consciencia humana.

Al mismo tiempo, *Cicatrizando* consiste en hacer evidente la consciente pérdida de control por parte del artista. En esta propuesta se resalta el hecho de que las nuevas tecnologías no promovieron un avance democratizado al acceso, universalizando las riquezas producidas, generando el crecimiento material y cultural de todo el planeta alcanzado por su influencia sino que avanzaron

fuertemente sujetas a instrumentos políticos y jurídicos autoritarios, como la propiedad privada, las patentes y el copyright, la hegemonía del capital global, la división del planeta en estratos sociales, clases, razas, etnias y géneros diferenciados, desigualmente beneficiados con el acceso a los bienes producidos (MACHADO, 2007, p. 33).

Aunque la invitación a intervenir la imagen, quedaba abierta a los interactores, las propuestas ofrecidas se han tratado hasta el momento de “tapar” la desnudez de la mujer, cubriéndola con elementos que parecen provenir de sus inquietudes personales. ¿Será que este respeto por la imagen fotográfica ofrecida se debe a que en su mayoría se trata de fotógrafos quienes todavía abrazan una posición de sublimidad frente al arte fotográfico, negándose a realizar intervenciones radicales que lo darían por terminado?

Por otra parte, se pretende desarrollar un factor “democratizante” en la estructura por colaboración que hace posible la experiencia, y este énfasis en el otro queda aún más fuertemente marcado en el *website* que recoge la propuesta final, ya que en él se reproducen no sólo los diálogos surgidos alrededor de la invitación y posterior intervención de los participantes, como también se dispone mediante links, los *websites* de los colaboradores.

Paralela a la acción de pasar vía e-mail la imagen para que sea transformada, el segundo momento en el cual la forma final es un *website* compuesto por textos de los interventores, se puede hablar de una construcción de un hipertexto surgido alrededor de la acción original de intervención a la fotografía. Esta forma final puede entonces contribuir con la idea de la fotografía híbrida, compuesta, en este caso, por texto e imagen.

127



Figura 8 - sigue la relación de figuras al fin de este artículo

Living Cemetery parte del presupuesto de la creación colectiva de un cementerio de personas vivas que son invitadas a aportar una fotografía y un epitafio, los cuales se actualizan anualmente. Como si se tratara de los créditos de una película de vida personal, los epitafios son incorporados dentro del *site* en la lengua materna del participante, en un movimiento ascendente entre el “jardín” y el cielo, una vez los participantes se han tomado el trabajo de cuestionarse: *al morir, ¿cuál cree usted que sería su epitafio más adecuado?* Además las personas cuentan con un espacio donde es exhibida su “última voluntad”. *Living Cemetery* funciona como un documento virtual que, aunque no es oficial, demuestra los últimos deseos de los participantes.

En él, la fotografía es usada en el sentido tradicional, como memoria de lo siempre pasado, de lo que ya está perdido y para siempre, a partir de la incorporación de retratos de los participantes, pero es en este caso, y gracias a las fotos, que se erige una ficción de lo que sabemos, perderemos, que somos nosotros mismos. Alrededor de esta idea que se consolida la comunidad virtual con el propósito de reflexionar sobre la propia muerte, permitiendo así que estas estéticas nutran las posibilidades expresivas ofrecidas por las nuevas tecnologías como Internet. De la misma forma y de manera sutil, se hace una denuncia colectiva a la violencia al llamar la atención hacia una localidad en Caloto, Colombia, sitio marcado por las muertes injustificadas como consecuencia del conflicto interno del país y sobre la cual se construye el cementerio virtual.

Como una metáfora de la creencia de que al morir estaremos todos juntos de nuevo, el *website* quiere reflexionar sobre el hecho ineluctable de la propia muerte, asunto que no estamos acostumbrados a tratar en la cultura occidental. Tal vez de esta manera el proyecto pueda hacernos asumir, incluso de una manera bonita, nuestra gradual desaparición en el tiempo, que sucede al lado de aquellos con quienes tuvimos la suerte de compartir nuestro tiempo de vida.

Mientras en *Cicatrizando* el tiempo no es un factor a ser discutido, en *Living Cemetery* parece ser un asunto central, junto a la discusión sobre la muerte y la función de la fotografía en las comunidades virtuales.

Ser paquetes de tiempo. Dejar de ser en el tiempo y en conjunto. Adelantarnos al momento en el que indefectiblemente deberemos despedirnos. La dualidad aquí se construye en torno a la posibilidad ofrecida por la red Internet que invisibiliza y hace desaparecer a quien no esté dentro de ella, al tiempo que inmortaliza y difunde a quienes a ella se han adherido. Por otra parte, el siempre-acelerado tiempo vivido dentro de la web, ¿acaso no estaría en contradicción con los tiempos de vida, esto es, con algunos de los procesos naturales que resultan lentos y demorados, así como imposibles de ser forzados?

Por último, ¿este tipo de propuestas consiguen apuntar a las nuevas herramientas comunicacionales como métodos que permiten realmente aproximarnos o, por el contrario, no hacen más que hacernos recordar la ausencia material de quienes están distantes? ¿Acaso las nuevas tecnologías promueven la aparición de un nuevo ser humano más cómo en soledad? y ¿seremos algunos de nosotros los últimos del momento de transición, buscando aproximaciones?

CONCLUSIONES

El uso social de la nueva fotografía numérica, al verse tan ampliamente difundido, junto a los variados usos a partir del cual emergen nuevas definiciones de la fotografía misma son factores que hacen posible entender que las obras aquí expuestas sean recibidas con agrado por un público amplio. En ellas los interactores reconocen elementos que les son familiares, lo que permite una participación más amplia, democrática y accesible.

A pesar de que las experiencias por colaboración levantan la bandera de la ausencia del autor, destacamos de estas experiencias la importancia de una figura que dirige, aunque se abre cada vez más a la presencia del otro.

La fotografía se ofrece como una herramienta ideal para sospechar que los estudios que se adelantan alrededor de la misma, apuntarán a respuestas de magnitudes mayores a las que atañen al arte exclusivamente, por haberse inmiscuido en lo social de forma tan cabal.

NOTA

¹ Esta investigación hace parte del trabajo desarrollado bajo la dirección de la Profa. Dra. Sílvia Laurentiz en la Maestría en Arte Multimedia de la Universidad de Sao Paulo y cuenta con el apoyo de la beca Fapesp.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELLOUR, Raymond. *Entre-Imagens: foto, cinema, vídeo*. São Paulo: Papirus, 1997.

COSTA, Mario. *O sublime tecnológico*. São Paulo: Experimento, 1995.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

SOULAGES, François. "A revolução paradigmática da fotografia numérica". In: *Revista ARS 9*. São Paulo: ECA, USP, 2008.

RELACIÓN DE FIGURAS

Figura 1. TACCA, Fernando. (2001). Website Big Brother, accesado en 30/07/08, <<http://www.studium.iar.unicamp.br/bigbrother/index.html>>

Figura 2. TACCA, Fernando. (2001). Afiches en la calle de Big Brother, accesado en 30/07/08, <<http://www.studium.iar.unicamp.br/bigbrother/index.html>>

Figura 3. GERMANO, Nardo (2001-2006). Done su Rostro (2003-2004), accesado en 30/07/08, <<http://www.nardogermano.com/>>

Figura 4. GERMANO, Nardo (2006) Andromaquia (2004-2006), accesado en 30/07/08, <<http://www.nardogermano.com/>>

Figura 5. VELÁSQUEZ, Fernando. (2003). Imagen Inicial de El Coleccionador de Espíritus, accesado en 30/07/08, <www.blogart.com/coleccionador>

Figura 6. GOIFMAN, Kiko, MULLER, Jurandir (2002). Cronofagia, In NUNEZ, Fábio Oliveira. (2002) Cronofagia, accesado en 30/07/08, <http://www.fabiofon.com/webartenobrasil/site_cronofagia.html>

Figura 7. SANDOVAL, Claudia (2008). Accesado en 30/07/08, <<http://www.claudiasandoval.com.br/>>