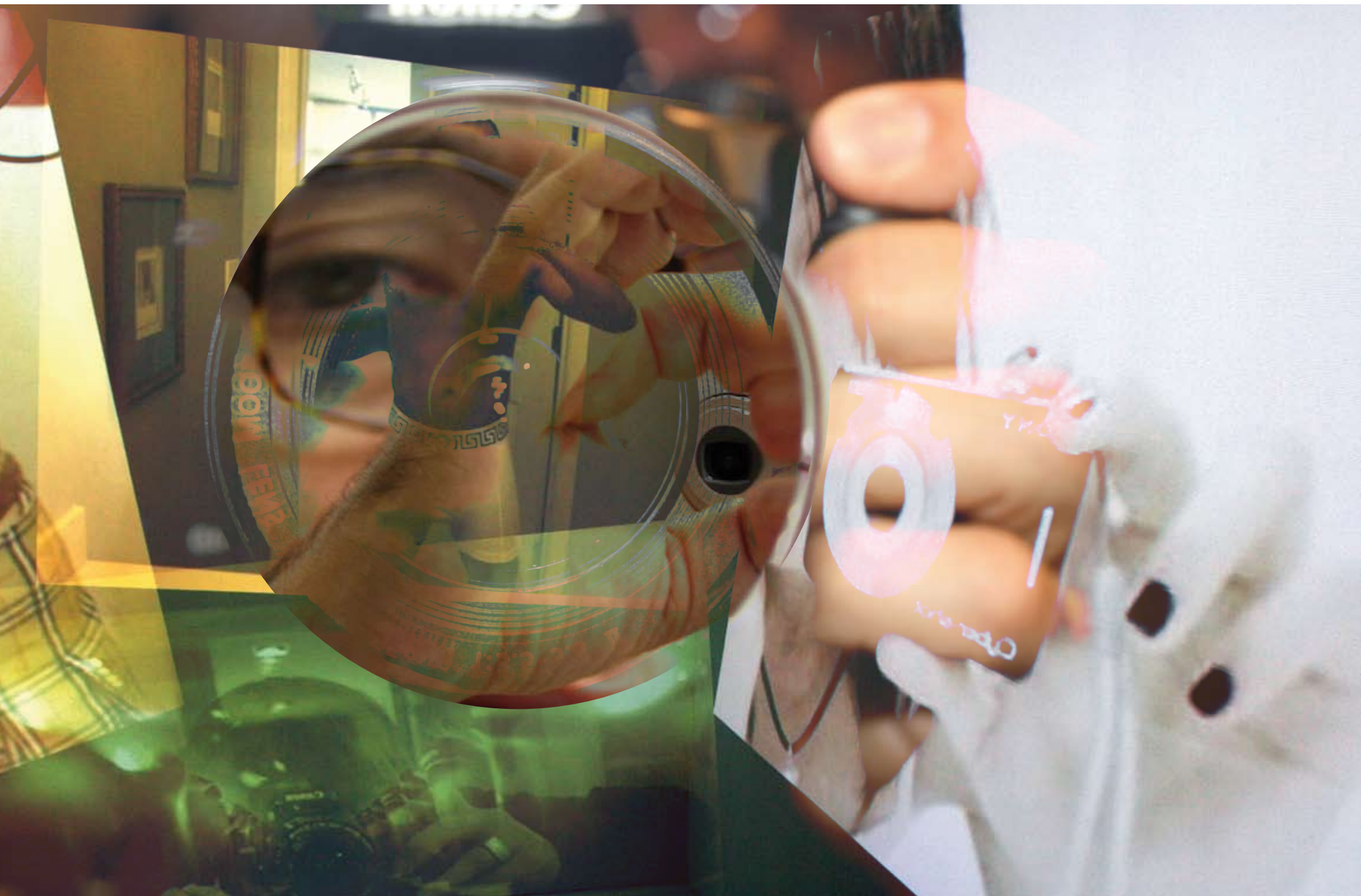




EXPOSICIO

Producció executiva:

ACVIC. CENTRE D'ARTS CONTEMPORÀNIES
(H. Associació per a les Arts Contemporànies, Ajuntament de Vic i Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya)

Comissariat i direcció del projecte:

Ramon Parramon i Joan Fontcuberta

Coordinació i comunicació:

Maite Palomo

Administració:

Eli Wenceslao

Muntatge:

Carles Arumí i Carles Martín

ITINERÀNCIA

Organització:

Departament de Cultura
de la Generalitat de Catalunya

Direcció General de Promoció i Cooperació Cultural
(DGPCC)

Jordi Cabré, director general de Promoció i Cooperació Cultural

Joan Francesc Ainaud, subdirector general de Promoció Cultural

Toni Cabré, cap de l'Àrea de Difusió i Cooperació Artística,

amb la cooperació dels ajuntaments de Vilafranca del Penedès, Cornellà de Llobregat, Mollet del Vallès, Figueres, Granollers, Mataró i Terrassa

Coordinació general:

Gabriel Planella (DGPCC)

Prensa i materials de difusió:

Dolors Jiménez (DGPCC)
Lourdes Domínguez (DGPCC)

Disseny dels materials gràfics:

Estela Robles

Senyalètica:

Eva Riu

Transport i muntatge:

ACVic. Centre d'Arts Contemporànies

Assegurança:

MAPFRE

CATÀLEG

Edició:

Departament de Cultura

Coordinació de l'edició:

Gabriel Planella (DGPC)

Textos:

Ramon Parramon
Joana Hurtado
Joan Fontcuberta

Correcció:

la correccional (serveis textuais) i F.X Serveis lingüístics

Traduccions:

la correccional (serveis textuais)

Imatge gràfica, disseny i maquetació:

Estela Robles i Eva Riu

Fotografies:

Joan Fontcuberta

Coordinació de l'edició digital:

Servei de publicacions del Departament de Cultura
i Mitjans de Comunicació

Impressió:

Pressing

DL.....

ISBN.....

© dels textos, els autors

© de les fotografies, l'autor

© de l'edició, Departament de Cultura

Agraïments:

Galeria Àngels Barcelona
Mar Sorribas

SUMARI

PRESENTACIONS

- 3 *A través del mirall*
Ferran Mascarell
Conseller de Cultura
- 4 *Art, educació i territori*
Regidoria de Cultura i Ciutadania de l'Ajuntament de Vic
H. Associació per a les Arts Contemporànies
- 6 *Prenent posicions*
Art, pedagogia i espai social
Ramon Parramon
Director d'ACVic

TEXTOS

- 9 *Tensions, dispersions i canvis*
Ramon Parramon
- 23 *Amb una sola mà*
Sobre l'onanisme fotogràfic
Joana Hurtado Matheu
- 33 *L'era del mirall*
Joan Fontcuberta
- 43 Biografia de Joan Fontcuberta

TRADUCCIONS

- 45 Textos en castellano
- 57 Texts in English



A través del mirall

Amb *A través del mirall*, Joan Fontcuberta, reconegut artista i fotògraf multidisciplinari, s'enfronta a la visió de la mort de l'art. I ho fa, precisament, prenent com a centre de gravetat el mateix instrument. Per a l'autor, el mirall marca la nostra època: "Vivim en l'era del mirall. En ella les imatges ens nodreixen i ens fan viure. El repte ara és aprendre a sobreviure-les", afirma en el text d'aquest catàleg.

En l'exposició de Fontcuberta, Internet és el mirall. I la reflexió que genera l'autor és una anàlisi interactiva sobre la manera en què les noves tecnologies i les xarxes socials que s'hi vinculen provoquen canvis profunds en els models de comunicació, de relacions interpersonals i col·lectives i en les pràctiques artístiques.

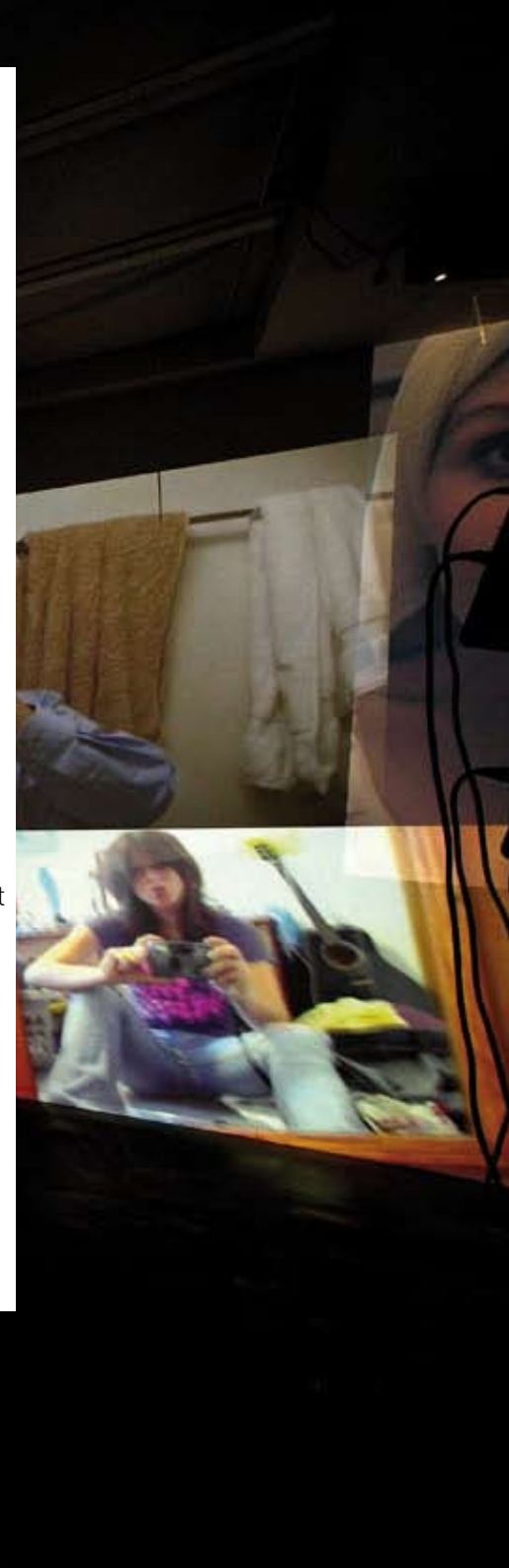
Una mirada fluïda i oberta sobre l'increment d'imatges, la facilitat de produir-les, la impossibilitat de controlar-les, la realitat i la impostura (aquests dos darrers temes són recurrents en altres treballs de l'autor). Les imatges com a trets de la identitat individual i col·lectiva.

La fotografia com a escàner de la realitat.

A través del mirall és una producció d'ACVic. Centre d'Arts Contemporànies, on es va inaugurar al desembre de 2010. Per la seva actualitat en termes de continguts, reflexió i llenguatge, així com pel seu nivell de qualitat, l'exposició s'ha incorporat al programa d'itineràncies d'arts visuals del Departament de Cultura.

Des del Departament esperem que aquest projecte expositiu contribueixi a difondre l'alfabet bàsic de l'art contemporani català i universal, del qual forma part Joan Fontcuberta. I, d'aquesta manera, fer més proper l'art del present als ciutadans de totes les ciutats que l'acullen. Segur que els serà una experiència rellevant i positiva.

Ferran Mascarell i Canalda
Conseller de Cultura





Art, educació i territori

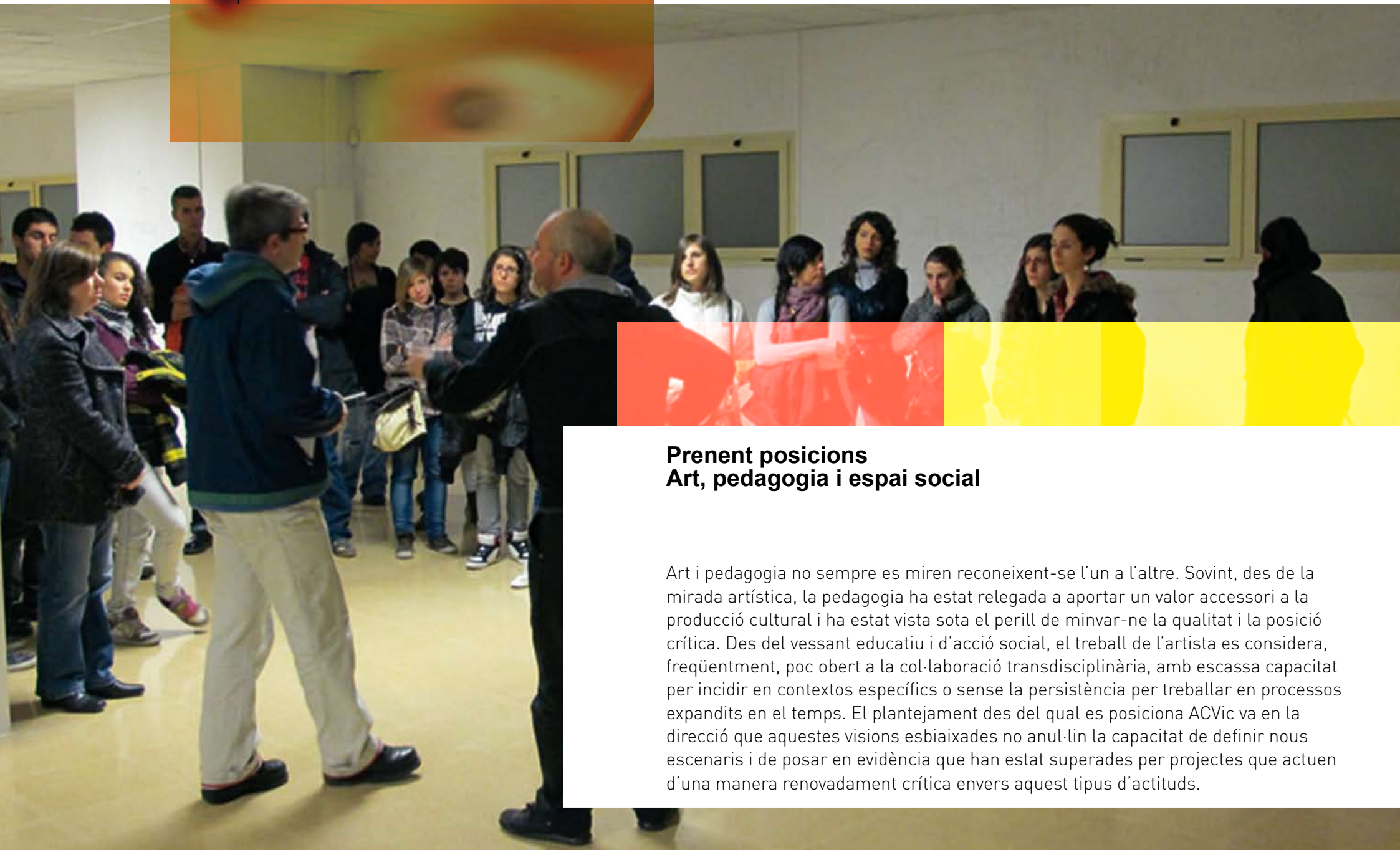
Dins la Xarxa de Centres d'Art de la Generalitat, l'especificitat d'ACVic rau en la relació entre l'activitat educativa, el territori i la interacció social. Gestionat per H. Associació per a les Arts Contemporànies, que n'és l'embrió des de 1991, el centre genera i acull projectes, estudis i exposicions de tota mena vinculats a aquest objectiu, centrant la mirada en la participació activa de l'entorn i la incidència en el teixit social, treballant conjuntament amb associacions cíviqes i culturals, diferents grups socials, el Pla de Barris i Participació Ciutadana de l'Ajuntament, l'Escola d'Art, la Universitat de Vic i altres centres de formació.

L'exposició *A través del mirall*, de Joan Fontcuberta, i els tallers, cursos i altres activitats de formació realitzats a partir d'ella, poden ser un exemple d'aquesta incidència en el cas d'una exposició no pensada originàriament des d'aquests paràmetres. Un treball que ara, amb la itinerància realitzada sota el patrocini del Departament de Cultura de la Generalitat, pot revertir a altres municipis, a altres col·lectius.

Amb aquesta itinerància voldríem que les experiències sobre les imatges en el nostre món, el seu paper i el seu increment exponencial de difusió en les xarxes socials servissin per a un dels objectius de l'art, el de ser una eina de reflexió i acció, de defensa i presa de consciència. Sense oblidar bellesa i veritat, com Grècia ens va ensenyar.

Regidoria de Cultura i Ciutadania de l'Ajuntament de Vic
H. Associació per a les Arts Contemporànies





Prenent posicions Art, pedagogia i espai social

Art i pedagogia no sempre es miren reconeixent-se l'un a l'altre. Sovint, des de la mirada artística, la pedagogia ha estat relegada a aportar un valor accessori a la producció cultural i ha estat vista sota el perill de minvar-ne la qualitat i la posició crítica. Des del vessant educatiu i d'acció social, el treball de l'artista es considera, freqüentment, poc obert a la col·laboració transdisciplinària, amb escassa capacitat per incidir en contextos específics o sense la persistència per treballar en processos expandits en el temps. El plantejament des del qual es posiciona ACVic va en la direcció que aquestes visions esbiaixades no anul·lin la capacitat de definir nous escenaris i de posar en evidència que han estat superades per projectes que actuen d'una manera renovadament crítica envers aquest tipus d'actituds.

¹Paulo FREIRE, *Pedagogía del compromiso*, Barcelona, Hipatia Editorial, 2009

Si la pedagogia l'entendem des de la producció d'experiències i si els coneixements i valors que se'n desprenen reverteixen en l'activació i participació de l'espai social, estem reafirmant el sentit polític de l'educació. Si aquest potencial transformador de la pràctica educativa el vehiculem conjuntament amb pràctiques artístiques que comparteixen aquest sentit transformador i el posem en relació amb el context (espai urbà, espai social i espai temporal), la producció de coneixements, valors i experiències poden generar noves polítiques culturals i aprenentatges basats en processos col·lectius. L'educador i teòric Paulo Freire¹ va dir que l'educació no és neutra, és sempre política, i que no existeix pràctica educativa sense ètica ni estètica. Si combinem les pràctiques artístiques amb compromisos pedagògics (o compromisos artístics amb processos educatius), segur que obrirem noves perspectives tant des de l'àmbit de l'educació com des de l'àmbit de les arts que desplegaran en el territori formes d'aprenentatge fonamentades en experiències concretes. Si aquestes experiències es nodreixen dels complexos contextos contemporanis, aprendrem a conèixe'ns millor, comprendre millor les cultures que els configuren, augmentar la capacitat de raonament crític enfront dels canvis accelerats i el desbordant bombardeig de missatges i, probablement, podran transmetre d'una manera diferent les capacitats de l'art per tal d'articular experiències col·lectives amb voluntat transformadora.

Des d'aquest punt de partida i com a camp d'acció experimental, la relació art-pedagogia no persegueix tan sols educar a través de l'art o buscar nous públics per a l'art, sinó que sobretot procura generar situacions en les quals es possibiliti experimentar amb la transmissió de coneixements i l'intercanvi d'experiències, investigar en la producció artística, tot utilitzant tècniques i mitjans que permetin comunicar-ho i vehicular-ho a través de la incorporació o revitalització de dinàmiques socials. Les línies generals en les quals es fonamenta el programa d'ACVic giren a l'entorn de tres elements interconnectats: la producció artística, el treball pedagògic i les xarxes de relació. Mitjançant els programes EXPO, EDU i LAB es porten a terme la major part d'activitats que s'inscriuen sota aquest plantejament, cercant que públics, usuaris i agents involucrats s'incorporin progressivament a un projecte prou mal·leable per tal que hi tinguin cabuda totes aquelles pràctiques compromeses amb l'espai social susceptibles de relacionar-se amb pràctiques artístiques. De fet, és un espai transversal que creua diverses pràctiques que entre elles es poden relacionar a partir d'un projecte comú.

Ramon Parramon
Director d'ACVic





Tensions, dispersions i canvis

Ramon Parramon

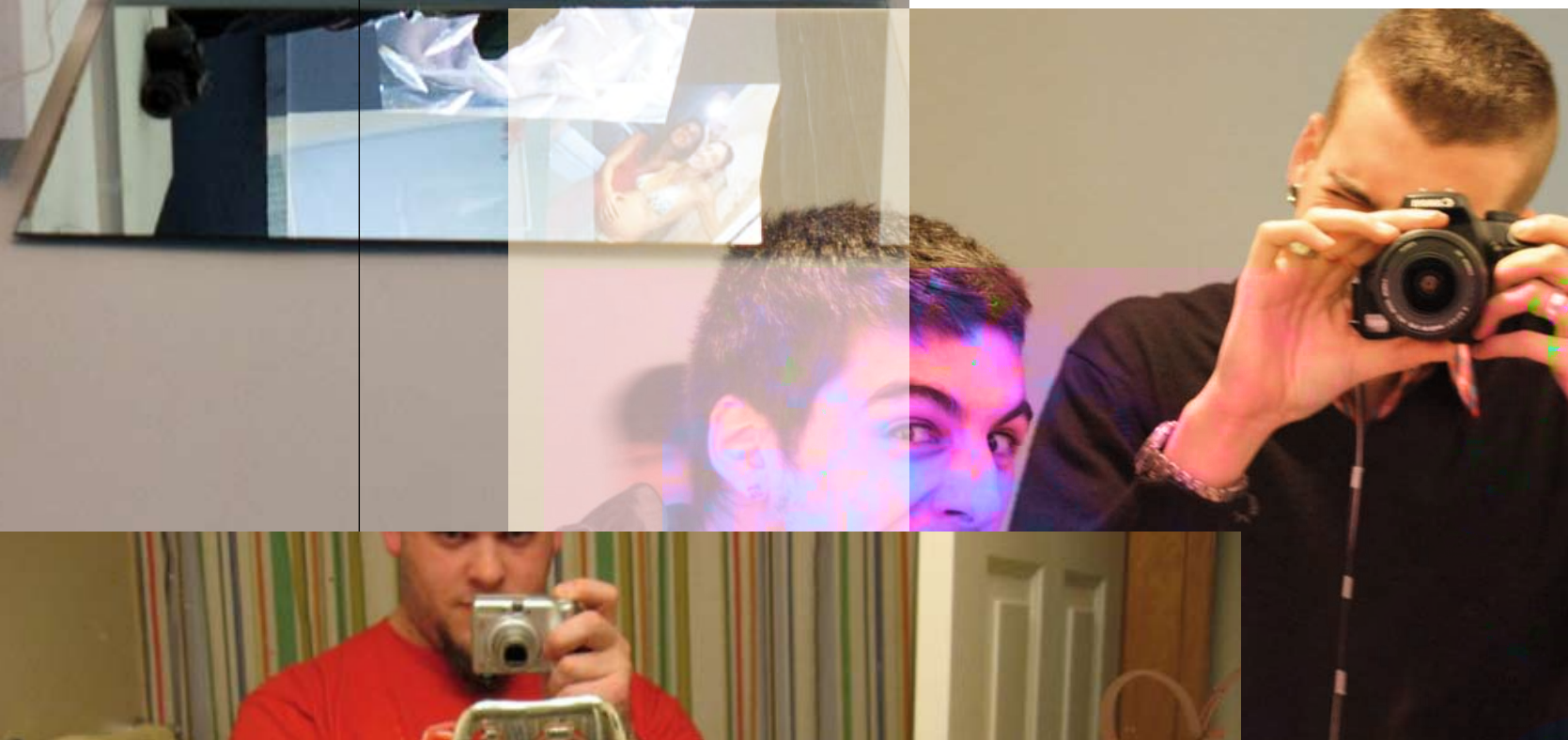
Les pràctiques artístiques han de reflectir els conflictes quotidians que convergeixen en l'espai social. Un dels temes d'aquest debat contemporani passa pel canvi de paradigma que han plantejat les noves tecnologies en l'àmbit de la comunicació global. L'art, per més que en certs moments es consideri que pertany a una esfera marginal de les activitats contemporànies, no s'escapa de formar part d'aquest ampli espectre de la comunicació. L'art, i per tant la comunicació, estan clarament afectats per múltiples canvis que han introduït les tecnologies en combinació amb Internet. Amb l'exposició *A través del mirall*, Joan Fontcuberta participa de ple en una sèrie de qüestions que són crucials en aquest debat contemporani. L'exposició planteja una reflexió sobre la importància i l'increment d'imatges, la proliferació d'autors enfront de la transformació del concepte tradicional d'autoria, la facilitat de generar imatges, la pèrdua del seu control, el potencial de difusió i dispersió vírica de la xarxa, les amenaces en les nocions de privacitat enfront de l'escenificació pública de la intimitat, elements tots ells evidenciats i potenciats amb l'ús de les xarxes socials i, en aquest cas, creuant-ho des de la perspectiva artística. Compilant aquelles imatges de persones que es fotografien davant del mirall, la majoria publicades a Internet i difoses mitjançant l'ús de les xarxes socials, disparant-les en una sobreprojectió d'autoretrats especulars, l'espai expositiu es transforma a partir de la confluència de múltiples imatges que se sobreposen, convertint-lo en un escenari saturat en el qual té lloc un espectacle de desbordada subjectivitat en què, com comenta Joan Fontcuberta, "preval l'autoexploració lúdica per sobre la memòria". A l'exposició s'hi troba un dispositiu dotat amb una càmera i un software en el qual l'espectador pot afegir el seu autoretrat a l'exposició.







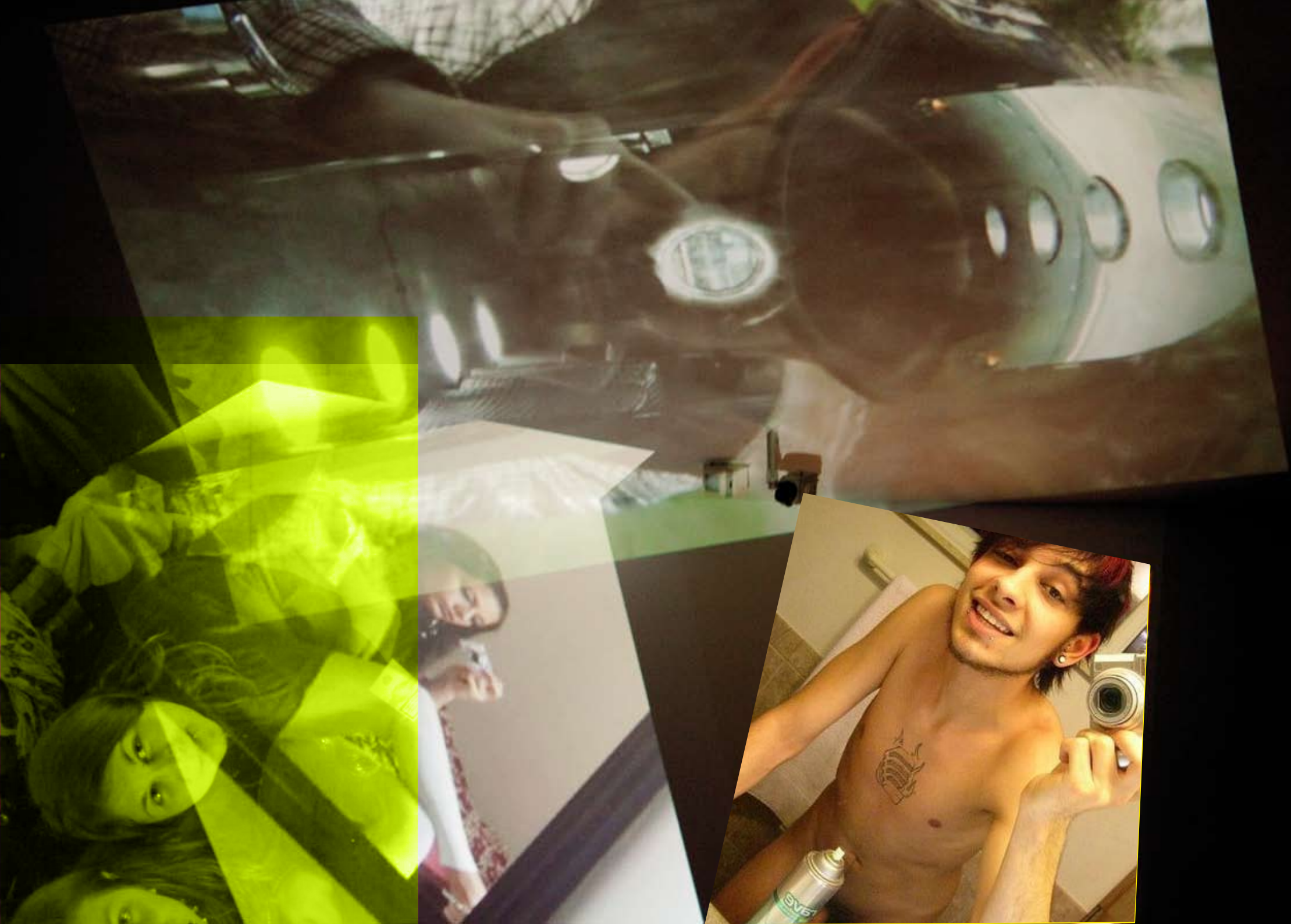
Joan Fontcuberta va dir, en una determinada ocasió on presentava part del seu treball, que a grans trets hi ha dos tipus de fotografia, la que pertany a un ordre decoratiu i la que s'ubica en l'àmbit del pensament; la que embelleix i la que fa pensar. Des dels seus inicis ell treballa en el camp de la fotografia que indueix a la reflexió, la que subverteix la realitat i en genera una de nova inscrita en el pensament de l'espectador. Aquest és el repte i el punt de partida en la majoria dels seus treballs, articular un conjunt d'imatges que orienten o desorienten l'espectador cap a unes determinades realitats (o pararealitats) per tal de qüestionar, debatre o senzillament induir a la reflexió, incitant l'espectador a assumir un rol actiu. Però quan les imatges es multipliquen i es multipliquen, com és en aquest cas, les reflexions han de partir del conjunt significatiu. Aquí Internet és el mitjà i el missatge. Un mitjà multiplicador i un missatge que ens arriba saturat. La nostra mirada està condicionada per aquests mecanismes. Una imatge ens pot fer pensar, la multiplicació d'imatges no ens fa pensar de manera proporcional; contràriament ens atordeix, ens embriaga. L'artista ens posa un mirall en el qual es reflecteix una realitat saturada d'informació visual, una manera subversiva d'exercir el control social. L'excés d'informació ens allunya de la capacitat de concentració, de reflexió, de pensament.





Tecnologies de la dispersió

La construcció de les imatges i la representació del món ja no són patrimoni d'un selecte grup d'artistes, ja siguin fotògrafs, cineastes, reporters, videoartistes, dibuixants, pintors o de qualsevol de les branques de les arts i la creació contemporànies. Les tecnologies de la imatge són les que més ràpidament han evolucionat cap a una democratització i ús generalitzat, i no tan sols en l'àmbit de la creació d'imatges, sinó en el context global de la comunicació. L'entorn contemporani ha introduït profunds canvis en l'àmbit de la producció, difusió i consum de textos, imatges, sons, infografies i dades, de manera que la producció i lectura o l'emissió i recepció de missatges ja no es pot entendre com un sistema unidireccional (emissor, missatge, receptor). El receptor és alhora l'emissor i, per tant, es converteix en productor de missatges. Per la facilitat que actualment ofereixen les noves tecnologies, el nombre de productors-consumidors de missatges-imatges s'ha multiplicat exponencialment. D'altra banda, la comunicació pública s'ha desmassificat per tal d'adreçar-se a l'usuari, els missatges cerquen l'individu o grups que comparteixen afinitats. Canvis recents i radicals que han portat a plantejar nous paradigmes en la comunicació amb l'aparició de l'actual paisatge mediàtic que facilita la Xarxa. José Luis Orihuela ha sistematitzat aquests canvis en deu punts per tal



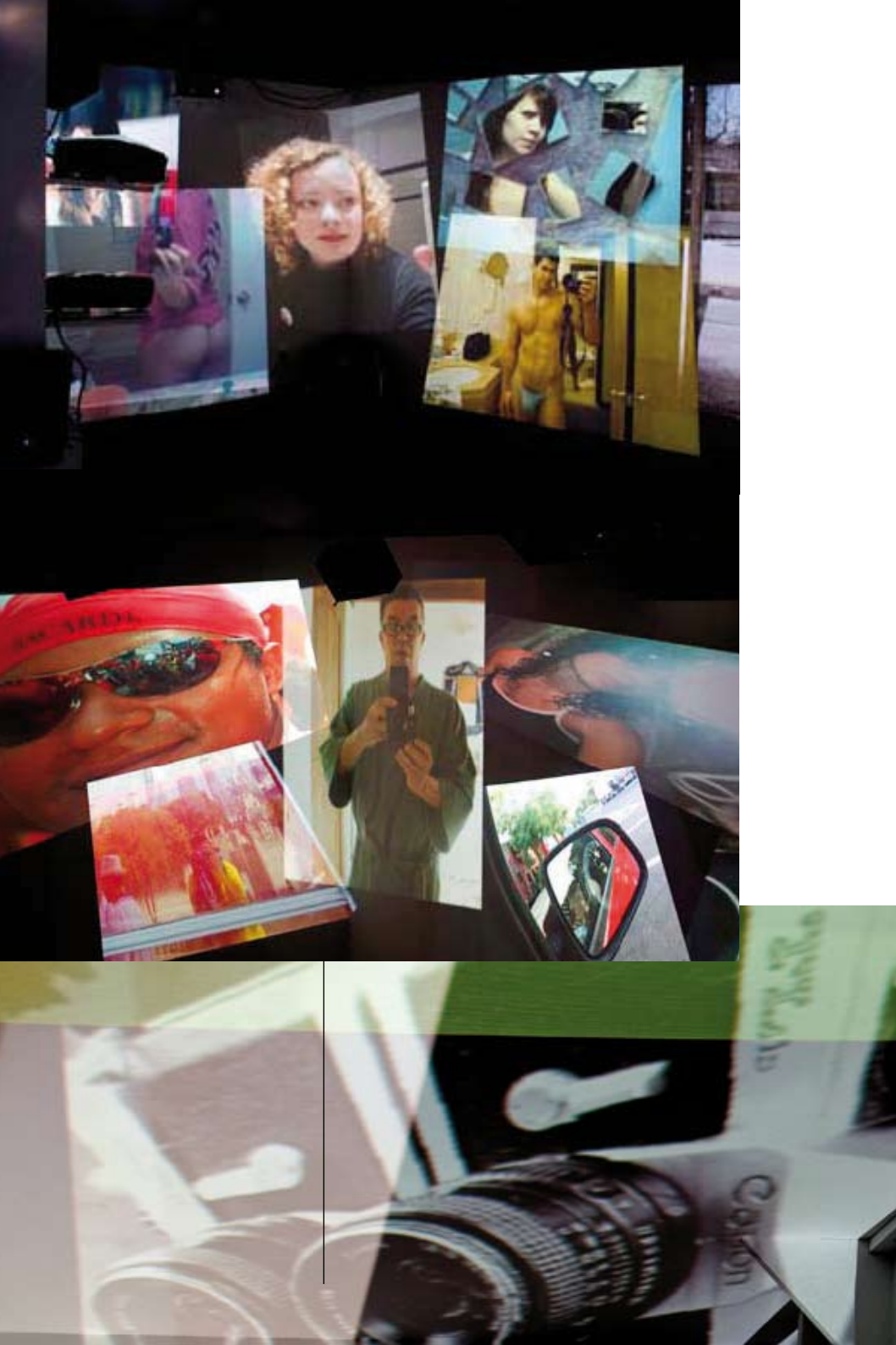


¹ José Luis ORIHUELA, "Los nuevos paradigmas de la comunicación", *eCuaderno*, 2002. Disponible en línea a: <http://www.ecuaderno.com/paradigmas>.



d'explicar el pas cap a l'e-comunicació.¹ Aquests, de manera resumida, són: (1) l'usuari esdevé l'eix sobre el qual pivota el procés comunicatiu; (2) el contingut com a vector d'identitat que ha de ser accessible des de múltiples plataformes, la imatge de marca transfereix valor aportant credibilitat i prestigi; (3) els llenguatges multimèdia s'han democratitzat i universalitzat, els diferents mitjans de comunicació conflueixen a Internet i permeten la convergència de tots els suports informatius (text, fotografia, vídeo, àudio, gràfics, animacions); (4) la informació i l'actualització de continguts es fa en temps real, això s'amplifica per l'ús creixent de les xarxes socials, que alhora fan de multiplicadores dels relats en temps real; (5) de l'escassetat a l'abundància, s'ha passat dels canals restringits de comunicació a l'excés d'informació i, per tant, a la gestió de l'excés; (6) la no intermediació en els processos comunicatius, això proposa un àmbit de debat que passa per la cerca i edició de la informació, el contrast de les fonts, el sentit d'oportunitat, en definitiva elements que **afecten l'autoria professional**; (7) l'accent en l'accés als sistemes adquireix valor i es prioritza atenent que la distribució és multidireccional i asimètrica; (8) les diverses dimensions de la interactivitat, de la unidireccionalitat a la comunicació dinàmica, **immediata, participativa**; (9) l'hipertext com a gramàtica del món digital, per tant un sistema de lectura ramificada i entrelaçada; i com a desè punt, la revalorització del coneixement per sobre de la informació. La gestió del coneixement, la seva difusió i la creació d'una massa crítica (usuaris) esdevenen uns dels principals motius de preocupació per a qualsevol emissor-receptor que és alhora usuari-productor de continguts en un espai comunicatiu universal.

La majoria de persones tenen a les seves mans nombrosos artefactes tecnològics que permeten una frenètica activitat multitasca, i les persones cada vegada s'han hagut d'adaptar més a aquesta necessitat d'estar fent diverses coses alhora. Els més joves sembla que ja ho tenen incorporat a l'ADN. Això no vol dir que el nivell de concentració es mantingui de la mateixa manera en les diverses tasques. De fet, més que tecnologies de la informació tendeixen a **esdevenir tecnologies de la dispersió**. Evidentment, l'aparell que concentra de manera més eficaç tot aquest conjunt de dispositius és el mòbil, per la seva compilació de patents en un reduït espai que permeten parlar per telèfon, navegar per



Internet, connectar-se a qualsevol xarxa social, fer fotos i geolocalitzar-les, escoltar música, enregistrar àudio, enviar missatges, jugar, gravar vídeo en alta definició, penjar-lo a Internet i tota un seguit d'*applets* en constant augment que depenen de la imaginació dels desenvolupadors de software en conjunció amb el fabulós negoci de la telefonia. Un negoci repartit entre comptades grans multinacionals que espremen la "democratització" tecnològica mitjançant un dels productes que reuneix, en un espai cada vegada més reduït, els més grans invents de la nostra època globalitzada. Tot i que el telèfon és sens dubte el capdavanter, s'han de tenir en compte molts altres productes més especialitzats però que també permeten combinar la comunicació (relació amb el altres) amb l'arxiu (coneixement i registre) i la distribució de continguts (difusió globalitzada), mitjançant imatges fixes o en moviment, missatges, textos, piulades, blocs, posts, etc. La multiplicació de mitjans i la seva interrelació amplifiquen la possibilitat de veus a l'esfera pública,



incrementen la possibilitat d'autogestió i de construcció de xarxes de socialització que inevitablement incideixen en l'espai sociopolític. "La proliferació d'aquestes invencions mediàtiques menors significa que existeix un creixent nombre de visions alternatives publicades sobre la nostra realitat social, la qual cosa crea la possibilitat d'una creixent diversitat d'enfocaments i veus en el domini públic."²

² Andreas Broeckmann, "Engage.net: estrategias mediáticas menores para la fotografía en internet" [2000], a Jorge Luis MARZO (ed.), *Fotografía y activismo. Textos y prácticas (1979-2000)*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006, p. 367-371.







³ Per a aquests temes, vegeu Ulrich Beck, *Un nuevo mundo feliz. La precariedad del trabajo en la era de la globalización*, Barcelona, Paidós, 2007.

En una conferència impartida a la Universitat de Vic en el marc de l'exposició *A través del mirall*, Joan Fontcuberta comentava que en un **determinat moment**, previ a tota aquesta evidència tecnològica actual i amb l'objectiu d'assessorar un estudi que estava portant a terme una empresa, se li va demanar opinió sobre com veuria si un telèfon pogués fer fotos. Ell va contestar que aquell enginy seria un absolut fracàs. Aquell era un moment en què les bones fotos requerien bones càmeres, inaccessibles per a la majoria de mortals. Evidentment, el temps ha demostrat el seu visionari error, i afegia que probablement, si li haguessin demanat l'opinió sobre una càmera fotogràfica que permetés fer trucades de telèfon, de ben segur **que hauria manifestat que aquest sí** que seria un gran invent.

Aquest comentari de Fontcuberta evidencia la seva ironia i la capacitat d'adaptar-se als nous escenaris, però alhora planteja la inevitable angouxa que per a molts fotògrafs ha suposat i està suposant aquesta canvi de paradigma impulsat per les noves tecnologies. El fet que són tecnologies assequibles i la possibilitat que tenen un gran nombre de persones de dedicar-hi una major quantitat de temps faciliten la seva expansió. La retardada incorporació dels joves als mercats de treball, les nombroses persones que no tenen feina i la conquesta del dret a disposar de temps d'oci per aquells que treballen contribueixen a la proliferació d'imatges i textos que circulen continuadament per les xarxes socials. Bé, no és tan sols la gestió del temps lliure la que permet una gran activitat comunicativa (i per tant consumidora i emissora de missatges), sinó també la necessitat d'alimentar constantment la circulació i difusió de continguts, que fa que empreses, professionals, associacions, ONG o qualsevol projecte que vulgui dotar-se de valor estigui igualment pendent o dependent d'aquestes tecnologies i la seva connexió en la Xarxa. I és que qui no està present en aquest espai públic virtual deixa d'existir. La transformació de les economies productives en economies de serveis, amb una major necessitat de comunicació, de multiplicació de mercats, la desaparició de la plena ocupació amb una conseqüent major disponibilitat de temps, la transició de la societat del treball cap a la societat del saber i tot un seguit de canvis que s'han accentuat de manera progressiva contribueixen, cadascun a la seva manera, a incrementar la presència en aquests nous espais públics virtuals (també reals). En una economia política basada en la inseguretat, en la societat del risc³ i on la velocitat continua sent el motor social,



⁴ William J. MITCHELL, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, MIT Press, 1994, p. 23-57.

⁵ Joan FONTCUBERTA, "Por un manifesto posfotográfico", *Cultura/s* [La Vanguardia, Barcelona], núm. 464 [11 maig 2011].

⁶ Tot i que per a Roland Barthes la mort de l'autor fa referència al naixement de l'espectador en tant que intèrpret de l'obra i per tant adquireix una responsabilitat autoral en tant que és qui acaba donant sentit als textos o a la obra d'art. La dissolució de l'autoria en el context contemporani és un discurs que s'ha construït sobretot a partir de l'ús d'Internet, la reapropiació d'imatges i la filosofia del software de codi obert, en què l'autoria és compartida.



l'angoixa de molts fotògrafs en aquest moment d'ultraproductivitat d'imatges i d'aparició de nous rols és tan sols equiparable a l'angoixa dels pintors en el moment en què la fotografia va aparèixer a la nostra societat. En aquell moment la pintura va haver de fer un radical gir per sobreviure a la competència que significava aquella combinació d'invents científics (òptica, química, mecànica) en el context de la representació. De la mateixa manera que en l'aparició dels primers daguerreotips cap al 1839 varen portar a manifestar que la pintura havia mort, a principis dels anys noranta William J. Mitchell⁴ va considerar que la imatge digital havia desplaçat de manera radical i permanent la fotografia, i amb ella un dels valors que encara mantenien les imatges analògiques, que era ser garantia visual de la veritat. Amb la imatge digital això s'ha dissolt, per la facilitat de la seva manipulació i la desaparició del concepte d'original i còpia. Com bé assenyala Fontcuberta en un article publicat al suplement *Cultura/s* de La Vanguardia, "Tallant les amarres dels seus valors fundacionals, abandonant les prescripcions històriques de veritat i memòria, la fotografia ha acabat cedint el testimoni: la postfotografia és el que queda de la fotografia".⁵

És aquest un article en el qual explicita clarament la seva visió del context artístic contemporani en relació amb la fotografia, amb les noves tecnologies, amb el context social, amb la circulació de la informació i amb el seu accés (el que anomena estètica de l'accés) i presenta un decàleg que resumeix de manera lúcida els elements essencials de la tensió existent provocada per aquest canvi de paradigma que afecta de ple les arts contemporànies. Alguns d'ells són la dissipació de rols en la creació contemporània (artista, curador, professor, productor...), la circulació i gestió de les imatges per sobre dels continguts, l'economia del reciclatge per sobre de la nova producció d'imatges, el compartir més que posseir o la dissolució del concepte d'autoria.

Aquesta situació contemporània sobre el tema de l'autoria no és res més que una prolongació de la mort de l'autor pronosticada per Roland Barthes el 1967.⁶ Una situació que afecta no solament la fotografia, sinó la pràctica artística en la seva totalitat. La producció d'imatges s'ha convertit en una pràctica generalitzada; si l'autor pot ser qualsevol, probablement l'autor cada vegada és menys important o adquireix una importància testimonial i temporal. El que creix en interès és l'esdeveniment global que ordena i dona sentit al conjunt dispers i prolífic. En el camp de l'art són les biennals, els festivals, els



esdeveniments que són construïts, consumits i compartits de manera col·lectiva. Una espècie de reproducció de la sobreinformació existent a la Xarxa però a través d'uns recorreguts seleccionats i ordenats per tal donar un cert sentit al caos permanent de l'espai públic, en un món desorientat, divers culturalment i alhora globalitzat.

Segurament la ingent producció d'imatges i textos que donen i donaran sentit al estudis etnològics sobre el present en el futur prenen forma en l'espai d'Internet. En aquest cas, **Joan Fontcuberta ha convertit aquest** tema en base de la seva producció artística més recent i també en motiu de les seves investigacions cap a una pràctica artística contemporània, fonamentada en la postfotografia en un context postfordista.







Amb una sola mà Sobre l'onanisme fotogràfic

Joana Hurtado Matheu

¹ Fernando Pessoa, *El libro del desasosiego*, Madrid, Seix Barral, 1993, p. 148.

Com començar un text sobre reflexes i autoretrats si encara no sabem on i com neix tot el que veiem? La qüestió de l'inici apareix sempre que parlem d'imatges, sobretot quan són autobiogràfiques. Segons Lacan, l'infant es veu i es reconeix en el mirall entre els sis i divuit mesos d'edat, en l'estadi del mirall. Identifiquem la imatge del propi cos sense haver après a controlar-lo, abans fins i tot de caminar, molt abans de parlar. I alhora, el mirall ens diu que som visibles, és a dir, ens descobreix sotmesos a la mirada externa. La mirada cap a un mateix suposa confirmar la mirada de l'altre, sense la qual el concert social no s'aguantaria. Però deia Fernando Pessoa que "veure és haver vist".¹ Conèixer és reconèixer. I en aquest prefix que és la repetició hi ha també la diferència. Per això mirar una fotografia no és només copsar una realitat desdoblada, acceptar que es tracta d'un reflex, la re-presentació d'un fet que ja ha tingut lloc en un altre espai-temps. Mirar és tant veure i recordar com inventar i projectar el que volem veure.





² Jean BEAUDRILLARD, *De la séduction*, París, Galilée, 1979, p. 95.

³ Leon Battista ALBERTI, *De la pintura*, Mèxic DF, UNAM, 1996, p. 101.

⁴ Joc de paraules que només s'entén en francès: "Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image." Cèlebre frase de Jean-Luc Godard que apareix al film *Le Vent d'est* (1969), del Groupe Dziga Vertov.

L'autoficció de Narcís

Narcís s'agrada i es busca. Indiferent a aquells que el desitgen, l'únic encant que l'atrau és el que no pot tenir, el seu. Exclusiu, s'enamora de tots els seus reflexes, ja sigui la veu, que Eco repeteix des de la solitud del rebuig, com la pròpia imatge, que el crida desafiant, fins a engolir-lo. Seduir és morir com a realitat i produir-se com a il·lusió. És caure en la nostra pròpia trampa i moure's en un món encantat",² escriu Baudrillard. Narcís mor ofegat en el seu propi desig, un desig excloent i delirant que el fa confondre's i fondre's amb el seu reflex. Fusió mortal que suposa passar a l'altre costat del mirall, com Alícia, com el psicòtic que no distingeix la realitat de la ficció. Captivat per la versemblança superficial d'un doble inaccessible, i per tant fatal, Narcís perd la distància que fa del reflex motiu de reflexió, la perspectiva que permet copsar la profunditat del pou, és a dir, el sentit de les imatges.

Potser per això, Leon Battista Alberti li atribueix la invenció de la pintura (realista, s'entén): "Quina altra cosa és pintar sinó abraçar amb art aquella superfície de la font?", escriu en el seu tractat *De Pictura*.³ I de fet, tant Narcís com la pintura van tardar molt a entendre que les imatges que produïen no eren més que aparences bidimensionals i que la realitat, en voler-la atrapar, s'esmunyiria sempre. No serà fins ben entrat el segle XIX que deixaran de donar-se cops contra el vidre. Mentre la modernitat pictòrica li oferirà un ventall de possibilitats per representar la seva emancipació, l'aparició de la fotografia vindrà a alliberar-la d'aquesta obligació de ser mirall, còpia de la realitat.

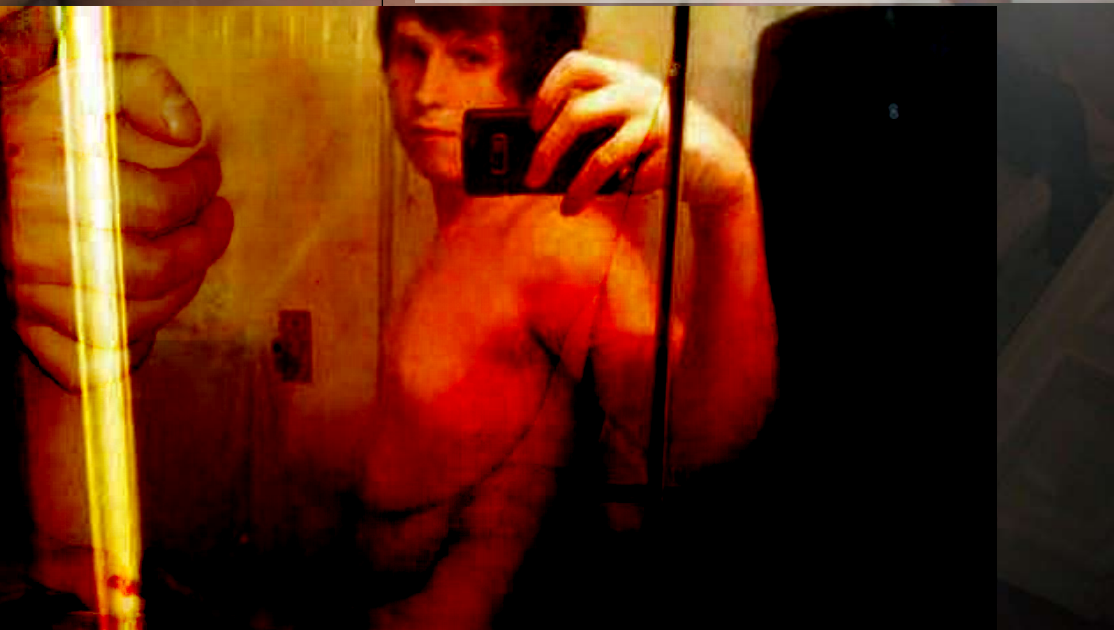
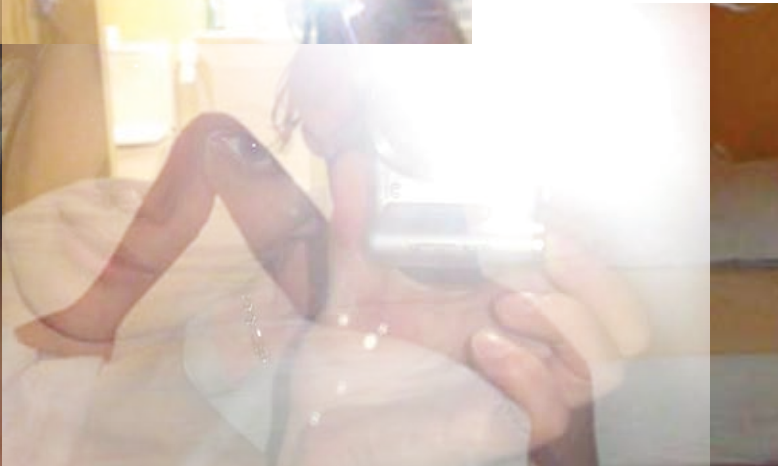
L'autoritat del mirall s'imposa amb l'autonomia del doble. Quan el mirall té vida pròpia i ens dona reflexes inversemblants (de Vermeer a Ingres, de Magritte a Bacon), però també quan la imatge deixa de ser un simple calc de la realitat per esdevenir una realitat en si mateixa. "No és una imatge justa, és tot just una imatge", dirà Godard.⁴ I això que la fotografia i el cinema, en tenir un vincle més fort amb la realitat, hauran de lluitar més per reivindicar la seva llibertat.

Si això no és una pipa, aquest no sóc jo. De la mateixa manera que les imatges no ens diran mai la realitat, avui sabem que mirar-se al mirall és descobrir els propis límits. Descobrir que no som una unitat, sinó un cúmul d'aproximacions vagues i subjectives, una projecció fluctuant de multiplicitats, que la fotografia pot fixar de forma precisa però sempre



⁵ Roland BARTHES, *La Chambre claire*, París, Gallimard, 1976, p. 26.

⁶ "Deixava caure el semen a terra" (38:9). *La Bíblia*, Barcelona, Claret, 2011, p. 58.



caricaturesca. Com escriu Roland Barthes a propòsit de la fotografia: "Voldria que la meua imatge [...] coincidís sempre amb el meu jo canviant. I és el contrari el que cal dir, ja que és la imatge que és pesada, immòbil, obstinada (és per això que la societat s'hi recolza), i sóc jo que sóc lleuger, dividit, dispers."⁵

La frustració de Narcís en tocar l'aigua que el separa del seu doble és la mateixa que experimentem davant la superfície del mirall, que ens obliga a suturar la fractura insalvable entre jo que em miro i l'estrany que veig, el problema de la convivència entre jo i l'altre. Una dualitat conflictiva que es mou entre la percepció i la projecció, entre l'observació d'una realitat anatòmica (biològica i mortal) i l'exposició d'un jo ideal, és a dir, les nostres identifications imaginàries (construïdes a partir de models socials i estètics). Com una pantalla de cinema, el mirall és receptor i emissor d'un fet variable, i aquest doble registre és el de tota mirada sobre un mateix i, en general, sobre totes les coses.

No existeix una imatge objectiva i immutable de res, tampoc de nosaltres. La distància entre nosaltres i el doble que ens dona el mirall o la fotografia ens diu fins a quin punt la identitat és abstracta i la realitat heterogènia. Avui, el mirall esclata i s'esmicola.

L'especulació d'Onan

Està escrit que Onan, el segon fill de Judà, va haver d'esposar la seva cunyada vídua. Tal com dictava la llei, qualsevol fill que nasqués d'aquella relació seria descendència del germà mort. Per això, cada vegada que Onan tenia relacions sexuals amb Tamar, ejaculava fora.⁶

Als ulls de Déu, Onan peca de luxúria, ja que amb el seu gest impedeix la reproducció, per ell finalitat principal de l'acte sexual. Una altra interpretació del pecat d'Onan el jutja per cobdícia, per no voler crear descendència i evitar compartir així l'herència del pare. El seu egoisme, avui, podem dir que és doble. Perquè més enllà de la doctrina catòlica, el que Onan no comparteix és el plaer sexual amb la seva parella, almenys no fins al final.

Potser per això, des del segle XVIII, l'onanista és aquell que busca l'autosatisfacció sexual, aquell que es basta a si mateix per obtenir plaer. "Sense l'assistència de ningú", només ajudat per una "imaginació sòrdida",

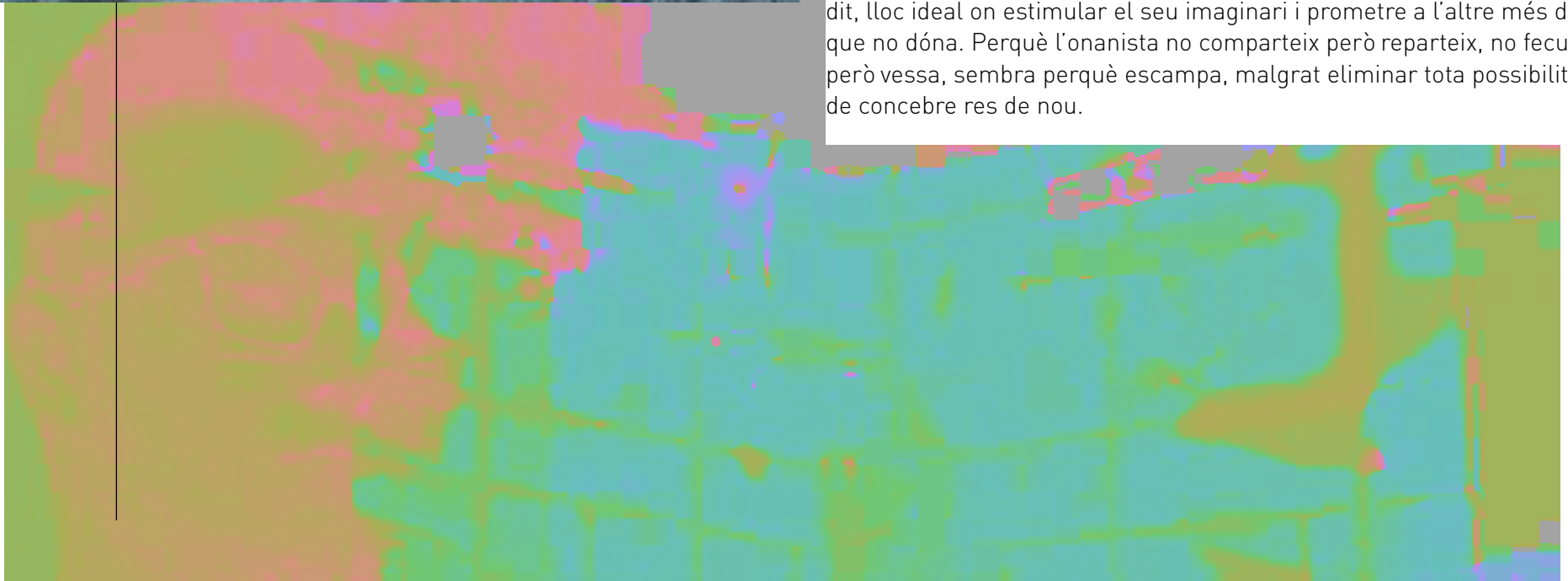


deia una petita edició de 1712, la primera a associar la masturbació a Onan, uns anys abans de que Samuel-Auguste Tissot encunyés el terme onanisme.

Més enllà dels adjectius reprovatoris, el que fa l'onanista, *en realitat, és imaginar*. Contràriament a Narcís, que crea i cau en la seva pròpia seducció, Onan domina l'engany: la seva acció es limita a evocar el que desitja, és pura recreació, pur artifici. Mentre el primer es capbussa en la ficció i perd el contacte amb la realitat, el segon maneja perfectament la imaginació i el real, des d'un control absolut del ser i el semblar, del que té i el que vol.

Narcís serà per tant l'etern inadaptat, atrinxerat en el seu món interior i desertor de la societat; Onan, en canvi, és egoista però no autista. No li serveix de res anar a l'altre costat del mirall, perquè allò que hi trobaria no seria ni un món meravellós ni una imatge *justa*, sinó una imatge més d'una realitat dubtosa. Onan encarna perfectament el mirall explosionat del nostre temps, on interior i exterior es confonen, el jo i l'altre són intercanviables. No hi ha transgressió, tot és apropiable.

L'onanista personifica així el flux entre imaginari i realitat que trobem a *A través del mirall* de Joan Fontcuberta. La gran quantitat d'imatges fetes en la intimitat del bany o del llit, on molta gent es mostra nua o practicant sexe, ens diuen que estem a l'habitació de l'onanista, allí on la imaginació i el real es retroalimenten. Per això Internet li va com anell al dit, lloc ideal on estimular el seu imaginari i prometre a l'altre més del que no dona. Perquè l'onanista no comparteix però reparteix, no fecunda però vessa, sembla perquè escampa, malgrat eliminar tota possibilitat de concebre res de nou.





⁷ Cf. Michel Foucault, *Los anormales*, Madrid, Akal, 2001.

⁸ Charles Baudelaire, *Mon Cœur mis à nu*, dins *Œuvres*, I, París, Pléiade, 1987, p. 678.

Els dos es mouen per interès propi, però al solipsisme malaltís de Narcís s'hi oposa la soledat joiosa i sense complexes de l'onanista. Motiu pel qual ha estat històricament i injustament acusat de rebutjar la sociabilitat, quan de fet se'l condemna per subversiu, per resistir-se a ser controlat i per tant corregit,⁷ ja que la seva suposada autarquia sexual només és aparent. D'acord, el seu plaer és solitari i fruit de la seva imaginació, però precisament per això, perquè s'alimenta d'il·lusions i aquestes són construccions culturals, s'insereix de ple en el teatre social. Amb l'onanista descobrim que les aparences revelen una veritat: la convenció.

No és d'estranyar que sigui en aquest mateix segle XVIII, moment en què el capitalisme veu aparèixer la burgesia i moment (gens casual tampoc) en què el mirall deixa de ser un bé preuat i entra a totes les cases com un objecte d'ús quotidià, quan la qüestió del reflex deixa de ser una qüestió de veritat o mentida. Ara es tracta d'aparentar i agradar. "Viure i morir davant d'un mirall",⁸ escriurà Baudelaire sobre la nova figura del dandi, actor més que conscient d'un ideal estètic i moral.

El problema ve quan el "voler semblar" del dandi es generalitza i la reivindicació de la singularitat es torna un gest comú. Una cosa que veiem en aquests autoretrats, on la singularitat, el voler destacar de la mediocritat tot reivindicant la diferència (la seva originalitat com a fotògrafs, les seves particularitats corporals) no elimina el mimetisme d'uns patrons que li asseguruen el reconeixement social (la càmera, la roba, el posat o l'expressió de la cara). Mentre Narcís s'agrada com és, aquí, en l'imperi de la imatge on tots volem inscriure'ns, jo he de ser com m'agradaria, sempre com l'altre. I en això, Internet hi juga un paper important. L'impacte de l'era virtual en el context neoliberal (on se'ns diu què hem de consumir per ser feliços) ha fet que la por a l'ull del gran germà que tot ho controla es dissolgui en múltiples il·lusions publicitàries que acceptem i emulem diàriament. L'ull del poder absolut s'ha transformat en un cos social unit per una adhesió compartida a les mateixes convencions.

Fent aquestes fotografies, els seus autors es confirmen dins d'uns cànons, mentre penjant-les a la Xarxa busquen la seva integració a la societat. Avui, que ja no ens cal el tècnic encarregat de revelar, continuem buscant *voyeurs* indiscrets. Internet representa doncs aquella mirada de l'altre que ens diu que no estem sols, que formem part d'una comunitat. Ara bé, es tracta més d'un individualisme exhibicionista que



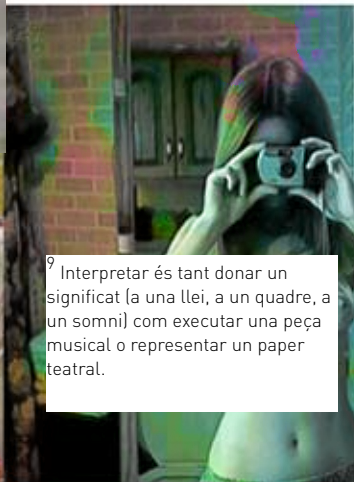
d'un intercanvi real. Perquè aquestes pràctiques es fan sense sortir de casa, des de l'anonimat, sense la distància crítica que suposa encarar-se realment amb l'altre. Ens deixem portar per un món de reflexos serials, però ens creiem que som molts i que anem junts.

En aquest sentit, i encara que la proliferació de càmeres digitals hagi democratitzat com mai l'acte fotogràfic, es pot dir que les noves tecnologies han fet de la fotografia un plaer onanista. La fal·làcia d'Internet consisteix en fer-nos creure que *compartim* allò que en realitat li *donem*. *Penjar-ho, enviar-ho*, diem, sense preocupar-nos per la reciprocitat, perquè el que fem realment és deixar-ho anar, llençar-ho al buit. I a més, amb urgència, sense temps per a la reflexió. Cal un veritable gest extern, com el de recerca, recopilació i exposició que fa Joan Fontcuberta, per veure com ens involucren aquestes imatges, com ens interpel·len. Aquest és potser l'objectiu últim d'aquests *reflectogrames*, fer-nos pensar sobre l'ús que fem de les càmeres digitals i de les imatges que (re)produïm a la xarxa.

La interpretació del fotògraf

En una societat que s'alimenta d'imatges, es fa difícil saber què ve abans, si el motlle o la figura. "Són una mateixa cosa", deia ja el 1929 Joan Rivière a *La feminitat com a màscara*. Una màscara amb un guió preestablert que a partir de 1990, amb Judith Butler i la Teoria Queer, es *generalitzaria*, vinculant-la també a la masculinitat per la seva dimensió actuada, construïda. Perquè no hi ha rols essencials, sinó maneres socials d'interpretar-los.⁹ Com aquí, que tothom actua encara que no sempre ho sembli. Com, de fet, actuem tots, seguint uns estereotips que es repeteixen precisament perquè els escollim.

Abans, l'origen de la nostra identitat es fundava davant del mirall; avui, la identitat se'ns revela un reflex que s'emmiralla sense fi. L'individu pot ser una imatge, i el mirall no només reproduïx models de comportament, sinó que també els produeix. Per això molt sovint en aquests autoretrats els miralls no estan delimitats i els límits de la representació es confonen amb els de l'espai representat. Sense una distinció rígida entre el real i l'imaginari, en el món de les imatges tampoc hi pot haver un principi original sinó variacions i interpretacions múltiples.



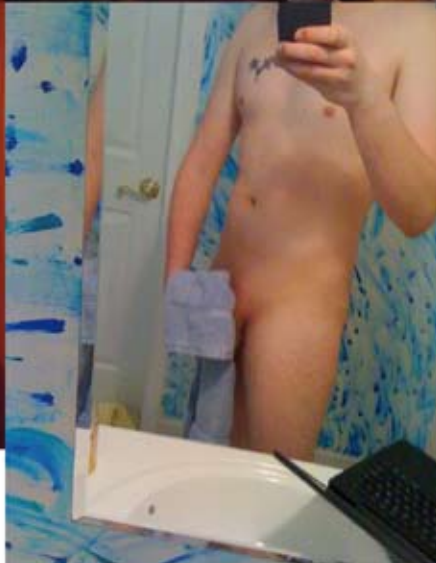
⁹ Interpretar és tant donar un significat (a una llei, a un quadre, a un somni) com executar una peça musical o representar un paper teatral.





Darrere una imatge hi haurà sempre una altra imatge, i en aquest flux incessant que troba el seu lloc a Internet ja no importa qui o què va primer, sinó com ens en servim i per a què. Deixar de veure les imatges només com la rèplica d'una realitat externa a elles, que les precedeix i les determina, ens descobreix el paper actiu que hi exercim. Aguantar la càmera i controlar el resultat i el destí de la fotografia ens hauria de fer veure fins a quin punt som també directors de les escenes que protagonitzem.

Ara que sabem el poder de la imatge com a constructora de realitats i que sabem fins a quin punt el context és també creador d'identitats, aquests *reflectogrames* només poden ser un reclam. Una manera de dir-nos que, per evitar quedar atrapats o alienats en aquesta societat que valora la imatge per sobre de tot, l'important és saber mantenir una distància crítica, no reproduir reflexes sense ser conscients de la seva ambivalència o fins i tot reivindicar-la. Per això Fontcuberta no passa a l'altre costat ni es queda davant del mirall, sinó al mig, al llindar, veritable espai de transferència i intercanvi que significa exposar aquestes imatges, invitant l'espectador a fer aquesta reflexió pendent que hi ha *A través del mirall*.









10/2005

L'era del mirall

Joan Fontcuberta

Metaphysica

Vivim en l'era del mirall. En ella les imatges ens nodreixen i ens fan viure. El repte ara és aprendre a sobreviure-les.

L'era del mirall ve determinada per Internet i la massificació d'imatges que hi circulen. Internet constitueix un mirall universal que bifurca els camins de la nostra experiència: podem decidir existir i desplegar la nostra activitat en el món tangible o fer-ho en el món virtual. La pantalla esdevé llavors el portal que permet el trànsit d'un costat a l'altre sense haver de perseguir –com li passava a Alcía– cap conill blanc. Però es tracta d'una membrana tan permeable que està resultant impossible evitar vertiginoses contaminacions bidireccionals, i aviat tots dos costats contindran una aliatge significativament homogeni.

Per tant, la decisió d'existir al món tangible o al món virtual tendeix a ser merament il·lusòria. A la pel·lícula-manifest *The Pervert's Guide to Cinema* (2006), Slavoj Žižek analitza un seguit d'obres mestres dels diferents gèneres cinematogràfics. En el passatge sobre *Matrix* (1999), extracta la seqüència en la qual Morpheus ofereix a Neo d'escollir entre una pastilla blava i una altra de vermella mentre l'adverteix:

Aquesta és la teva última oportunitat. Després no hi ha volta enrere. Prens la píndola blava i la història s'acaba. Et despertes al teu llit i creus el que vulguis creure. Però si prens la píndola vermella, et quedes al País de les Meravelles; llavors t'ensenyaré la profunditat que pot abastar el cau del conill.

A continuació, es talla el pla i un Žižek histriònic prossegueix:

Però l'elecció entre la pastilla blava i la vermella no significa triar entre il·lusió i realitat. Per descomptat, *Matrix* és una màquina de fabricar ficcions, però aquestes són ficcions que de fet estructuren la nostra realitat. Si eliminem de la realitat les ficcions simbòliques que les regulen, perdem la realitat mateixa. Doncs bé, jo exigeixo una tercera píndola! Però, què és una tercera píndola? Evidentment no es tracta d'una pastilla transcendent que habilita una mena de falsa experiència religiosa fastfood, sinó que es tracta d'una pastilla que em permet percebre no la realitat darrere de la il·lusió sinó la realitat dins de la mateixa il·lusió.

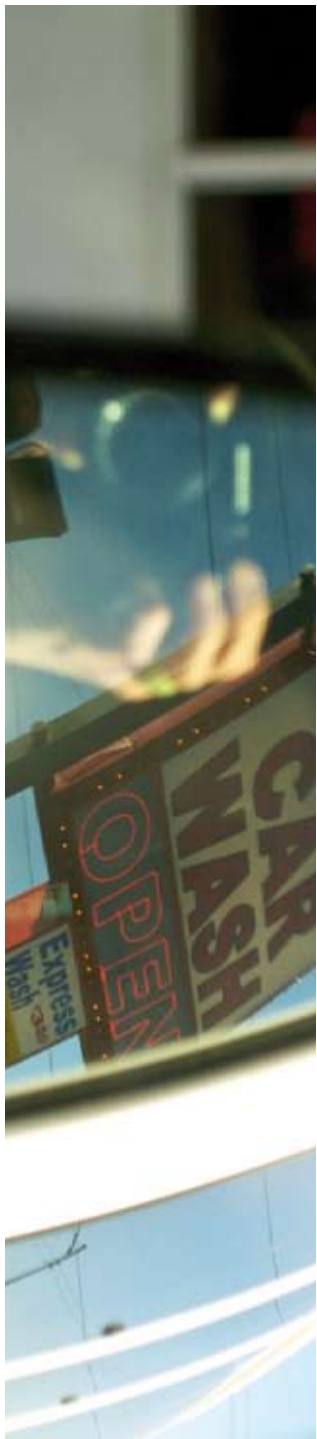




Podem traslladar aquesta recerca de la tercera pastilla al model del nou univers de síntesi que fusiona el real amb el virtual. És a dir, necessitem ficcionalitzar la realitat per fer-la discernible i poder-la gestionar. Aquesta és la metafísica que pertoca a l'era del mirall i de la qual l'actualitat no cessa d'aportar mostres. A principis de 2011, el Departament de Defensa dels Estats Units va anunciar la creació d'una nova branca de les seves forces armades que tindria per objecte preparar-se per a la guerra a Internet. Per tant, a la Marina, la Infanteria i l'Aviació s'afegiria un ciberexèrcit. Segons els estrategues del Pentàgon, els propers conflictes bèl·lics ja no es desenvoluparan només per terra, mar i aire, sinó també pel ciberespai. Internet ha estat reconegut així com un terreny d'operacions en el qual es pot rebre o infligir dany real. Els quatre elements presocràtics (terra, aire, foc i aigua) haurien d'incloure avui Internet com a cinquè element per explicar la substància del nostre món.

Un altre documental recent que s'ocupa del fenomen digital és *Press, Pause, Play* (2010), de David Dworsky i Victor Köhler. Construïda com un collage d'entrevistes a una sèrie dels gurus més influents del món digital, la pel·lícula traça una panoràmica crítica de les expectatives i les pors que la cultura digital i Internet generen. Se'n podrien destacar algunes conclusions que afecten el vessant de la creació. En primer lloc, constatar la preeminència dels llenguatges audiovisuals i la seva hibridació: la imatge guanya terreny als continguts estrictament verbals. La cultura digital és cada cop més una cultura amb components visuals que qüestionen l'hegemonia d'una mil·lenària tradició logocèntrica.

D'altra banda, irromp una liberalització dels llenguatges, que deixen de ser domini dels especialistes. Avui tots som fotògrafs, tots som cineastes, tots som músics, tots som escriptors... La tecnologia digital i Internet afavoreixen la creativitat, però també la vulgaritzen. ¿Implica aquesta nova cultura democratitzada a la Xarxa la producció de millors obres d'art, de millor cinema, de millor literatura...? O tot el contrari: ¿queda el talent ofegat en el vast oceà de la cultura de masses? ¿Avancem cap a una cultura democràtica o cap a la mediocritat? L'historiador d'Internet Andrew Keen és pessimista i afirma que "quan tot està determinat pel nombre de clics, s'erosionen la solidesa i l'excel·lència de qualsevol projecte artístic; la massificació ens porta a una època fosca de la cultura". Potser caldria contradir l'Andrew Keen amb termes prudents, però més optimistes: el que passa és que Internet es regeix per canons diferents que cal detectar. El que està clar és que ja no podem aplicar els mateixos sistemes de prescripció de qualitat. Per exemple, la Xarxa prioritza la velocitat de la circulació de les imatges sobre el seu contingut. Però les idees més innovadores, les que ens ajudaran a entendre el nostre temps i a afrontar els reptes del futur, troben un espai més propici a Internet que a les institucions d'art contemporani, que esdevenen a poc a poc mers receptacles de mercaderies estètiques.



Physica

Internet el podem considerar com una aixeta que tenim a casa de la qual ragen imatges. El crític francès Clément Cheroux compara aquest fenomen amb la implatació de l'aigua corrent a les llars al segle XIX. Així com aquest fet de progrés a la vida domèstica va suposar una millora substancial del confort i les condicions de salubritat, el doll d'imatges d'Internet també afavoreix la nostra higiene visual. La massificació i disponibilitat de les imatges impliquen la facilitat d'un accés immediat i il·limitat (només a Facebook es pugen cada dia prop de 200 milions d'imatges). Aquesta hiperaccessibilitat propicia al seu torn noves relacions amb la imatge: d'una banda institucionalitza l'apropiacionisme; de l'altra, suscita una sensibilitat ecològica que gestiona l'equilibri entre les imatges que sobren i les imatges que falten. S'imposa, doncs, una actitud de contenció crítica. El deversall del consum i la disseminació de les pràctiques fotogràfiques són els principals causants d'aquest excés que fa que les imatges es tornin supèrflues i insubstancials. Enfront d'aquesta situació, molts artistes enarboren la bandera del reciclatge: en un moment en què absolutament tothom fa fotos, alguns artistes s'abstenen de la urgència compulsiva de fer-les. Llavors, si ni la destresa tècnica ni l'originalitat ni l'expressió personal són decisives perquè tot està automatitzat, el potencial artístic de la fotografia recau en els seus usos: en la seva manipulació, en la seva apropiació i en la seva difusió. Ja no hi ha la pretensió de crear res de propi ni res de nou, i aquesta doble negació qüestiona dos valors fetitxe de l'*establishment* artístic: la noció d'autor i l'originalitat de l'obra. L'artista d'avui és un brocanter que supleix l'originalitat per la intensitat. Una altra de les qualitats del món paral·lel d'Internet és la plasticitat mal·leable de la identitat. En temps immemorials, la identitat estava subjecta a la paraula, el nom caracteritzava l'individu. L'aparició de la fotografia va desplaçar el registre de la identitat a la imatge: al rostre reflectit i inscrit. Immersos en l'era del mirall arriba el torn a un ball de màscares especulatiu en què tots podem inventar-nos com volem ser. Per primera vegada en la història som amos de la nostra aparença i estem en condicions d'administrar-la segons ens convingui. Els retrats i sobretot els autoretrats es multipliquen i es posen a la Xarxa expressant un doble impuls narcisista i exhibicionista que també tendeix a ensorrar la muralla entre l'àmbit privat i el públic. En aquestes fotos (que podrien anomenar-se *reflectogrames*), la voluntat lúdica i autoexploràtoria preval sobre la memòria. Fer fotos i mostrar-les a les xarxes socials forma part dels jocs de seducció i els rituals de comunicació de les noves subcultures urbanes, de les quals, tot i que capitanejades per joves i adolescents, molt pocs queden al marge. Les fotos ja no recullen records per guardar, sinó



1 Una anàlisi més extensa d'aquest tema es troba al meu text "La danza de los espejos", a *A través del espejo*, Madrid, La Oficina de Ediciones, 2010.

missatges per enviar i intercanviar: es converteixen en mers gestos de comunicació, la dimensió pandèmica dels quals obeeix a un ampli espectre de motivacions. Moltes celebritats han protagonitzat casos delineant alguns dels models recurrents de *reflectogrames*. El congressista nord-americà Anthony Weiner, a qui els demòcrates auguraven l'alcaldia de Nova York, va veure truncada la seva carrera política amb l'escàndol que va suposar la difusió pública dels seus autoretrats mig nu, presos en un gimnàs enfront d'un mirall del vestuari. Pel que sembla, Weiner havia enviat aquestes fotos a diferents dones en una acció de *sexting* (tramesa de missatges de contingut eròtic per mitjà de telèfons mòbils o Internet), les intencions de les quals semblaven vacil·lar entre l'assetjament i la complicitat. Per la seva banda, l'actriu Demi Moore es fotografia periòdicament en roba interior enfront del mirall de la seva cambra de bany i penja les suggestives a Twitter, cosa que fa molt feliços els seus admiradors. Aferrant-se a uns estereotips sexis, és possible negar l'envelliment? Més recentment, altres personatges de la faràndula de Hollywood com Scarlett Johansson i Rihanna van denunciar ser víctimes de *hackerazzis* que havien aconseguit introduir-se il·lícitament en les memòries dels seus *smartphones* i robar-los fotos privades: moltes d'aquestes fotos –que van començar a circular de forma imparable per la Xarxa– eren justament *reflectogrames* eròtics. Als antípodes, l'expresident Pasqual Maragall s'autoretrata amb el seu mòbil a tort i a dret gairebé per prescripció mèdica. En una de les seqüències més emotives del documental de Carles Bosch *Bicicleta, cullera, poma* (2010), Maragall relata que cada dia quan es lleva acostuma a fotografiar-se davant el mirall. Els canvis que ha anat patint a causa de l'alzheimer li produeixen un desassossec recurrent: mirar-se i no reconèixer-se a través del reflex. Les fotos contribueixen a apuntalar la seva aparença, l'ajuden a conèixer-se i a reconèixer-se.

De la tragèdia personal a la metàfora sobre la societat del mirall, entre Anthony Weiner, Demi Moore i Maragall, una gernació de nens, adolescents i adults... milions de persones empunyen la càmera i s'enfronten al seu doble: mirar-se i reinventar-se, mirar-se i no reconèixer-se. Encara que paradoxalment sigui ocultant-nos com ens revelem, el simple fet de posar davant de l'objectiu implica alhora ubicar-nos en una posada en escena i treure'ns una màscara: l'autoretrat, per tant, no pot sinó qüestionar la hipotètica sinceritat de la càmera. Les raons d'aquests autoretrats puen en un ampli ventall de motivacions, que abracen l'utilitarisme documental, la celebració, l'experimentació estètica, la introspecció psicològica, la seducció i l'erotisme.¹ Aquestes motivacions difícilment es troben en estat pur i més aviat tendeixen a combinar-se en models que sens dubte mereixeran l'atenció dels



2 Si 'metafísica' significa el que va després la física, 'patafísica' significaria el que es troba "al voltant del que va després" de la física. El terme va ser encunyat per Alfred Jarry, que va definir la disciplina com la ciència de les solucions imaginàries. Entre els membres del Collegium Pataphysicum hi figuraven Raymond Queneau, Boris Vian, Eugène Ionesco, Jean Genet, Jacques Prévert, Italo Calvino, Marcel Duchamp, Joan Miró, Umberto Eco i Fernando Arrabal, entre d'altres.

antropòlegs de la contemporaneïtat. Apuntem tan sols que expressen més unes marques biogràfiques que una voluntat testimonial i que per sobre de tot són imatges que no neixen per satisfer la vanitat, sinó com a signes de relació o missatges de comunicació: son fotos fetes per ser compartides, per donar-se en imatge i complaure.

Pataphysica²

Tota aquesta trama conceptual hauria de quedar palesa en la videoinstal·lació *A través del mirall*, que, més enllà de submergir l'espectador en l'efecte calidoscòpic i anàrquic definitori del ciberespai, funciona com un dispositiu simbòlic on caldria emfatitzar els següents elements articuladors:

- **El santuari.** L'espai es presenta com a caverna icònica que evoca els bressol de les imatges. Les figures de bisons i cérvols que entapissaven les parets Altamira i Lascaux havien de capturar l'ànima d'aquelles bèsties i fer-les propícies a la caça. La imatge era, doncs, prerrogativa del xaman com a mediador del sobrenatural, i la cova era el temple, el cambra fosca on es gestava la seva màgia. Es cert que la fabricació d'imatges ja no és el monopoli d'una elit escollida i que la seva funció per tant s'ha secularitzat, però persisteix el seu paper en els rituals de seducció i en l'economia dels esperits de la cosmologia postfordista. La fotografia, doncs, continua sent un acte de bruixeria; tota foto encapsula un espectre i per tant cada fotògraf és un caçafantasmes.

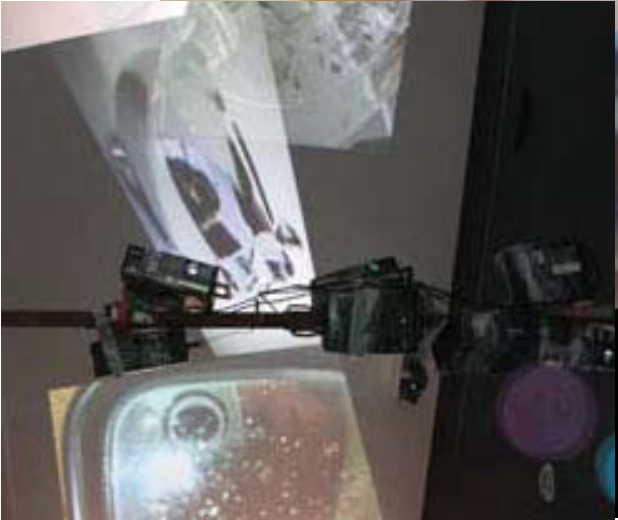
- **La caverna platònica.** L'al·lusió a la pintura rupestre no ha d'eclipsar les ressonàncies de la caverna platònica, un dels mites més gràfics sobre la noció de realitat i el coneixement. També a les projeccions d'*A través del mirall* les projeccions d'imatges efímeres i anònimes actuen com a rastres remissius d'una realitat exterior que s'esmuny de la nostra percepció. Res no sabem d'aquesta legió de personatges que sense traves exposa la seva intimitat a la curiositat aliena; al nostre abast només romanen les seves ombres, que apareixen com a talls fossilitzats de vides, formes comprimides de desplegaments biogràfics que ignorem.

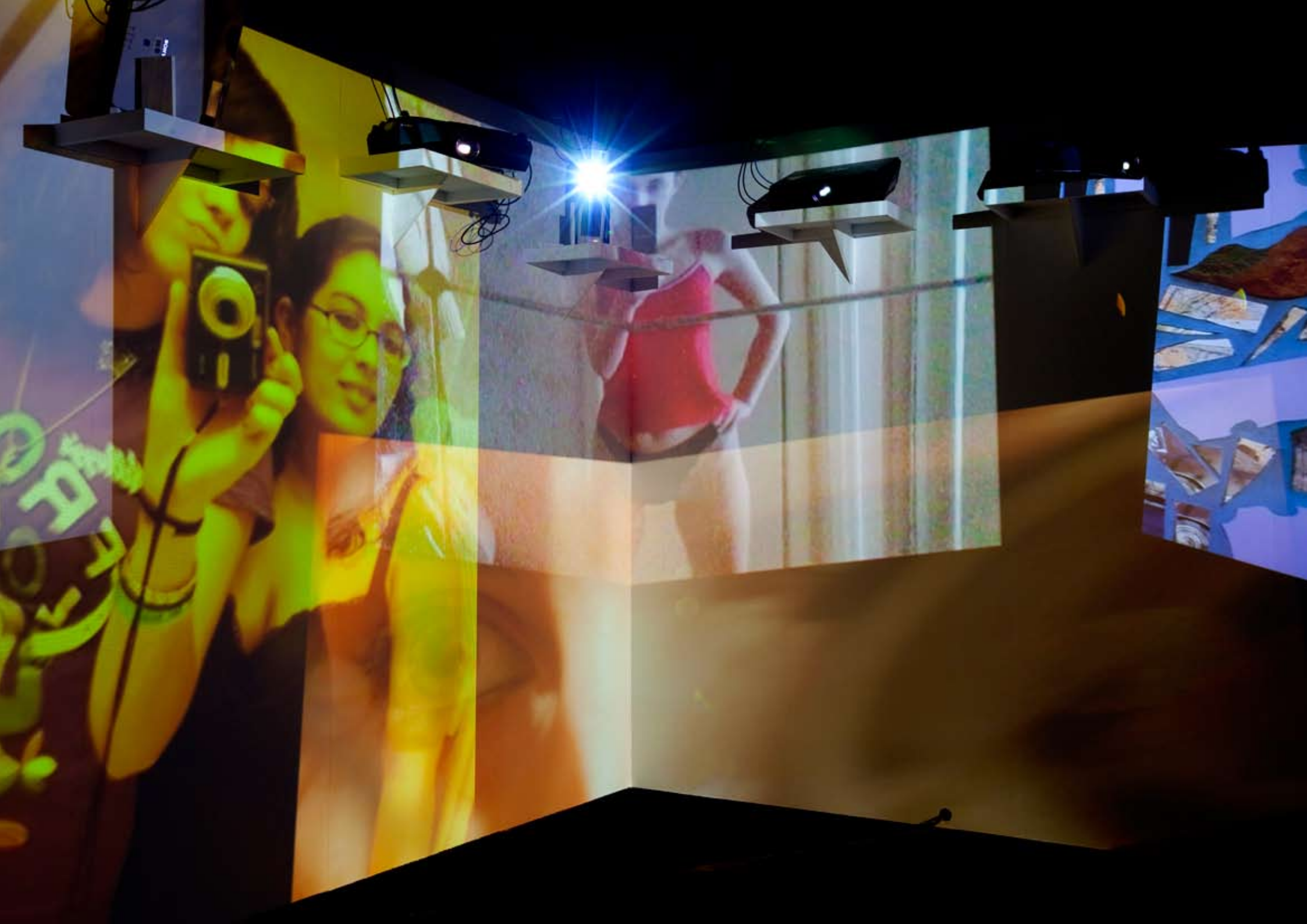
- **La invasió de les ombres.** A banda d'una presència metafòrica, les ombres en un sentit literal també disposen d'un protagonisme significatiu. La multiplicitat de projectors situats a angles i alçades molt diversos fa pràcticament impossible que els visitants no tallin en un moment o altre algun feix de llum i introdueixin

en conseqüència les seves pròpies siluetes sobre els canviants mosaics de les projeccions. Aquestes intervencions fugaces en el paisatge icònic de les pantalles incrusten l'índex sobre el símbol, la empremta sobre el document, la presència sobre la absència, la fugacitat sobre la perennitat, el subjecte sobre l'objecte, el viu sobre l'inert... En definitiva, assistim a l'estratificació de representacions de molt diferents natures per a delícia dels semiòlegs. Si els *reflectogrames* glorifiquen la pirueta barroca en la qual el dispositiu de representació apareix en la mateixa representació, aquí a més l'espectador esdevé part de l'espectacle. (De fet, això succeeix per partida doble, perquè la videoinstal·lació, mitjançant una càmera connectada a un dels projectors, permet als visitants fer-se autoretrats i incorporar-los en temps real al flux dels milers de fotos projectades.)

- **El tòtem.** Al centre de la sala s'erigeix una columna de la qual pegen diversos projectors i que ostenta una gran ressembança amb la morfologia dels tòtems. Per algunes civilitzacions, el tòtem és un objecte de veneració que condensa i irradia energies espirituals; sovint inclouen representacions d'animals al quals s'atribueixen poders sagrats. També aquí els projectors i els cables de projecció simulen en la foscor enigmàtiques figures zoomòrfiques, monstres ciclopis que escupen imatges per l'ull. En les mitologies actuals, no reconeixem més poder que el de les imatges ni adorem més divinitats que les tecnologies que les produeixen.

- **L'ouliipo fotogràfic.** L'experiència d'aquesta videoinstal·lació ens fa viure un foc creuat d'imatges, és a dir, intensifica d'una manera innòcua el que passa tant al carrer com a casa, ja no queden zones neutrals. Els projectors es disparen entre si i per tant reben els impactes dels projectors enemics, perquè aquí és "tots contra tots", no hi ha "foc amic", i nosaltres ens trobem al bell mig, exposats a una guerrilla patafísica que com a única concessió desordena la cadència de fotos segons el paradigma oulipià, o sigui, generant combinacions aleatòries de cicles d'imatges il·limitats i així multiplicant-ne quasi fins a l'infinit les composicions resultants. A l'inici s'apressava la necessitat d'una pedagogia de la supervivència en les imatges. *A través del mirall* en constitueix justament un camp d'entrenamentt









Joan Fontcuberta va néixer a Barcelona el 1955. Va començar a interessar-se per la fotografia mentre cursava batxillerat a l'escola. Estudià Ciències de la Informació a la Universitat Autònoma de Barcelona, on es va llicenciar el 1978. Als darrers cursos va compaginar els estudis amb l'experiència professional en l'àmbit de la publicitat i del periodisme.

Va ser professor a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona entre 1978 i 1986 i el 1979 participà en la creació del Departament de Fotografia, Cinema i Vídeo de l'esmentada facultat. En deixar Belles Arts va continuar exercint la docència com a professor convidat en diferents centres i universitats europeus i nord-americans, entre els quals destaquen The School of the Art Institute of Chicago (1990), École Supérieure d'Arts Appliqués de Vevey, Suïssa (1995-2003), Department of Visual & Environmental Studies de la Universitat de Harvard, a Cambridge, Massachusetts (2003-2004), School of Art, Media & Design de la Universitat de Gal·les, a Newport (2005-2006) i Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains, a Turcoing, França (2006-2007). Des del 1993 és professor associat d'estudis de comunicació audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona.

Col·labora amb assiduitat en premsa regular i publicacions especialitzades en art i imatge. Ha estat membre del Consell de Redacció de la revista *Nueva Lente* (1976-1978). El 1977 va disposar d'una columna setmanal de crítica fotogràfica a *El Correo Catalán* (Barcelona). El 1980 va cofundar la revista *Photovision* i en va ser cap de redacció durant dues dècades. Des de 1980 és assessor de la col·lecció FotoGGrafía de l'Editorial Gustavo Gili (Barcelona).

Estudis de la història de la fotografia espanyola del segle xx i de la creació contemporània internacional, ha escrit nombrosos assaigs sobre aquest tema i ha exercit com a comissari de múltiples exposicions dedicades a alguns dels seus aspectes.

Promotor i fundador de nombroses manifestacions fotogràfiques, el 1975 va cofundar el grup FotoFAD i el 1977 el grup Alabern. El 1979 impulsà les Jornades Catalanes de Fotografia i el 1982 cofundà la Primavera fotogràfica de Barcelona. El 1996 va ser nomenat director artístic del Festival Internacional de Fotografia d'Arles, a França. El 2008 va cofundar la manifestació SCAN. Entre altres distincions, Joan Fontcuberta ha estat guardonat amb la medalla David Octavious Hill, atorgada per la Fotografisches Akademie GDL a Alemanya el 1988, i el 1994 va ser distingit com a Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres pel Ministeri de Cultura de França, en ambdós casos com a reconeixement pel conjunt de la seva activitat fotogràfica. El 1997 va rebre el UK Year of Photography and Electronic Image Grant Award, concedit per l'Arts Council d'Anglaterra; el 1998, el Premio Nacional de Fotografía, atorgat pel Ministeri de Cultura; el 2002, el Premi Internacional de Fotografia atorgat pel CRAF (Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia) de Spilimbergo, a Itàlia, i el 2011 el Premi Nacional d'Arts Visuals, atorgat per la Generalitat de Catalunya. La televisió pública catalana TV3 ha produït un documental sobre la seva obra, *F de Fontcuberta* (emès per primera vegada el 4 de novembre de 2005), i un capítol d'una sèrie de ficció basada en el seu projecte *Deconstruint Osama*, capítol titulat "El detectiu: falses veritats" (emès per primera vegada el 19 d'agost de 2007). El desembre de 2009 es va emetre la seva primera pel·lícula, *Era rusa y se llamaba Laika* (Archivo Sinapsis, TVE).



A través del espejo

Con *A través del espejo*, Joan Fontcuberta, reconocido artista y fotógrafo multidisciplinar, se enfrenta a la visión de la muerte del arte. Y lo hace precisamente tomando como centro de gravedad el propio objeto. Para el autor, el espejo marca nuestra época: "Vivimos en la era del espejo. En ella las imágenes nos nutren y nos hacen vivir. El reto ahora es aprender a sobrevivirlas", afirma en el texto del catálogo.

En la exposición de Fontcuberta, Internet es el espejo. Y la reflexión que genera el autor es un análisis interactivo sobre la manera en que las nuevas tecnologías y las redes sociales vinculadas a ellas provocan cambios profundos en los modelos de comunicación, de relaciones interpersonales y colectivas y en las prácticas artísticas.

Una mirada fluida y abierta sobre el incremento de imágenes, la facilidad de producirlas, la imposibilidad de controlarlas, la realidad y la impostura (estos dos últimos temas son recurrentes en otros trabajos del autor). Las imágenes como rasgos de la identidad individual y colectiva. La fotografía como escáner de la realidad.

A través del espejo es una producción de ACVic. Centre d'Arts Contemporànies, donde se inauguró en diciembre de 2010. Por su actualidad en términos de contenidos, reflexión y lenguaje, así como por su nivel de calidad, la exposición se ha incorporado al programa de itinerancias de artes visuales del Departament de Cultura.

Desde el Departament esperamos que este proyecto expositivo contribuya a difundir el alfabeto básico del arte contemporáneo catalán y universal, del que forma parte Joan Fontcuberta. Y, de esta manera, acercar el arte del presente a los ciudadanos de todas las poblaciones que acogen la exposición. Estoy seguro de que les resultará una experiencia relevante y positiva.

Ferran Mascarell i Canalda
Conseller de Cultura

Arte, educación y territorio

Dentro de la Red de Centros de Arte de la Generalitat, la especificidad de ACVic reside en la relación entre la actividad educativa, el territorio y la interacción social. Gestionado por H. Associació per a les Arts Contemporànies, que es su embrión desde 1991, el centro genera y acoge proyectos, estudios y exposiciones de todo tipo vinculados a este objetivo, centrando la mirada en la participación activa del entorno y la incidencia en el tejido social, trabajando conjuntamente con asociaciones cívicas y culturales, diferentes grupos sociales, el Plan de Barrios y Participación Ciudadana del Ayuntamiento, la Escuela de Arte, la Universidad de Vic y otros centros de formación.

La exposición A través del espejo, de Joan Fontcuberta, y los talleres, cursos y otras actividades de formación realizados a partir de ella, pueden ser un ejemplo de esta incidencia en el caso de una exposición no pensada originariamente desde estos parámetros. Un trabajo que ahora, con la itinerancia realizada bajo el patrocinio del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, puede revertir en otros municipios, en otros colectivos.

Con esta itinerancia querríamos que las experiencias sobre las imágenes en nuestro mundo, su papel y su incremento exponencial de difusión en las redes sociales sirvieran para uno de los objetivos del arte, el de ser una herramienta de reflexión y acción, de defensa y toma de consciencia. Sin olvidar belleza y verdad, como Grecia nos enseñó.

Regidoria de Cultura i Ciutadania de l'Ajuntament de Vic
H. Associació per a les Arts Contemporànies

Tomando posiciones Arte, pedagogía y espacio social

Arte y pedagogía no siempre se miran reconociéndose el uno al otro. A menudo, desde la mirada artística, la pedagogía ha sido relegada a aportar un valor accesorio a la producción cultural y ha sido vista bajo el peligro de menguar su calidad y su posición crítica. Desde la vertiente educativa y de acción social, el trabajo del artista se considera, frecuentemente, poco abierto a la colaboración transdisciplinar, con escasa capacidad para incidir en contextos específicos o sin la persistencia para trabajar en procesos expandidos en el tiempo. El planteamiento desde el que se posiciona ACVic va en la dirección de que estas visiones sesgadas no anulen la capacidad de definir nuevos escenarios y de poner en evidencia que han sido superadas

por proyectos que actúan de una forma renovadamente crítica respecto a este tipo de actitudes.

Si la pedagogía la entendemos desde la producción de experiencias y si los conocimientos y valores que se desprenden de ella revierten en la activación y participación del espacio social, estamos reafirmando el sentido político de la educación. Si este potencial transformador de la práctica educativa lo vehiculamos conjuntamente con prácticas artísticas que comparten este sentido transformador y lo ponemos en relación con el contexto (espacio urbano, espacio social y espacio temporal), la producción de conocimientos, valores y experiencias pueden generar nuevas políticas culturales y aprendizajes basados en procesos colectivos. El educador y teórico Paulo Freire¹ dijo que la educación no es neutra, es siempre política, y que no existe práctica educativa sin ética ni estética. Si combinamos las prácticas artísticas con compromisos pedagógicos (o compromisos artísticos con procesos educativos), seguro que abriremos nuevas perspectivas tanto desde el ámbito de la educación como desde el ámbito de las artes que desplegarán en el territorio formas de aprendizaje fundamentadas en experiencias concretas. Si estas experiencias se nutren de los complejos contextos contemporáneos, aprenderemos a conocernos mejor, comprender mejor las culturas que los configuran, aumentar la capacidad de razonamiento crítico frente a los cambios acelerados y el desbordante bombardeo de mensajes y, probablemente, podrán transmitir de un modo diferente las capacidades del arte con el fin de articular experiencias colectivas con voluntad transformadora.

Desde este punto de partida y como campo de acción experimental, la relación arte-pedagogía no persigue solamente educar a través del arte o buscar nuevos públicos para el arte, sino que sobre todo procura generar situaciones en las que se posibilite experimentar con la transmisión de conocimientos y el intercambio de experiencias, investigar en la producción artística, utilizando técnicas y medios que permitan comunicarlo y vehicularlo a través de la incorporación o revitalización de dinámicas sociales. Las líneas generales en las que se fundamenta el programa de ACVic giran en torno a tres elementos interconectados: la producción artística, el trabajo pedagógico y las redes de relación. Mediante los programas EXPO, EDU y LAB se llevan a cabo la mayor parte de actividades que se inscriben bajo este planteamiento, buscando que públicos, usuarios y agentes involucrados se incorporen progresivamente a un proyecto lo bastante maleable para que quepan en él todas aquellas prácticas comprometidas con el espacio social susceptibles de relacionarse con prácticas artísticas. De hecho es un espacio transversal que atraviesa varias prácticas que entre ellas se pueden relacionar a partir de un proyecto común.

Ramon Parramon
Director d'ACVic

¹ Paulo FREIRE, *Pedagogía del compromiso*, Barcelona, Hipatia Editorial, 2009.

Tensiones, dispersiones y cambios

Ramon Parramon

Las prácticas artísticas deben reflejar los conflictos cotidianos que convergen en el espacio social. Uno de los temas de este debate contemporáneo pasa por el cambio de paradigma que han planteado las nuevas tecnologías en el ámbito de la comunicación global. El arte, por mucho que en ciertos momentos se considere que pertenece a una esfera marginal de las actividades contemporáneas, no se escapa de formar parte de este amplio espectro de la comunicación. El arte, y por tanto la comunicación, están claramente afectados por múltiples cambios que han introducido las tecnologías en combinación con Internet.

Con la exposición *A través del espejo*, Joan Fontcuberta participa de lleno en una serie de cuestiones que son cruciales en este debate contemporáneo. La exposición plantea una reflexión sobre la importancia y el incremento de imágenes, la proliferación de autores frente a la transformación del concepto tradicional de autoría, la facilidad de generar imágenes, la pérdida de su control, el potencial de difusión y dispersión vírica de la red, las amenazas en las nociones de privacidad frente a la escenificación pública de la intimidad, elementos todos ellos evidenciados y potenciados con el uso de las redes sociales y, en este caso, cruzándolo desde la perspectiva artística. Compilando aquellas imágenes de personas que se fotografían delante del espejo, la mayoría publicadas en Internet y difundidas mediante el uso de las redes sociales, disparándolas en una sobreproyección de autorretratos que se superponen, convirtiéndolo en un escenario saturado en el que tiene lugar un espectáculo de desbordada subjetividad en el que, como comenta Joan Fontcuberta, "prevale la autoexploración lúdica por encima de la memoria". En la exposición se encuentra un dispositivo dotado con una cámara y un software en el que el espectador puede añadir su autorretrato a la exposición.

Joan Fontcuberta dijo, en una determinada ocasión en la que presentaba parte de su trabajo, que a grandes rasgos hay dos tipos de fotografía, la que pertenece a un orden decorativo y la que se ubica en el ámbito del pensamiento; la que embellece y la que hace pensar. Desde sus inicios él trabaja en el campo de la fotografía que induce a la reflexión, la que subvierte la realidad y genera otra nueva inscrita en el pensamiento del espectador. Este es el reto y el punto de partida en la mayoría de sus trabajos, articular un conjunto de imágenes que orienten o desorienten al espectador hacia unas determinadas realidades (o pararealidades) con el objeto de cuestionar, debatir o sencillamente inducir a la reflexión, incitando al espectador a asumir un rol activo. Pero cuando las imágenes se multiplican y se multiplican, como es este caso, las reflexiones deben partir del conjunto significativo. Aquí Internet es el medio y el mensaje. Un medio multiplicador y un mensaje que nos llega saturado.

Nuestra mirada está condicionada por estos mecanismos. Una imagen nos puede hacer pensar, la multiplicación de imágenes no nos hace pensar de manera proporcional; contrariamente nos aturde, nos embriaga. El artista nos pone un espejo en el que se refleja una realidad saturada de información visual, una manera subversiva de ejercer el control social. El exceso de información nos aleja de la capacidad de concentración, de reflexión, de pensamiento.

Tecnologías de la dispersión

La construcción de las imágenes y la representación del mundo ya no son patrimonio de un selecto grupo de artistas, ya sean fotógrafos, cineastas, reporteros, videoartistas, dibujantes, pintores o de cualquiera de las ramas de las artes y la creación contemporáneas. Las tecnologías de la imagen son las que más rápidamente han evolucionado hacia una democratización y uso generalizado, y no tan solo en el ámbito de la creación de imágenes, sino en el contexto global de la comunicación. El entorno contemporáneo ha introducido cambios en el ámbito de la producción, difusión y consumo de textos, imágenes, sonidos, infografías y datos, de manera que la producción y lectura o la emisión y recepción de mensajes ya no se pueden entender como un sistema unidireccional (emisor, mensaje, receptor). El receptor es al mismo tiempo el emisor y, por tanto, se convierte en productor de mensajes. Por la facilidad que actualmente ofrecen las nuevas tecnologías, el número de productores-consumidores de mensajes-imágenes se ha multiplicado exponencialmente. Por otro lado, la comunicación pública se ha desmasificado con el objeto de dirigirse al usuario, los mensajes buscan al individuo o a grupos que comparten afinidades. Cambios recientes y radicales que han llevado a plantear nuevos paradigmas en la comunicación con la aparición del actual paisaje mediático que facilita la Red. José Luis Orihuela ha sistematizado estos cambios en diez puntos a fin de explicarnos el paso hacia la e-comunicación.¹ Estos, de manera resumida, son: (1) el usuario se convierte en el eje sobre el que pivota el proceso comunicativo; (2) el contenido como vector de identidad que debe ser accesible desde múltiples plataformas, la imagen de marca transfiere valor aportando credibilidad y prestigio; (3) los lenguajes multimedia se han democratizado y universalizado, los diferentes medios de comunicación confluyen en Internet y permiten la convergencia de todos los soportes informativos (texto, fotografía, vídeo, audio, gráficos, animaciones); (4) la información y la actualización de contenidos se hace en tiempo real, esto se amplifica por el uso creciente de las redes sociales, que a la par hacen de multiplicadores de relatos en tiempo real; (5) de la escasez a la abundancia, se ha pasado de los canales

¹ José Luis Orihuela, "Los nuevos paradigmas de la comunicación", *eCuaderno*, 2002. Disponible en línea en: <http://www.ecuaderno.com/paradigmas>.

restringidos de comunicación al exceso de información y, por tanto, a la gestión del exceso; (6) la no intermediación en los procesos comunicativos, esto propone un ámbito de debate que pasa por la búsqueda y edición de la información, el contraste de las fuentes, el sentido de oportunidad, en definitiva, elementos que afectan la autoría profesional; (7) el acento en el acceso a los sistemas adquiere valor y se prioriza considerando que la distribución es multidireccional y asimétrica; (8) las diversas dimensiones de la interactividad, de la unidireccionalidad a la comunicación dinámica, inmediata, participativa; (9) el hipertexto como gramática del mundo digital, por lo tanto un sistema de lectura ramificada y entrelazada; y como décimo punto, la revalorización del conocimiento por encima de la información. La gestión del conocimiento, su difusión y la creación de una masa crítica (usuarios) se vuelven unos de los principales motivos de preocupación para cualquier emisor-receptor que es al mismo tiempo usuario-productor de contenidos en un espacio comunicativo universal.

La mayoría de personas tienen en sus manos numerosos artefactos tecnológicos que permiten una frenética actividad multitarea, y las personas cada vez han tenido que adaptarse más a esta necesidad de estar haciendo varias cosas a la vez. Los más jóvenes parece que ya lo llevan incorporado en el ADN. Esto no quiere decir que el nivel de concentración se mantenga de la misma manera en las diferentes tareas. De hecho, más que tecnologías de la información tienden a la dispersión. Evidentemente, el aparato que concentra de modo más eficaz todo este conjunto de dispositivos es el móvil, por su compilación de patentes en un reducido espacio que permiten hablar por teléfono, navegar por Internet, conectarse a cualquier red social, hacer fotos y geolocalizarlas, escuchar música, grabar audio, enviar mensajes, jugar, grabar vídeo en alta definición, colgarlo en Internet y toda una serie de *applets* en constante aumento que dependen de la imaginación de los desarrolladores de software en conjunción con el fabuloso negocio de la telefonía. Un negocio repartido entre contadas grandes multinacionales que expresen la “democratización” tecnológica mediante uno de los productos que reúne, en un espacio cada vez más reducido, los más grandes inventos de nuestra época globalizada. Aunque el teléfono es sin duda el adalid, deben tenerse en cuenta muchos otros productos más especializados pero que también permiten combinar la comunicación (relación con los otros) con el archivo (conocimiento y registro) y la distribución de contenidos (difusión globalizada) mediante imágenes fijas o en movimiento, mensajes, textos, twits, blogs, posts, etc. La multiplicación de medios y su interrelación amplifican la posibilidad de voces en la esfera pública, incrementan la posibilidad de autogestión y de construcción de redes de socialización que inevitablemente inciden en el espacio sociopolítico. “La proliferación de estas invenciones mediáticas menores significa que existe un creciente número de visiones alternativas publicitadas sobre nuestra realidad social, lo que crea la posibilidad de una creciente

diversidad de enfoques y voces en el dominio público.”²

En una conferencia impartida por Joan Fontcuberta en la Universidad de Vic en el marco de la exposición *A través del espejo*, él mismo comentaba que en un determinado momento, previo a toda esta evidencia tecnológica actual y con el objetivo de asesorar un estudio que estaba llevando a cabo una empresa, se le pidió opinión sobre como vería si un teléfono pudiera hacer fotos. Él contestó que aquel ingenio sería un absoluto fracaso. Aquel era un momento en el que las buenas fotos requerían buenas cámaras, inaccesibles para la mayoría de mortales. Evidentemente, el tiempo ha demostrado su visionario error, y añadía que probablemente, si le hubiesen pedido la opinión sobre una cámara fotográfica que permitiese hacer llamadas telefónicas, a buen seguro que habría manifestado que este sí que sería un gran invento.

Este comentario de Fontcuberta evidencia su ironía y la capacidad de adaptarse a los nuevos escenarios, pero al mismo tiempo plantea la inevitable angustia que para muchos fotógrafos ha supuesto y está suponiendo este cambio de paradigma impulsado por las nuevas tecnologías. El hecho de que son tecnologías asequibles y la posibilidad que tienen un gran número de personas de dedicarle una mayor cantidad de tiempo facilitan su expansión. La retardada incorporación de los jóvenes a los mercados de trabajo, las numerosas personas que no tienen trabajo y la conquista del derecho a disponer de tiempo de ocio para aquellos que trabajan contribuyen a la proliferación de imágenes y textos que circulan continuamente por las redes sociales. Bueno, no es tan solo la gestión del tiempo libre la que permite una gran actividad comunicativa (y por ende consumidora y emisora de mensajes), sino también la necesidad de alimentar constantemente la circulación y difusión de contenidos, que hace que empresas, profesionales, asociaciones, ONG o cualquier proyecto que quiera dotarse de valor esté igualmente pendiente o dependiente de estas tecnologías y su conexión en la Red. Y es que quien no está presente en este espacio público virtual deja de existir. La transformación de las economías productivas en economías de servicios, con una mayor necesidad de comunicación, de multiplicación de mercados, la desaparición de la plena ocupación con una consecuente mayor disponibilidad de tiempo, la transición de la sociedad del trabajo hacia la sociedad del saber y toda una serie de cambios que se han acentuado de forma progresiva contribuyen, cada uno a su manera, a incrementar la presencia en estos nuevos espacios públicos virtuales (también reales). En una economía política basada en la inseguridad, en la sociedad del riesgo³ y donde la velocidad sigue

2 Andreas BROECKMANN, “Engage.net: estrategias mediáticas menores para la fotografía en internet” [2000], en Jorge Luis MARZO (ed.), *Fotografía y activismo. Textos y prácticas (1979-2000)*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006, p. 367-371.

3 Para estos temas, véase Ulrich BECK, *Un nuevo mundo feliz. La precariedad del trabajo en la era de la globalización*, Barcelona, Paidós, 2007.

siendo el motor social, la angustia de muchos fotógrafos en este momento de ultraproductividad de imágenes y de aparición de nuevos roles es tan solo equiparable a la angustia de los pintores en el momento en que la fotografía apareció en nuestra sociedad. En aquel momento la pintura tuvo que hacer un radical giro para sobrevivir a la competencia que había significaba aquella combinación de inventos científicos (óptica, química, mecánica) en el contexto de la representación. Del mismo modo que la aparición de los primeros daguerrotipos hacia 1839 llevó a manifestar que la pintura había muerto, a principios de los años noventa William J. Mitchell⁴ consideró que la imagen digital había desplazado de manera radical y permanente la fotografía, y con ella uno de los valores que aún mantenían las imágenes analógicas, que era ser garantía visual de la verdad. Con la imagen digital esto se ha disuelto, por la facilidad de su manipulación y la desaparición del concepto de original y copia. Como bien señala Fontcuberta en un artículo publicado en el suplemento *Cultura/s* de La Vanguardia, "Cortando las amarras de sus valores fundacionales, abandonando las prescripciones históricas de verdad y memoria, la fotografía ha acabado cediendo el testimonio: la posfotografía es lo que queda de la fotografía".⁵ Es este un artículo en el que explicita claramente su visión del contexto artístico contemporáneo en relación con la fotografía, con las nuevas tecnologías, con el contexto social, con la circulación de la información y con su acceso (lo que llama estética del acceso) y presenta un decálogo que resume de manera lúdica los elementos esenciales de la tensión existente provocada por este cambio de paradigma que afecta de lleno las artes contemporáneas. Algunos de ellos son la disipación de roles en la creación contemporánea (artista, comisario, profesor, productor...), la circulación y gestión de las imágenes por encima de los contenidos, la economía del reciclaje por encima de la nueva producción de imágenes, el compartir más que poseer o la disolución del concepto de autoría. Esta situación contemporánea sobre el tema de la autoría no es nada más que una prolongación de la muerte del autor pronosticada por Roland Barthes en 1967.⁶ Una situación que afecta no solo a la fotografía, sino a la práctica artística en su totalidad. La producción de imágenes se ha convertido en una práctica generalizada; si el autor puede ser cualquiera,

probablemente el autor cada vez es menos importante o adquiere una importancia testimonial y temporal. Lo que crece en interés es el acontecimiento global que ordena y da sentido al conjunto disperso y prolífico. En el campo del arte son las bienales, los festivales, los acontecimientos, que son contruidos, consumidos y compartidos de manera colectiva. Una especie de reproducción de la sobreinformación existente en la Red pero a través de unos recorridos seleccionados y ordenados para dar un cierto sentido al caso permanente del espacio público, en un mundo desorientado, diverso culturalmente y al mismo tiempo globalizado.

Seguramente la ingente producción de imágenes y textos que dan y darán sentido a los estudios etnológicos sobre el presente en el futuro adquieren forma en el espacio de Internet. En este caso, Joan Fontcuberta ha convertido este tema en base de su producción artística más reciente y también en motivo de sus investigaciones hacia una práctica artística contemporánea, fundamentada en la posfotografía en un contexto posfordista.

4 William J. MITCHELL, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, MIT Press, 1994, p. 23-57.

5 Joan FONTCUBERTA, "Por un manifiesto posfotográfico", *Cultura/s* [La Vanguardia, Barcelona], núm. 464 [11 mayo 2011].

6 Aunque para Roland Barthes la muerte del autor hace referencia al nacimiento del espectador como intérprete de la obra y por tanto adquiere una responsabilidad autoral en tanto que es quien acaba dando sentido a los textos o a la obra de arte. La disolución de la autoría en el contexto contemporáneo es un discurso que se ha construido sobre todo a partir del uso de Internet, la reapropiación de imágenes y la filosofía del software de código abierto, en el que la autoría es compartida.

Con una sola mano

Sobre el onanismo fotográfico

Joana Hurtado Matheu

¿Cómo comenzar un texto sobre reflejos y autorretratos si todavía no sabemos dónde y cómo nace todo lo que vemos? La cuestión del inicio aparece siempre que hablamos de imágenes, sobre todo cuando son autobiográficas. Según Lacan, el niño se ve y se reconoce en el espejo entre los seis y los dieciocho meses de edad, en el estadio del espejo. Identificamos la imagen del propio cuerpo sin haber aprendido a controlarlo, antes incluso de caminar, mucho antes de hablar. Y al mismo tiempo, el espejo nos dice que somos visibles, es decir, nos descubre sometidos a la mirada externa. La mirada hacia uno mismo supone confirmar la mirada del otro, sin la cual el concierto social no se sostendría.

Aunque decía Fernando Pessoa que “ver es haber visto”.¹ Conocerse es reconocerse. Y en este prefijo que es la repetición hay también la diferencia. Por eso mirar una fotografía no es solo captar una realidad desdoblada, aceptar que se trata de un reflejo, la re-presentación de un hecho que ya ha tenido lugar en otro espacio-tiempo. Mirar es tanto ver y recordar como inventar y proyectar lo que queremos ver.

La autoficción de Narciso

Narciso se gusta y se busca. Indiferente a aquellos que lo desean, el único encanto que le atrae es el que no puede tener, el suyo. Exclusivo, se enamora de todos sus reflejos, ya sea la voz, que Eco repite desde la soledad del rechazo, ya sea la propia imagen, que lo llama desafiante, hasta engullirlo.

“Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión. Es caer en nuestra propia trampa y moverse en un mundo encantado”, escribe Baudrillard.² Narciso muere ahogado en su propio deseo, un deseo excluyente y delirante que lo hace confundirse y fundirse con su reflejo. Fusión mortal que supone pasar al otro lado del espejo, como Alicia, como el psicótico que no distingue la realidad de la ficción. Captivado por la verosimilitud superficial de un doble inaccesible, y por tanto fatal, Narciso pierde la distancia que hace del reflejo motivo de reflexión, la perspectiva que permite comprender la profundidad del pozo, es decir, el sentido de las imágenes.

Quizás por eso, Leon Battista Alberti le atribuye la invención de la pintura (realista, se entiende): “¿Qué otra cosa es pintar sino abrazar con arte aquella superficie de la fuente?”, escribe en su tratado *De Pictura*.³ Y de hecho, tanto Narciso como la pintura

tardaron mucho en entender que las imágenes que producían no eran más que apariencias bidimensionales y que la realidad, al querer atraparla, se escurriría siempre. No será hasta bien entrado el siglo XIX que dejarán de darse golpes contra el cristal. Mientras que la modernidad pictórica le ofrecerá un abanico de posibilidades para representar su emancipación, la aparición de la fotografía vendrá a liberarla de esta obligación de ser espejo, copia de la realidad.

La autoridad del espejo se impone con la autonomía del doble. Cuando el espejo tiene vida propia y nos da reflejos inverosímiles (de Vermeer a Ingres, de Magritte a Bacon), pero también cuando la imagen deja de ser un simple calco de la realidad para convertirse en una realidad en sí misma. “No es una imagen justa, es apenas una imagen”, dirá Godard.⁴ Y eso que la fotografía y el cine, al tener un vínculo más fuerte con la realidad, tendrán que luchar más para reivindicar su libertad.

Si esto no es una pipa, este no soy yo. De la misma forma que las imágenes no nos dirán nunca la realidad, hoy sabemos que mirarse al espejo es descubrir los propios límites. Descubrir que no somos una unidad, sino un cúmulo de aproximaciones vagas y subjetivas, una proyección fluctuante de multiplicidades, que la fotografía puede fijar de forma precisa pero siempre caricaturesca. Como escribe Roland Barthes a propósito de la fotografía: “Desearía que mi imagen [...] coincidiera siempre con mi yo cambiante. Y es lo contrario lo que hay que decir, ya que es la imagen que es pesada, inmóvil, obstinada (es por ello que la sociedad se apoya en ella), y soy yo que soy ligero, dividido, disperso.”⁵

La frustración de Narciso al tocar el agua que lo separa de su doble es la misma que experimentamos delante de la superficie del espejo, que nos obliga a suturar la fractura insalvable entre yo que me miro y el extraño que veo, el problema de la convivencia entre yo y el otro. Una dualidad conflictiva que se mueve entre la percepción y la proyección, entre la observación de una realidad anatómica (biológica y mortal) y la exposición de un yo ideal, es decir, nuestras identificaciones imaginarias (construidas a partir de modelos sociales y estéticos). Como una pantalla de cine, el espejo es receptor y emisor de un hecho variable, y este doble registro es el de toda mirada sobre uno mismo y, en general, sobre todas las cosas.

No existe una imagen objetiva e inmutable de nada, tampoco de nosotros. La distancia entre nosotros y el doble que nos da el espejo o la fotografía nos dice hasta qué punto la identidad es abstracta y la realidad heterogénea. Hoy, el espejo estalla y se hace trizas.

1 Fernando Pessoa, *El libro del desasosiego*, Madrid, Seix Barral, 1993, p. 148.

2 Jean Baudrillard, *De la seducción*, París, Galilée, 1979, p. 95.

3 Leon Battista Alberti, *De la pintura*, México DF, UNAM, 1996, p. 101.

4 Juego de palabras que sólo se comprende en francés: “Ce n’est pas une image juste, c’est juste une image.” Cèlebre frase de Jean-Luc Godard que aparece al film *Le Vent d’est* (1969), del Groupe Dziga Vertov.

5 Roland Barthes, *La Chambre claire*, París, Gallimard, 1976, p. 26.

La especulación de Onán

Está escrito que Onán, el segundo hijo de Judá, tuvo que casarse con su cuñada viuda. Como dictaba la ley, cualquier hijo que naciese de aquella relación sería descendencia del hermano muerto. Por eso, cada vez que Onán tenía relaciones sexuales con Tamar, eyaculaba fuera.⁶

A los ojos de Dios, Onán peca de lujuria, ya que con su gesto impide la reproducción, para él finalidad principal del acto sexual. Otra interpretación del pecado de Onán lo juzga por codicia, por no querer descendencia y de este modo evitar compartir la herencia del padre. Su egoísmo, hoy, podemos decir que es doble. Porque más allá de la doctrina católica, lo que Onán no comparte es el placer sexual con su pareja, al menos no hasta el final.

Quizás por eso, desde el siglo XVIII, el onanista es aquel que busca la autosatisfacción sexual, aquel que se basta a sí mismo para obtener placer. "Sin la asistencia de nadie", solo ayudado por una "imaginación sórdida", decía una pequeña edición de 1712, la primera en asociar la masturbación con Onán, unos años antes de que Samuel-Auguste Tissot acuñase el término onanismo.

Más allá de los adjetivos reprobatorios, lo que hace el onanista, *en realidad, es imaginar*. Contrariamente a Narciso, que crea y cae en su propia seducción, Onán domina el engaño: su acción se limita a evocar lo que desea, es pura recreación, puro artificio. Mientras el primero se zambulle en la ficción y pierde el contacto con la realidad, el segundo maneja perfectamente la imaginación y lo real, desde un control absoluto del ser y el parecer, de lo que tiene y lo que quiere.

Narciso será por tanto el eterno inadaptado, atrincherado en su mundo interior y desertor de la sociedad; Onán, en cambio, es egoísta pero no autista. No le sirve de nada ir al otro lado del espejo, porque lo que encontraría allí no sería ni un mundo maravilloso ni una imagen *justa*, sino una imagen más de un realidad dudosa. Onán encarna perfectamente el espejo explosionado de nuestro tiempo, donde interior y exterior se confunden, el yo y el otro son intercambiables. No hay transgresión, todo es apropiable.

El onanista personifica así el flujo entre imaginario y realidad que encontramos en *A través del espejo* de Joan Fontcuberta. La gran cantidad de imágenes hechas en la intimidad del baño o de la cama, donde mucha gente se muestra desnuda o practicando sexo, nos dicen que estamos en la habitación del onanista, allí donde la imaginación y lo real se retroalimentan. Por esto Internet le va como anillo al dedo, lugar ideal donde estimular su imaginario y prometer al otro más de lo que da. Porque el onanista no comparte pero reparte, no fecunda pero derrama, siembra porque esparce, pese a eliminar toda posibilidad de

concebir algo nuevo.

Ambos se mueven por interés propio, pero al solipsismo enfermizo de Narciso se opone la soledad alegre y sin complejos del onanista. Motivo por el que ha sido históricamente e injustamente acusado de rehusar la sociabilidad, cuando de hecho se lo condena por subversivo, por resistirse a ser controlado y por tanto corregido,⁷ ya que su supuesta autarquía sexual solo es aparente. Vale, su papel es solitario y fruto de su imaginación, pero precisamente por eso, porque se alimenta de ilusiones y estas son construcciones culturales, se insiere de lleno en el teatro social. Con el onanista descubrimos que las apariencias revelan una verdad: la convención.

No es de extrañar que sea en este mismo siglo XVIII, momento en que el capitalismo ve aparecer la burguesía y momento (nada casual tampoco) en que el espejo deja de ser un bien valorado y entra en todas las casas como un objeto de uso cotidiano, cuando la cuestión del reflejo deja de ser una cuestión de verdad o mentira. Ahora se trata de aparentar y gustar. "Vivir y morir delante de un espejo",⁸ escribirá Baudelaire sobre la nueva figura del dandi, actor más que consciente de un ideal estético y moral.

El problema viene cuando el "querer parecer" del dandi se generaliza y la reivindicación de la singularidad se vuelve un gesto común. Algo que vemos en estos autorretratos, donde la singularidad, el querer destacar de la mediocridad reivindicando la diferencia (su originalidad como fotógrafos, sus particularidades corporales) no elimina el mimetismo de unos patrones que le aseguran el reconocimiento social (la cámara, la ropa, el ademán o la expresión de la cara). Mientras Narciso se gusta como es, aquí, en el imperio de la imagen donde todos queremos inscribirnos, yo debo ser como me gustaría, siempre como el otro. Y en esto, Internet juega un papel importante. El impacto de la era virtual en el contexto neoliberal (donde se nos dice qué debemos consumir para ser felices) ha hecho que el miedo al ojo del gran hermano que todo lo controla se disuelva en múltiples ilusiones publicitarias que aceptamos y emulamos diariamente. El ojo del poder absoluto se ha transformado en un cuerpo social unido por una adhesión compartida a las mismas convenciones.

Tomando estas fotografías, sus autores se confirman dentro de unos cánones, mientras colgándolas en la Red buscan su integración en la sociedad. Hoy, que ya no necesitamos al técnico encargado de revelar, seguimos buscando *voyeurs* indiscretos. Internet representa pues aquella mirada del toro que nos dice que no estamos solos, que formamos parte de una comunidad. Ahora bien, se trata más de un individualismo exhibicionista que de un intercambio real. Porque estas prácticas se realizan

6 "Deixava caure el semen a terra" (38:9). *La Bíblia*, Barcelona, Claret, 2011, p. 58.

7 Cf. Michel FOUCAULT, *Los anormales*, Madrid, Akal, 2001.

8 Charles BAUDELAIRE, *Mon Cœur mis à nu*, en *Œuvres*, I, París, Pléiade, 1987, p. 678.

sin salir de casa, desde el anonimato, sin la distancia crítica que supone enfrentarse realmente con el otro. Nos dejamos llevar por un mundo de reflejos seriales, pero nos creemos que somos muchos y que vamos juntos.

En este sentido, y aunque la proliferación de cámaras digitales haya democratizado como nunca el acto fotográfico, se puede decir que las nuevas tecnologías han hecho de la fotografía un placer onanista. La falacia de Internet consiste en hacernos creer que *compartimos* aquello que en realidad le damos. *Colgarlo, enviarlo*, decimos, sin preocuparnos por la reciprocidad, porque lo que hacemos realmente es soltarlo, lanzarlo al vacío. Y además, con urgencia, sin tiempo para la reflexión.

Es necesario un verdadero gesto externo, como el de búsqueda, recopilación y exposición que hace Joan Fontcuberta, para ver cómo nos involucran estas imágenes, cómo nos interpelan. Este es quizás el objetivo último de estos *reflectogramas*, hacernos pensar sobre el uso que hacemos de las cámaras digitales y de las imágenes que [re]producimos en la red.

La interpretación del fotógrafo

En una sociedad que se alimenta de imágenes, se hace difícil saber qué viene antes, si el molde o la figura. “Son la misma cosa”, decía ya en 1929 Joan Rivière en *La feminidad como máscara*. Una máscara con un guión preestablecido que a partir de 1990, con Judith Butler y la Teoría Queer, se generalizaría vinculándola también a la masculinidad por su dimensión actuada, construida. Porque no hay roles esenciales, sino maneras sociales de interpretarlos.⁹ Como aquí, que todo el mundo actúa aunque no siempre lo parezca. Como, de hecho, actuamos todos, siguiendo unos estereotipos que se repiten precisamente porque los escogemos.

Antes, el origen de nuestra identidad se fundaba delante del espejo; hoy, la identidad se nos revela un reflejo que se refleja sin fin. El individuo puede ser una imagen, y el espejo no solo reproduce modelos de comportamiento, sino que también los produce. Por eso muy a menudo en estos autorretratos los espejos no están delimitados y los límites de la representación se confunden con los del espacio representado. Sin una distinción rígida entre lo real y lo imaginario, en el mundo de las imágenes tampoco puede haber un principio original sino variaciones e interpretaciones múltiples.

Detrás de una imagen habrá siempre otra imagen, y en este flujo incesante que encuentra su lugar en Internet ya no importa quién o qué va primero, sino cómo nos servimos de ello y para qué. Dejar de ver las imágenes solo como la réplica de una realidad externa a ellas, que las precede y las determina, nos descubre el papel activo que ejercemos en ellas. Aguantar la cámara y controlar el resultado y el destino de la fotografía

tendría que hacernos ver hasta qué punto somos también directores de las escenas que protagonizamos.

Ahora que conocemos el poder de la imagen como constructora de realidades y que sabemos hasta qué punto el contexto es también creador de identidades, estos *reflectogramas* solamente pueden ser un reclamo. Una forma de decirnos que, para evitar quedar atrapados o alienados en esta sociedad que valora la imagen por encima de todo, lo importante es saber mantener una distancia crítica, no reproducir reflejos sin ser conscientes de su ambivalencia o incluso reivindicarla. Por eso Fontcuberta no pasa al otro lado ni se queda delante del espejo, sino en medio, en el umbral, verdadero espacio de transferencia e intercambio que significa exponer estas imágenes, invitando al espectador a hacer esta reflexión pendiente que hay *A través del espejo*.

⁹ Interpretar es tanto dar un significado (a una ley, a una pintura, a un sueño) como ejecutar una pieza musical o representar un papel teatral

La era del espejo

Joan Fontcuberta

Metaphysica

Vivimos en la era del espejo. En ella las imágenes nos nutren y nos hacen vivir. El reto ahora es aprender a sobrevivirlas.

La era del espejo viene determinada por Internet y la masificación de imágenes que circulan en dicha red. Internet constituye un espejo universal que bifurca los caminos de nuestra experiencia: podemos decidir existir y desplegar nuestra actividad en el mundo tangible o hacerlo en el mundo virtual. La pantalla se convierte entonces en el portal que permite la circulación de un lado a otro sin tener que perseguir –como le pasaba a Alicia– a un conejo blanco. Pero se trata de una membrana tan permeable que está resultando imposible evitar vertiginosas contaminaciones bidireccionales, y dentro de poco ambos lados contendrán una aleación significativamente homogénea.

Por tanto, la decisión de existir en el mundo tangible o en el mundo virtual tiende a ser meramente ilusoria. En la película-manifiesto *The Pervert's Guide to Cinema* (2006), Slavoj Žižek analiza una serie de obras maestras de los diferentes géneros cinematográficos. En el pasaje sobre *Matrix* (1999), extracta la secuencia en que Morpheus ofrece a Neo escoger entre una pastilla azul y otra roja mientras le advierte:

Esta es tu última oportunidad. Después no hay vuelta atrás. Tomas la píldora azul y la historia termina. Te despiertas en tu cama y crees lo que quieras creer. Pero si tomas la píldora roja, te quedas en el País de las Maravillas; entonces te enseñaré la profundidad que puede alcanzar la madriguera del conejo.

A continuación, se corta el plano y un Žižek histriónico prosigue:

Pero la elección entre la pastilla azul y la roja no significa escoger entre ilusión y realidad. Ciertamente, *Matrix* es una máquina de fabricar ficciones, pero estas son ficciones que de hecho estructuran nuestra realidad. Si eliminamos de la realidad las ficciones simbólicas que las regulan, perdemos la realidad misma. Pues bien, ¡yo exijo una tercera píldora! Pero, ¿qué es una tercera píldora? Evidentemente no se trata de una pastilla transcendente que habilita una especie de falsa experiencia religiosa *fastfood*, sino que se trata de una pastilla que me permite percibir no la realidad detrás de la ilusión sino la realidad dentro de la misma ilusión.

Podemos trasladar esta búsqueda de la tercera pastilla al modelo del nuevo universo de síntesis que fusiona lo real con lo virtual. Es decir, necesitamos ficcionalizar la realidad para hacerla discernible y poderla gestionar. Esta es la metafísica que corresponde a la era del espejo y de la cual la actualidad no cesa de aportar muestras. A principios de 2011, el Departamento de Defensa de los Estados Unidos anunció la creación de una nueva rama de sus fuerzas armadas que tendría por objeto

prepararse para la guerra en Internet. En consecuencia, a la Marina, la Infantería y la Aviación se añadiría un ciberejército. Según los estrategas del Pentágono, los próximos conflictos bélicos ya no se desarrollarían solo por tierra, mar y aire, sino también por el ciberespacio. Internet ha sido reconocido así como un terreno de operaciones en el que se puede recibir o infligir daño real. Los cuatro elementos presocráticos (tierra, aire, fuego y agua) tendrían que incluir hoy Internet como quinto elemento para explicar la sustancia de nuestro mundo.

Otro documental reciente que se ocupa del fenómeno digital es *Press, Pause, Play* (2010), de David Dworsky y Victor Köhler. Construida como un *collage* de entrevistas a una serie de los gurús más influyentes del mundo digital, la película traza una panorámica crítica de las expectativas y los miedos que la cultura digital e Internet generan. Se podrían destacar algunas de sus conclusiones que afectan la vertiente de la creación. En primer lugar, constatar la preeminencia de los lenguajes audiovisuales y su hibridación: la imagen gana terreno a los contenidos estrictamente verbales. La cultura digital es cada vez más una cultura con componentes visuales que cuestionan la hegemonía de una milenaria tradición logocéntrica.

Por otro lado, irrumpe una liberalización de los lenguajes, que dejan de ser dominio de los especialistas. Hoy todos somos fotógrafos, todos somos cineastas, todos somos músicos, todos somos escritores... La tecnología digital e Internet favorecen la creatividad, pero también la vulgarizan. ¿Implica esta nueva cultura democratizada en la Red la producción de mejores obras de arte, de mejor cine, de mejor literatura...? O todo lo contrario: ¿queda el talento ahogado en el vasto océano de la cultura de masas? ¿Avanzamos hacia una cultura democrática o hacia la mediocridad? El historiador de Internet Andrew Keen es pesimista y afirma que “cuando todo está determinado por el número de clics, se erosionan la solidez y la excelencia de cualquier proyecto artístico; la masificación nos lleva a una época oscura de la cultura”. Quizás habría que contradecir a Andrew Keen con términos prudentes, pero más optimistas: lo que ocurre es que Internet se rige por cánones diferentes que hay que detectar. Lo que está claro es que ya no podemos aplicar los mismos sistemas de prescripción de calidad. Por ejemplo, la Red prioriza la velocidad de la circulación de las imágenes sobre su contenido. Pero las ideas más innovadoras, las que nos ayudarán a entender nuestro tiempo y a afrontar los retos del futuro, encuentran un espacio más propicio en Internet que en las instituciones de arte contemporáneo, que poco a poco se convierten en meros receptáculos de mercancías estéticas.

Physica

Podemos considerar Internet como un grifo que tenemos en casa del que chorrean imágenes. El crítico francés Clément Cherox compara este fenómeno con la implantación del agua corriente en los hogares en el siglo XIX. Así como este hecho de

progreso en la vida doméstica supuso una mejora sustancial del confort y las condiciones de salubridad, el chorreo de imágenes de Internet también favorece nuestra higiene visual. La masificación y la disponibilidad de las imágenes implican la facilidad de un acceso inmediato e ilimitado (solo en Facebook se suben cada día cerca de 200 millones de imágenes). Esta hiperaccesibilidad propicia a su vez nuevas relaciones con la imagen: por un lado institucionaliza el apropiacionismo; por otro, suscita una sensibilidad ecológica que gestiona el equilibrio entre las imágenes que sobran y las que faltan.

Se impone, pues, una actitud de contención crítica. El torrente del consumo y la diseminación de las prácticas fotográficas son los principales causantes de este exceso que hace que las imágenes se vuelvan superfluas e insustanciales. Frente a esta situación, muchos artistas enarbolan la bandera del reciclaje: en un momento en que absolutamente todo el mundo hace fotos, algunos artistas se abstienen de la urgencia compulsiva de hacerlas. Entonces, si ni la destreza técnica ni la originalidad ni la expresión personal son decisivas porque todo está automatizado, el potencial artístico de la fotografía recae en sus usos: en su manipulación, en su apropiación y en su difusión. Ya no hay la pretensión de crear algo propio o algo nuevo, y esta negación cuestiona dos valores fetiche del *stablishment* artístico: la noción de autor y la originalidad de la obra. El artista de hoy es un *brocanteur* que suple la originalidad por la intensidad.

Otra de las cualidades del mundo paralelo de Internet es la plasticidad maleable de la identidad. En tiempos inmemoriales, la identidad estaba sujeta a la palabra, el nombre caracterizaba al individuo. La aparición de la fotografía desplazó el registro de la identidad a la imagen: al rostro reflejado e inscrito. Sumergidos en la era del espejo llega el turno a un baile de máscaras especulativo en el que todos podemos inventarnos cómo queremos ser. Por primera vez en la historia somos dueños de nuestra apariencia y estamos en condiciones de administrarla según nos convenga. Los retratos y sobre todo los autorretratos se multiplican y se ponen en la Red expresando un doble impulso narcisista y exhibicionista que también tiende a derribar la muralla entre el ámbito privado y el público. En estas fotos (que se podrían llamar *reflectogramas*), la voluntad lúdica y autoexploratoria prevalece sobre la memoria. Hacer fotos y mostrarlas en las redes sociales forma parte de los juegos de seducción y los rituales de comunicación de las nuevas subculturas urbanas, de las que, aunque capitaneadas por jóvenes y adolescentes, muy pocos quedan al margen. Las fotos ya no recogen recuerdos para guardar, sino mensajes para enviar e intercambiar: se convierten en meros gestos de comunicación, cuya dimensión pandémica obedece a un amplio espectro de motivaciones.

Muchas celebridades han protagonizado casos delineando algunos de los modelos recurrentes de *reflectogramas*. El

congresista norteamericano Anthony Weiner, a quien los demócratas auguraban la alcaldía de Nueva York, vio truncada su carrera política con el escándalo que supuso la difusión pública de sus autorretratos medio desnudo, tomados en un gimnasio frente a un espejo del vestuario. Según parece, Weiner había enviado estas fotos a diferentes mujeres en una acción de *sexting* (envío de mensajes de contenido erótico mediante teléfonos móviles o Internet), las intenciones de las cuales parecían vacilar entre el acoso y la complicidad. Por su parte, la actriz Demi Moore se fotografía periódicamente en ropa interior frente al espejo de su cuarto de baño y cuelga las sugestivas en Twitter, lo cual hace muy felices a sus admiradores. ¿Agarrándose a unos estereotipos sexy, es posible negar el envejecimiento? Más recientemente, otros personajes de la farándula de Hollywood como Scarlett Johansson y Rihanna denunciaron ser víctimas de *hackerazzis* que habían logrado introducirse ilícitamente en las memorias de sus *smartphones* y robarles fotos privadas: muchas de esas fotos –que comenzaron a circular de forma imparable por la Red– eran justamente *reflectogramas* eróticos. En las antípodas, el expresidente de la Generalitat Pasqual Maragall se autorretrata con su móvil a diestro y siniestro casi por prescripción médica. En una de las secuencias más emotivas del documental de Carles Bosch *Bicicleta, cuchara, manzana* (2010), Maragall relata que cada día cuando se levanta acostumbra a fotografiarse ante el espejo. Los cambios que ha ido sufriendo a causa del alzheimer le producen un desasosiego recurrente: mirarse y no reconocerse a través del reflejo. Las fotos contribuyen a apuntalar su apariencia, lo ayudan a conocerse y a reconocerse.

De la tragedia personal a la metáfora sobre la sociedad del espejo, entre Anthony Weiner, Demi Moore y Maragall, una multitud de niños, adolescentes y adultos... millones de personas empuñan la cámara y se enfrentan a su doble: mirarse y reinventarse, mirarse y no reconocerse. Aunque paradójicamente sea ocultándonos como nos revelamos, el simple hecho de posar delante del objetivo implica a la par ubicarnos en una puesta en escena y sacarnos una máscara: el autorretrato, por tanto, no puede sino cuestionar la hipotética sinceridad de la cámara. Las razones de estos autorretratos salen de un amplio abanico de motivaciones, que abrazan el utilitarismo documental, la celebración, la experimentación estética, la introspección psicológica, la seducción y el erotismo.¹ Estas motivaciones difícilmente se hallan en estado puro y más bien tienden a combinarse en modelos que sin duda merecerán la atención de los antropólogos de la contemporaneidad. Apuntamos, tan solo, que expresan más unas marcas biográficas que una voluntad testimonial y que por encima de todo son imágenes que no nacen para satisfacer la vanidad, sino como signos de

1 Un análisis más amplio de este tema se encuentra en mi texto "La danza de los espejos", en *A través del espejo*, Madrid, La Oficina de Ediciones, 2010.

relación o mensajes de comunicación: son fotos hechas para ser compartidas, para darse en imagen y complacer.

Pataphysica²

Toda esta trama conceptual debería quedar patente en la videoinstalación *A través del espejo*, que, más allá de sumergir al espectador en el efecto caleidoscópico y anárquico definitorio del ciberespacio, funciona como un dispositivo simbólico en el que habría que enfatizar los siguientes elementos articuladores:

- **El santuario.** El espacio se presenta como caverna icónica que evoca la cuna de las imágenes. Las figuras de bisontes y ciervos que tapizaban las paredes de Altamira y Lascaux debían capturar el alma de aquellas bestias y hacerlas propicias a la caza. La imagen era, pues, prerrogativa del chamán como mediador de lo sobrenatural, y la cueva era el templo, la cámara oscura donde se gestaba su magia. Es cierto que la fabricación de imágenes ya no es el monopolio de una élite escogida y que su función en consecuencia se ha secularizado, pero persiste su papel en los rituales de seducción y en la economía de los espíritus de la cosmología posfordista. La fotografía, pues, sigue siendo un acto de brujería; toda foto encapsula un espectro y por tanto cada fotógrafo es un cazafantasmas.

- **La caverna platónica.** La alusión a la pintura rupestre no debe eclipsar las resonancias de la caverna platónica, uno de los mitos más gráficos sobre la noción de realidad y el conocimiento. También en las proyecciones de *A través del espejo* las proyecciones de imágenes efímeras y anónimas actúan como rastros reminiscentes de una realidad exterior que se escurre de nuestra percepción. Nada sabemos de esta legión de personajes que sin trabas expone su intimidad a la curiosidad ajena; a nuestro alcance solo permanecen sus sombras, que aparecen como cortes fosilizados de vidas, formas comprimidas de despliegues biográficos que ignoramos.

- **La invasión de las sombras.** Aparte de una presencia metafórica, las sombras en un sentido literal también disponen de un protagonismo significativo. La multiplicidad de proyectores situados en ángulos y alturas muy variados hace prácticamente imposible que los visitantes no corten en un momento u otro algún haz de luz e introduzcan en consecuencia sus propias siluetas sobre los cambiantes mosaicos de las proyecciones. Estas intervenciones fugaces en el paisaje icónico de las pantallas incrustan el índice sobre el símbolo, la huella sobre el documento, la presencia sobre la ausencia,

la fugacidad sobre la perennidad, el sujeto sobre el objeto, lo vivo sobre lo inerte... En definitiva, asistimos a la estratificación de representaciones de muy distintas naturalezas para delicia de los semiólogos. Si los reflectogramas glorifican la pirueta barroca en que el dispositivo de representación aparece en la misma representación, aquí, además, el espectador se convierte en parte del espectáculo. (De hecho, esto sucede por partida doble, porque la videoinstalación, mediante una cámara conectada a uno de los proyectores, permite a los visitantes hacerse autorretratos e incorporarlos en tiempo real al flujo de los miles de fotos proyectadas.)

- **El tótem.** En el centro de la sala se erige una columna de la que cuelgan varios proyectores y que ostenta una gran semejanza con la morfología de los tótems. Para algunas civilizaciones, el tótem es un objeto de veneración que condensa e irradia energías espirituales; a menudo incluyen representaciones de animales a los que se atribuyen poderes sagrados. También aquí los proyectores y los cables de proyección simulan en la oscuridad enigmáticas figuras zoomórficas, monstruos ciclópeos que escupen imágenes por el ojo. En las mitologías actuales, no reconocemos más poder que el de las imágenes ni adoramos más divinidades que las tecnologías que las producen.

- **El oulipo fotográfico.** La experiencia de esta videoinstalación nos hace vivir un fuego cruzado de imágenes, es decir, intensifica de forma inocua lo que ocurre tanto en la calle como en casa, ya no quedan zonas neutrales. Los proyectores se disparan entre sí y por tanto reciben los impactos de los proyectores enemigos, porque aquí es "todos contra todos", no hay "fuego amigo", y nosotros nos encontramos justo en medio, expuestos a una guerrilla patafísica que como única concesión desordena la cadencia de fotos según el paradigma oulipiano, o sea, generando combinaciones aleatorias de ciclos de imágenes ilimitados y así multiplicándose casi hasta el infinito las composiciones resultantes.

En el inicio se urgía la necesidad de una pedagogía de la supervivencia en las imágenes. *A través del espejo* constituye justamente un campo de entrenamiento

² Si 'metafísica' significa lo que va después de la física, 'patafísica' significaría lo que se halla "alrededor de lo que va después" de la física. El término fue acuñado por Alfred Jarry, que definió la disciplina como la ciencia de las soluciones imaginarias. Entre los miembros del Collegium Pataphysicum figuraban Raymond Queneau, Boris Vian, Eugène Ionesco, Jean Genet, Jacques Prévert, Italo Calvino, Marcel Duchamp, Joan Miró, Umberto Eco y Fernando Arrabal, entre otros.

Joan Fontcuberta nació en Barcelona en 1955. Empezó a interesarse por la fotografía mientras cursaba bachillerato en la escuela. Estudió Ciencias de la Información en la Universitat Autònoma de Barcelona, donde se licenció en 1978. En los últimos cursos compaginó los estudios con la experiencia profesional en el ámbito de la publicidad y del periodismo. Fue profesor en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona entre 1978 y 1986 y en 1979 participó en la creación del Departamento de Fotografía, Cine y Vídeo de dicha facultad. Al dejar Bellas Artes siguió ejerciendo la docencia como profesor invitado en distintos centros y universidades europeos y norteamericanos, entre los que destacan The School of the Art Institute of Chicago (1990), École Supérieure d'Arts Appliqués de Vevey, Suiza (1995-2003), Department of Visual & Environmental Studies de la Universidad de Harvard, en Cambridge, Massachusetts (2003-2004), School of Art, Media & Design de la Universidad de Gales, en Newport (2005-2006), y Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains, en Turcoing, Francia (2006-2007). Desde 1993 es profesor asociado de estudios de comunicación audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Colabora asiduamente en prensa regular y publicaciones especializadas en arte e imagen. Ha sido miembro del Consejo de Redacción de la revista *Nueva Lente* (1976-1978). En 1977 dispuso de una columna semanal de crítica fotográfica en *El Correo Catalán* (Barcelona). En 1980 cofundó la revista *Photovision*, de la que fue jefe de redacción durante dos décadas. Desde 1980 es asesor de la colección FotoGGrafía de la Editorial Gustavo Gili (Barcelona). Estudioso de la historia de la fotografía española del siglo xx y de la creación contemporánea internacional, ha escrito numerosos ensayos sobre este tema y ha ejercido como comisario de múltiples exposiciones dedicadas a algunos de sus aspectos. Promotor y fundador de numerosas manifestaciones fotográficas, en 1975 cofundó el grupo FotoFAD y en 1977 el grupo Alabern. En 1979 impulsó las Jornadas Catalanas de Fotografía y en 1982 cofundó la Primavera Fotográfica de Barcelona. En 1996 fue nombrado director artístico del Festival Internacional de Fotografía de Arles, en Francia. En 2008 cofundó la manifestación SCAN. Entre otras distinciones, Joan Fontcuberta ha sido galardonado con la medalla David Octavious Hill, otorgada por la Fotografisches Akademie GDL de Alemania en 1988, y en 1994 fue distinguido como Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres por el Ministerio de Cultura de Francia, en ambos casos como reconocimiento por el conjunto de su actividad fotográfica. En 1997 recibió el UK Year of Photography and Electronic Image Grant Award, concedido por el Arts Council de Inglaterra; en 1998, el Premio Nacional de Fotografía, otorgado por el Ministerio de Cultura; el 2002, el Premio Internacional de Fotografía otorgado por el CRAF (Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia) de Spilimbergo, en Italia, y en 2011 el Premi Nacional d'Arts Visuals, otorgado por la Generalitat de Catalunya. La televisión pública catalana TV3 ha producido un documental sobre su obra, *F de Fontcuberta* (emitido por primera vez el 4 de noviembre de 2005), y un capítulo de una serie de ficción basada en su proyecto *Deconstruint Osama*, capítulo titulado "El detectiu: falses veritats" (emitido por primera vez el 19 de agosto de 2007). En diciembre de 2009 se emitió su primera película, *Era rusa y se llamaba Laika* (Archivo Sinapsis, TVE).

Through the looking glass

In *Through the looking glass*, Joan Fontcuberta, a renowned multidisciplinary artist and photographer, faces the vision of the death of art, doing so by taking the same instrument as its focal point. For the artist, the mirror marks our era: "We live in the age of the mirror. In it, images nourish us and give us life. The challenge now is learning to survive them," he states in the text in this catalogue.

In Fontcuberta's exhibition, the Internet is that mirror, and his thinking is an interactive analysis of how the new technologies and social networks linked with it provoke profound changes in our models for communication, interpersonal relations and artistic practice.

The exhibition gives us a fluid and open look at the increase in images, the ease in making them, the impossibility of controlling them, reality and imposture (these last two themes recur in other works of the author); the image as features of individual and group identity; and the photograph as the scanner of reality.

Through the looking glass is an ACVic. Centre d'Arts Contemporànies production, where it opened in December 2010. The exhibition has joined the Catalan Ministry of Culture's travelling visual arts programme due to its content, thought and language, as well as its level of quality.

It is the Ministry of Culture's desire that this exhibition helps to spread the basic elements of Catalan and universal contemporary art of which Joan Fontcuberta forms part, and thereby to bring today's art closer to all the people of the townships that host it, who will surely consider it a relevant and positive experience.

Ferran Mascarell i Canalda
Catalan Minister of Culture

Art, education and territory

ACVic's specific place within the Government of Catalonia's art centre network is rooted in the relationship between educational activity, the local area and social interaction. Managed by the H. Associació per a les Arts Contemporànies, which has hatched it since 1991, the centre creates and brings together projects, studies and exhibitions all of kinds linked with this objective, focusing on the active participation of the environment and impacting on the social fabric, working together with civic and cultural associations, different social groups, Vic City Council's Neighbourhood and Civic Participation Plan, the Art School, the University of Vic and other training centres.

The exhibition *Through the looking glass* by Joan Fontcuberta, and the workshops, courses and other training activities carried out as part of it, can be considered an example of this impact in the case of an exhibition not originally designed from these parameters. Now that it will be travelling under the auspices of the Government of Catalonia's Ministry of Culture, this is an effort that can be enjoyed in other towns, by other groups.

With this travelling aspect, we would like for the experiences about images in our world, their role and their exponentially growing dissemination in social networks to serve as one of the objectives of art, a tool for reflection and action, for supporting and becoming aware without losing sight of beauty and truth, as Greece taught us to do.

Vic City Council

H. Associació per a les Arts Contemporànies

Taking positions

Art, education and social space

Art and education don't always see eye to eye. Often, from an artistic point of view, education has been relegated to providing value enhancement to cultural production and has been viewed under the threat of diminishing the quality of the critical position. From the perspective of education and social action, the artist's work is frequently considered as not very open to multidisciplinary collaboration, with little ability to influence specific contexts or without continuing to work in processes spanning long periods of time. The approach from which ACVic has positioned itself heads in the direction that these biased views do not rule out the ability to define new settings and to demonstrate that they have been superseded by projects that act in a newly critical way towards these types of attitudes.

If we understand education as the production of experiences and if the knowledge and values that spring from it result in the activation and participation of the social space, we are reaffirming the political meaning of education. If we conduct this transformative potential of educational practice along with artistic practices that share the transformative aspect and put it in relation with the context (urban space, social space and temporary space), the production of knowledge, values and experiences can generate new cultural policies and learning based on collective processes. The educator and theorist Paulo Freire¹ said that education is not neutral but is always political, and that educational practice does not exist without ethics or aesthetics. If we combine aesthetic practices with educational commitment (or artistic commitment with educational processes), we will certainly open new perspectives from the field of education and the art world, which will roll out forms of learning based on specific experiences in the region. If these experiences are enriched by complex contemporary contexts, we will learn to know ourselves better, improve our understanding of the cultures that compose it and enhance our critical reasoning abilities in the face of rapid change and an overwhelming barrage of messages, and the experiences will probably be able to convey art's abilities to articulate collective experiences with a desire for change in different ways.

From this starting point and as an experimental field of action, the relation between art and education aims not only to educate through art or search for new audiences for art, but above all attempts to create situations in which it is possible to experiment with the transmission of knowledge and the exchange of experiences and conduct research in artistic production, all while using techniques and methods that let us communicate and transmit it through the incorporation or revitalisation of social dynamics. The general lines upon which the ACVic programme is based revolve around three interconnected aspects: artistic production, educational work and relationship networks. Most of the activities that fall under this approach are carried out through the programmes EXPO, EDU and LAB, searching for ways to get involved audiences, users and stakeholders to gradually join a project malleable enough that it can encompass all those practices committed to the social space that are likely to be related to artistic practices. In fact, it is a transversal space where various practices intersect, some of which can be linked together through a common project.

Ramon Parramon
ACVic's director

¹ Paulo Freire, *Pedagogía del compromiso*, Barcelona, Hipatia Editorial, 2009.

Tension, dispersion and change

Ramón Parramon

Artistic practices should reflect the daily conflicts that converge on the social sphere. One of the topics of this contemporary debate relates to the change of paradigm ushered in by new technologies in the field of global communication. Even though art is sometimes considered as belonging to marginal areas of contemporary activities, it cannot help but form part of this wide spectrum of communication. Art, just like communication, is clearly affected by many changes brought about by new technologies, in conjunction with the Internet.

With the exhibition *Through the looking glass*, Joan Fontcuberta fully engages a number of issues that are critical in this contemporary discussion. The exhibition offers a reflection on the importance and increase of imagery, the proliferation of artists in the face of a transformation in the traditional concept of authorship, the ease in producing images, the loss of control over them, the potential for viral dissemination and dispersion through the Internet and threats to notions of privacy faced with privacy put on public display, all boosted and brought to the fore by the use of social networks and, in this case, intersecting it with the artistic perspective. Compiling these images of people photographed in front of a mirror, most published and spread through social networks, and projecting them in a superimposition of specular self-portraits, the exhibition space is transformed, hinging on the confluence of many superimposed images, turning it into the saturated scene of a spectacle of overflowing subjectivity where, as Joan Fontcuberta says, "playful self-examination prevails over memory". The exhibition also has a device equipped with a camera and software so visitors can add their own self-portraits to the exhibition.

Once when he was presenting part of his work, Joan Fontcuberta said that broadly speaking there are two kinds of photography: that which pertains to decorative work and that which is located in the field of thought; that which embellishes and that which makes us think. Since the beginning, he has worked in the field of photography that induces reflection, subverting reality and creating a new one written into the viewer's mind. This is the challenge and the starting point in most of his work: articulating a group of images that orient or disorient the viewer towards certain realities (or para-realities) in order to question, debate or simply induce reflection, urging the viewer to assume an active role. But when the images multiply and multiply, as is the case here, reflection ought to come from the meaning of the whole. Here the Internet is the medium and the message: a means for multiplication and a message that reaches us saturated. Our perspective is conditioned by these mechanisms. An image can make us think, but the multiplication of images does not make us think proportionally; on the contrary it confuses and stupefies us.

The artist gives us a mirror that reflects a reality saturated with visual information, a subversive way to exercise social control. The excessive information hinders our ability to concentrate, to reflect and to think.

Technologies of dispersion

The construction of images and the representation of the world no longer belongs to a select group of artists, whether they be photographers, filmmakers, reporters, videoartists, draughtsmen, painters or people working in any branch of contemporary artistic creation. Image technologies are those that have evolved swiftest towards democratisation and generalised use, and not just in the field of image creation, but in the context of communication as a whole. The contemporary environment has brought about profound changes regarding the production, dissemination and consumption of texts, images, sounds, infographics and data in such a way that the production, interpretation, publication and reception of images can no longer be understood as uni-directional (sender, message, recipient). Recipient are senders at the same time and then become producers of images, since the ease in doing so with new technologies has allowed producer-consumers' message-images to increase exponentially. On the other hand, public communication has broken up in order to address individual users; messages are tailored to individuals or groups that share affinities. Recent radical changes have led to raising new paradigms of communication with the appearance of the current media landscape provided by the Internet. José Luis Orihuela has systematised these changes in ten points to explain the move towards e-communication.¹ In abridged form, they are: (1) the user becomes the axis around which the communicational process spins; (2) content as a vector of identity should be accessible from various platforms, brand imagery conveys value through credibility and prestige; (3) multimedia languages have become democratised and universalised, different media come together on the Internet and all informational supports converge (text, photography, video, audio, graphics, animations); (4) information and content updates are provided in real time, and this is expanding with the rising use of social networks, which in turn are real-time story multipliers; (5) from scarcity to abundance, we have moved from restricted channels of communication to an excess of information, and with it to excess management; (6) the lack of mediation in communicational processes leads to a discussion environment that involves searching for and editing information, the contrast of sources and a sense of opportunity; in brief, aspects that affect professional authorship; (7) the emphasis on system access acquires value and is given priority, provided that distribution is multi-directional and asymmetrical; (8) the various dimensions of interactivity, from uni-directionality

¹ José Luis Orihuela, "Los nuevos paradigmas de la comunicación", *eCuaderno*, 2002. Available online at: <http://www.ecuaderno.com/paradigmas>.

to dynamic, immediate and participatory communication; (9) hypertext as the grammar of the digital world, which includes a branched and intertwined reading system; and (10) the new appreciation of knowledge above information. The management of knowledge, its dissemination and the creation of a critical mass (users) become some of the main reasons for concern for any sender-recipient who is also a user-content producer in a universal communicational space.

Most people possess many technological devices that allow for frenetic multitasking activities, and people have increasingly had to adapt to this need to do several different things at once. The youngest seem to have it in their DNA. This does not mean that the same level of concentration is maintained for the different tasks. In fact, rather than technologies of information, they tend towards dispersion. Clearly, the device that concentrates this whole group of devices most effectively is the mobile phone, due to its compilation of patents and a reduced space that lets us talk on the telephone, browse the Internet, connect to any social network, take photos and use geolocalisation, listen to music, record audio, send messages, play, record high-definition video, upload it to the Internet and use a whole series of constantly increasing applets that depend on the imagination of software developers and the fabulous telephone business; a business divided between a few large multinationals that exploit technological “democratisation” through products that bring people together in an increasingly reduced space, one of the greatest inventions of our globalised age. Even through the telephone is clearly the pioneer, many other, more specialised products should also be taken into account that also allow users to combine communication (relating with others) with archive functions (knowledge and recording) and content distribution (globalised dissemination) through still or moving images, messages, texts, tweets, blogs, posts, etc. The multiplication of media and their interrelations expand the possibilities for voices in the public sphere and increase the possibility of self-management and of building socialisation networks that inevitably affect the socio-political space. “The proliferation of these lesser media inventions means that there is a growing number of alternative views advertised about our social reality, which creates the possibility of a growing diversity of focal points and voices in the public domain.”²

In a lecture given by Joan Fontcuberta at the University of Vic as part of the exhibition “Through the looking glass”, he said that once, before today’s technological explosion, when he was providing consultation for a company that was carrying out a study, he was asked his opinion on whether or not he thought a telephone could take photos. He replied that such a device

would be an utter failure. That was a time when good photos depended on good cameras, which were unaffordable for most mortals. Obviously, time has proven his view wrong, and he added that if they had asked him his opinion on a camera that let you make telephone calls, he very probably would have said yes, that would be a great invention.

Fontcuberta’s comment demonstrates his sense of irony and his ability to adapt to new settings, but it simultaneously raises the unavoidable anguish that this change of paradigm spurred on by new technologies has meant – and continues to mean – for many photographers. The fact that they are affordable technologies and the possibility that they have a large number of people devoting most of their time to them has facilitated their expansion. The delayed incorporation of young people into the job market, the many people who are out of work and the conquest of the right to leisure time by those who work, all contribute to the proliferation of images and texts that continually circulate through social networks. Indeed, it is not just the management of free time that allows for so much communicational activity (as well as time spent consuming and sending out images), but also the need to constantly feed the circulation and dissemination of content, which makes companies, professionals, associations, NGOs and any other project that aims to provide value equally dependent on these technologies and an Internet connection. And whoever is not present in this virtual public space ceases to exist. The transformation of productive economies into service economies, with greater needs for communication and multiplying markets, the demise of full employment with a resulting increase in available time, the transition from a society of work to a society of knowledge and an entire string of changes that have gradually become accentuated, each contribute in their own way to increasing the presence in these new virtual (and real) public spaces. In a political economy based on insecurity and the society of risk³ and where the social engine is still characterised by speed, the anguish of many photographers in these days of image ultra-productivity and the appearance of new roles is only comparable to the frustration of painters when photography first appeared in society. At that time, painting had to change tack radically to survive the competition posed by a combination of scientific inventions (optic, chemical, mechanical) involving representation. In the same way that the appearance of the first daguerreotypes around 1839 were supposed to portend the end of painting, at the beginning of the 1990s, William J. Mitchell⁴ thought that digital imagery had radically and permanently displaced photography, and with it one of the values still upheld by analogical images, which is

2 Andreas BROECKMANN, “Engage.net: estrategias mediáticas menores para la fotografía en internet” [2000], in Jorge Luis Marzo (ed.), *Fotografía y activismo. Textos y prácticas (1979-2000)*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006, p. 367-371.

3 For more on these topics, see Ulrich BECK, *Un nuevo mundo feliz. La precariedad del trabajo en la era de la globalización*, Barcelona, Paidós, 2007.

4 William J. MITCHELL, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, MIT Press, 1994, p. 23-57.

the visual guarantee of reality. The digital image obliterated this with its ease of manipulation and the disappearance of the concept of the original and its copies. As Fontcuberta points out in an article published in the "Cultura/s" supplement of the newspaper *La Vanguardia*, "Cutting away the moorings of its foundational values, abandoning historical prescriptions of truth and memory, photography no longer provides testimony: all that remains of the photograph is the post-photograph".⁵

This is an article that clearly explains his vision of the contemporary art world in relation with photography, with new technologies, with our social context, with the circulation of information and with access to it (what he calls the aesthetics of access), and he presents a ten commandments that lucidly summarise the essential aspects of the existing tension, provoked by their change in paradigm that fully affects the contemporary arts. Some of them include the dissipation of roles in contemporary artistic creation (artist, curator, professor, producer, etc.), the circulation and management of images over content, the economy of recycling over the new production of images, sharing more than possessing and the dissolution of the concept of authorship.

This contemporary situation on the subject of authorship is nothing more than a prolongation of the end of authors, predicted by Roland Barthes in 1967:⁶ a situation that not only affects photography, but the practice of art in its entirety. The production of images has turned into a widespread practice; if anybody could be the author, then the author is probably increasingly unimportant or takes on a testimonial and temporary importance. What does grow in interest is the global phenomenon that orders and gives meaning to the disperse and prolific whole. In the art world, it is the biennials, festivals and large events that are collectively constructed, consumed and shared; a kind of reproduction of the Internet's excessive information, but by means of routes selected and ordered to give a certain meaning to the permanent chaos of the public sphere in a disoriented, culturally diverse and globalised world.

The huge production of images and texts that give and will give meaning to today's ethnological studies in the future take shape on the Internet. Here, Joan Fontcuberta has turned this subject into the basis for his most recent artistic production, as well as the reason for his research into a contemporary artistic practice based on post-photography in a post-Fordist context.

⁵ Joan FONTCUBERTA, "Por un manifiesto postfotográfico", *Cultura/s* [La Vanguardia, Barcelona], no. 464 [11 May 2011].

⁶ However, Roland Barthes felt that the end of authors refers to the rise of the spectator, since he interprets the work and thereby acquires an author-like responsibility because he is the one who ends up giving meaning to texts and artworks. The dissolution of authorship in today's world is a discourse constructed above all from Internet use, the reappropriation of images and the philosophy of open code software, where authorship is shared.



With one hand

On photographic onanism

Joana Hurtado Matheu

How can we begin a text on reflections and self-portraits if we still don't know how and from where everything that we see comes into being? The question of beginnings always comes up when we talk about images, and especially when they are autobiographical. According to Lacan, the children see and recognise themselves in the mirror when they are between 6 and 18 months old, during the mirror stage. We identify the image of our own body without having been taught to control it, even before learning to walk and some time before learning to talk. At the same time, the mirror tells us that we are visible, meaning that we find ourselves subject to other people's gaze. Looking at one's self serves to confirm other people's gaze, without which the social concert could not be upheld.

But Fernando Pessoa said that "seeing is haven seen".¹ To know is to recognise. And in this prefix of repetition there is also difference. This is why looking at a photograph is not just a matter of grasping a split reality, accepting that it involves a reflection and the representation of something that already took place in another space-time. Looking is as much seeing and remembering as inventing and projecting what we want to see.

Narcissus' auto-fiction

Narcissus likes himself and seeks himself. Indifferent to those who desire him, the only charm that attracts him is the one he cannot have: his own. Exclusive, he falls in love with all his reflections, whether his voice, which Echo repeats from the solitude of rejection, or his own image, which calls to him defiantly until it engulfs him.

"To seduce is to die as a reality and reconstitute one's self as an illusion. It is to be taken in by one's own illusion and move in an enchanted world",² writes Baudrillard. Narcissus dies drowned in his own desire, an exclusive and delirious desire that confounds him and causes him to mix up reflection and self. This is a mortal fusion that suggests moving to the other side of the looking glass, like Alice, or like a psychotic person who cannot distinguish fiction from reality. Captivated by the superficial likelihood of an inaccessible (and therefore fatal) double, Narcissus closes the distance by which reflections provoke thought, the perspective that lets us apprehend the depth of the well; in other words, the meaning of images.

Maybe this is why Leon Battista Alberti attributes the invention of painting to him (realistic painting, to be sure): "What else is painting but embracing the surface of the source with art?" he

writes in his treatise *De Pictura*.³ And actually, both Narcissus and painting took a long time to realise that the images they produced were nothing more than two-dimensional appearances and that by trying to capture reality, it would always slip away. It wouldn't be until well into the 19th century that they would stop striking against the glass. While modern pictorial practices would offer a range of possibilities for emancipation, the appearance of photography would come to free it from this obligation to be a mirror, a copy of reality.

The authority of the mirror imposes itself with the autonomy of the double. This is not just true when the mirror has its own life and gives us unlikely reflections (from Vermeer to Ingres, from Magritte to Bacon), but also when the image ceases to be a mere imitation of reality to become a reality in itself. "Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image", as Godard might say.⁴ And here photography and film, by virtue of having a stronger link with reality, will have to fight more to claim their freedom.

If this is not a pipe, I'm not me. Just as images will never tell us reality, now we know that to look at yourself in the mirror is to discover your own limits. It is to discover that we are not a single unit, but a host of vague and subjective approaches, a fluctuating projection of multiplicities that photography can capture in an accurate but always caricaturistic way. As Roland Barthes writes with regard to photography: "I wanted my image [...] to always coincide with my changing self. But it is the opposite that must be said, since it is the image that is heavy, immobile and stubborn (which is why society supports it) and I'm the one who is light, divided and disperse."⁵

Narcissus' frustration when he touches the water that separates him from his double self is the same that we experience before the surface of the mirror, which forces us to suture the unbridgeable gap between me looking at myself and the strange things I see, the problem of co-existence between myself and the other: a conflictive duality that moves between perception and projection, between the observation of an anatomical reality (as well as a biological and mortal one) and the exhibition of an ideal self, meaning our imaginary identifications (constructed from social and aesthetic models). Like a film screen, the mirror is both recipient and transmitter of a variable reality, and this double register is that of all eyes on one's self and, in general, on all things.

There is no objective and immutable image of anything, not even ourselves. The distance between us and the double we see in mirrors or photographs tells us to what point identity is abstract

3 Leon Battista Alberti, *De la pintura*, Mexico DF, UNAM, 1996, p. 101.

4 Play on words that only makes sense in French: "It's not a true image, it's just an image." Famous words of Jean-Luc Godard appearing in the film *Le Vent d'est* (1969), by the Groupe Dziga Vertov.

5 Roland Barthes, *La Chambre claire*, París, Gallimard, 1976, p. 26.

1 Fernando Pessoa, *El libro del desasosiego*, Madrid, Seix Barral, 1993, p. 148.

2 Jean Baudrillard, *De la séduction*, París, Galilée, 1979, p. 95.

and reality is heterogeneous. Today, the mirror has broken and shattered.

Onan's speculation

It is written that Onan, the second son of Judah, had to marry his widowed sister-in-law, Tamar. As dictated by law, any child born of that relationship would be a descendant of Onan's dead brother. Therefore, every time that Onan had sex with Tamar, he ejaculated outside her.⁶

In the eyes of God, Onan committed the sin of lust because his act prevented reproduction, the main purpose of sex. Another interpretation of Onan's sin is greed, for not wanting to create descendants and thereby getting out of sharing the father's inheritance. Today, we could say that his selfishness is two-fold. Because regardless of Catholic doctrine, what Onan doesn't share is sexual pleasure with his wife, at least not all the way to the end.

Maybe this is why, since the 18th century, the onanist has been one who seeks sexual self-satisfaction, the kind of sex that only requires one's self to obtain pleasure. "Without anybody's help" and only aided by a "sordid imagination", says a small-edition book from 1712, the first text to link masturbation and Onan and a few years before Samuel-Auguste Tissot coined the term onanism.

In addition to working as an adjective of reproach, what the onanist does, in reality, is imagine. Unlike Narcissus, who casts and then falls under his own spell, Onan masters the deception: his actions are limited to evoking what he desires, making it pure recreation, pure artifice. While the first plunges into fiction and loses contact with reality, the second balances the imaginary and the real perfectly, with absolute control over being and seeming, over what he has and what he wants.

For this reason Narcissus will always be the eternal misfit, entrenched in his inner world and a deserter of society; Onan, on the other hand, is selfish but not autistic. There is no use for him to go to the other side of the mirror, because what he'd find there wouldn't be a marvellous world or an image juste, but one more image of a questionable reality. Onan perfectly embodies the exploded mirror of our times, where inside and outside are mixed up, the self and the other interchangeable. There are no transgressions; everything can be appropriated.

Thus, the onanist personifies the flow between imagination and reality that we find in "Through the looking glass" by Joan Fontcuberta. The large amount of images made in the intimacy of the bathtub or bed, where many people show themselves naked or having sex, tells us that we are in the home of an onanist, for whom the imaginary and the real feed off each other. This is why the Internet suits them like a hand and glove: it is the ideal place

for stimulating your imagination and it promises to the user more than it gives. This is because the onanist does not share but redistributes, does not fertilise but spills and scatters seed, despite eliminating any chance of conceiving something new.

Both are guided by self-interest, but Narcissus' morbid solipsism contrasts with the onanist's joyful, complex-free solitude, a reason why he has historically and unfairly been accused of rejecting sociability, when he is really condemned for being subversive, for resisting control and correction,⁷ since his supposed sexual self-sufficiency is merely apparent. So, his pleasure is solitary and the fruit of his imagination, but it is specifically because it feeds on illusions, which are cultural constructs, that he fully enters the social stage. The onanist shows us that appearances do reveal a truth: convention.

Again in the 18th century, a time when capitalism gave rise to the bourgeoisie and also when (hardly coincidentally) the mirror stopped being a precious good and entered every home as an object of daily use, it is not surprising that the issue of reflection ceased to be one of truth or falsehood. Now it was about appearing and pleasing. "To live and die before a mirror",⁸ Baudelaire would write about the new dandy, a figure highly aware of an aesthetic and moral ideal.

The problem comes when the dandy's "desire to seem" is generalised and the claim to uniqueness becomes a common gesture. One thing we see in these self-portraits, is that uniqueness, the desire to stand out from the mediocre by laying a claim to difference (their originality as photographers, the particularities of their bodies) does not eliminate the imitation of patterns that ensure social recognition (the camera, clothing, the posture or facial expression). While Narcissus likes himself just as he is, here, in the kingdom of the image where everyone wants to be represented, I should be how I would like, always like the other. And in this, the Internet has played an important role. The impact of the virtual age on the neoliberal context (where we're told that we need to consume to be happy) has made fear of the watchful eye of Big Brother, who controls everything, dissolve into many illusions of advertising, which we accept and emulate every day. The eye of absolute power has turned into a social body united by shared adherence to the same conventions.

By taking these photographs, their creators confirm that they adhere to certain norms, and look to integrate into society while uploading them to the Internet. These days, when we no longer require an expert whose job is to reveal, we keep on looking like indiscreet voyeurs. Thus, the Internet represents that gaze of the other that tells us we're not alone and that we form part of a community. So, this is more about exhibitionist individualism

⁶ "Let his semen fall to the ground" [38:9]. The Bible, Barcelona, Claret, 2011, p. 58.

⁷ Cf. Michel Foucault, *Los anormales*, Madrid, Akal, 2001.

⁸ Charles Baudelaire, *Mon Cœur mis à nu*, in *Œuvres*, I, Paris, Pléiade, 1987, p. 678.

than a genuine exchange. And that is because these practices are performed without leaving your home, anonymously, without the critical distance that facing off against the other truly involves. We get swept away by a world of serial reflections, but we think that there are many of us and that we're moving together.

In this regard, even though the proliferation of digital cameras has democratised snapping pictures like never before, we can say that new technologies have turned photography into an onanist pleasure. The fallacy of the Internet is to make us believe that we share what we give in reality. Post it, send it, we say, without worrying about reciprocity, because what we're really doing is letting it go, tossing it into the void. Furthermore, we do it quickly, with no time for reflection.

We need a real outside force, like that of Joan Fontcuberta's research, recompilation work and exhibition, to be able to see how these images engage us and ask us questions. Perhaps this is the final aim of these reflectogrammes: to make us think about how we use digital cameras and the images we (re) produce on the Internet.

The interpretation of the photographer

In a society that feeds on images, it is difficult to say which comes first, the mould or the figure. "They are the same thing", Joan Rivière said in 1929 in *Womanliness as a masquerade*. A masquerade with a pre-established script that, starting in 1990 with Judith Butler and Queer Theory, would be generalised, also linking it with masculinity through its acted, constructed, dimension. For there are no essential roles, only social means of interpreting them.⁹ Like here, where everyone is acting even though they don't seem to be. Like we all act, in fact, following stereotypes that are repeated precisely because we choose them.

Before, the origins of our identity were founded before the mirror; today, identity shows us a reflection that is mirrored endlessly. The individual can be an image, and the mirror not only reproduces models of behaviour but produces them as well. This is why in many of these self-portraits the mirrors are not delimited and the limits of representation blur with those of the represented space. Without a rigid distinction between the real and the imaginary, the world of images cannot have an original principle either, only multiple variations and interpretations.

Behind one image there will always be another, and in this endless stream that has found its place on the Internet, it no longer matters who or what goes first, but how we use it and why. By ceasing to view images merely as a replica of a reality external to them, which precedes and determines them, we discover the active role that we play. Holding a camera and controlling the outcome and fate of the photograph should

show us to what point we are also directors of the scenes we're starring in.

Now that we know the power of the image as a builder of realities and now that we know to what point the context also creates identities, these reflectogrammes can only be a call, a way to tell us that, to avoid getting trapped or alienated in this society that values the image above all else, the important thing is knowing how to maintain critical distance, not reproducing reflections unaware of their ambivalence or even laying claim to it. This is why Fontcuberta doesn't go to the other side or stand in front of the mirror, but stays in the middle, on the threshold, the true space of transfer and exchange that exhibiting these images means, inviting viewers to enter into the same thoughts underlying "Through the looking glass".

⁹ Interpreting is as much about giving meaning (to a law, to a painting, to a dream) as it is about performing a piece of music or acting in a theatrical role.

The age of the mirror

Joan Fontcuberta

Metaphysics

We live in the age of the mirror. In it, images nourish us and give us life. The challenge now is learning to survive them.

The age of the mirror is determined by the Internet and the mass production of images circulating on it. The Internet is a universal mirror that splits the paths of our experience in two: we can decide to exist and pursue our activities in the tangible world or do so in the virtual world. The screen then becomes the portal that lets us cross from one side to the other without having to chase any white rabbit, as happened to Alice. But it is also such a permeable membrane that avoiding dizzying two-way contamination is impossible, and soon both sides end up containing a significantly uniform alloy.

Thus, the decision to exist in the tangible world or in the virtual world tends to be merely illusory. In the documentary *The Pervert's Guide to Cinema* (2006), Slavoj Žižek analyses a series of masterpieces from different film genres. In the section on *The Matrix* (1999), he presents the scene in which Morpheus offers Neo the choice between a blue pill and a red pill, warning him:

This is your last chance. And there is no turning back. You take the blue pill and the story ends. You wake up in your bed and you believe whatever you want to believe. You take the red pill and you stay in Wonderland and I show you how deep the rabbit's hole goes.

Then, the scene cuts to Žižek, who says histrionically:

But the choice between the blue pill and the red pill does not mean choosing between illusion and reality. Of course, the Matrix is a machine that creates fictions, but these are fictions that actually structure our reality. If we eliminate the symbolic fictions that regulate reality, we lose reality itself. So then, I demand a third pill! But what is this third pill? Obviously it is not a transcendent pill that enables a kind of false, fast food-type religious experience, but a pill that lets me perceive not the reality behind the illusion, but the reality within the illusion itself.

We can relocate this research into the third pill to the model of the new universe of synthesis that fuses the real and the virtual together. In other words, we need to fictionalise reality to make it discernible and be able to manage it. This is the metaphysics that belongs to the age of the mirror and of which current events keep on providing examples. In early 2011, the US Department of Defense announced the creation of a new branch of its armed forces dedicated to preparing for cyberwar. Therefore, a cyber army will join the Army, the Navy, the Air Force and the Marines. According to Pentagon strategists, the next armed conflicts

will no longer take place just on land, sea and air, but also in cyberspace. The Internet has therefore been recognised as a terrain of operations where real damage can be inflicted and received. These days, the four pre-Socratic elements (earth, air, fire and water) should include a fifth element, the Internet, to explain the substance of our world.

Another recent documentary that deals with the digital phenomenon is *Press, Pause, Play* (2010), by David Dworsky and Victor Köhler. Constructed like a collage of interviews with a series of the most influential gurus in the digital world, the film provides a critical overview of the expectations and fears generated by digital culture and the Internet. Some conclusions could be drawn from it that affect the creative aspect. First, we are aware of the pre-eminence of audiovisual languages and their hybridisation: the image is gaining ground over strictly verbal content. Digital culture is increasingly a culture of visual components that question the hegemony of a logocentric tradition thousands of years old.

On the other hand, a liberalisation of languages is erupting, as they are no longer the domain of specialists. Today we are all photographers, we are all filmmakers, we are all musicians, we are all writers, etc. Digital technology and the Internet favour creativity, but also vulgarise it. Does this new democratised culture on this Internet imply the production of better works of art, better film and better literature? Or is it the opposite, and talent is drowning in the vast ocean of mass culture? Are we headed for a democratic culture or mediocrity? The Internet historian Andrew Keen is pessimistic and asserts that "when everything is determined by the number of clicks, the solidity and excellence of any art project erodes; overcrowding is leading to a cultural dark age". Perhaps we would have to contradict Keen in prudent but more optimistic terms: what is happening is the Internet is governed by different norms that have yet to be detected. It is clear that we can no longer apply the same systems of quality prescription. For example, the Internet prioritises the speed by which images circulate over their content. But the most innovative ideas, those which help us to understand our times and to meet future challenges, find a more conducive place on the Internet than at contemporary art institutions, which are slowly becoming mere receptacles for aesthetic merchandise.

Physics

We can think of the Internet like a tap at home from which images flow. The French critic Clément Chéroux compares this phenomenon with the establishment of running water in homes in the 19th century. Thus, just as this fact of progress in domestic life meant a substantial improvement in terms of comfort and hygiene, the stream of images from the Internet also favours our visual hygiene. The overcrowding and availability of images entails easy, immediate and unlimited access (on Facebook

alone, 200 million images are added each day). This hyper-accessibility leads in turn to new relations with the image: on one hand it institutionalises activity of appropriation; and on the other it raises an ecological awareness that manages the balance between the extra images and the images that are missing.

Therefore, a critically restrained attitude is imperative. The outpouring of consumption and dissemination of photographic practices are the main causes of this excess that makes images become superfluous and insubstantial. Faced with this situation, many artists fly the flag of recycling: at a time when absolutely everyone is taking photos, some artists refrain from the compulsive urge to do the same. So, neither technical skill, nor originality, nor personal expression are decisive; because everything is automated, the artistic potential of photography lies in its uses: in manipulating, appropriating and disseminating it. There is no longer any pretension to create something out of nothing, and this double negation questions two fetishised values of the art establishment: the idea of the author and the originality of art work. Artists today are *brocanteurs* who substitute originality with intensity.

Another quality of the parallel world of the Internet is the malleable plasticity of identity. From time immemorial, identity was subject to the word and names characterised individuals. The appearance of photography moved the record of identity to the image: the face reflected and registered. Immersed in the age of the mirror, we have come to a speculative masked ball where we can all invent ourselves and what we want to be. For the first time in history, we are masters of our appearance and we are in conditions to manage it as we see fit. The portraits and especially the self-portraits multiply and are put on the Internet expressing a two-fold narcissistic and exhibitionist impulse that also tends to tear down the wall between public and private. In these photos (which could be called *reflectogrammes*), playful and self-exploratory desires prevail over memory. Taking photos and showing them on social networks forms part of the games of persuasion and the rituals of communication of new urban subcultures, of which very few, led by young people and adolescents, remain on the margin. Photos are no longer memories to keep, but messages to send and exchange: they are turning into mere gestures of communication, the pandemic dimension of which is due to a wide spectrum of motivations.

Many celebrities have been at the centre of cases outlining some of the recurrent models of *reflectogrammes*. The US congressman Anthony Weiner, who the Democrats predicted would be mayor of New York, saw his political career cut short after his scandal of sending self-portraits of himself half-naked, which he had taken in a gym in front of the locker room mirror. Apparently Weiner had sent these photos to different women as a form of sexting (sending messages with erotic content through a mobile phone or the Internet), the intentions of which seemed to swing

between harassment and complicity. Meanwhile, actress Demi Moore regularly takes photos of herself wearing underwear in front of her bathroom mirror and posts the suggestive shots on Twitter, to the great delight of her fans. By clinging to some sexy stereotypes, is it possible to stop ageing? More recently, other figures of the Hollywood entertainment industry like Scarlett Johansson and Rihanna have reported being victims of *hackerazzis* that illegally managed to enter their smartphones' memories and steal private photos: many of these photos, which have started to circulate endlessly on the Internet, were erotic *reflectogrammes*. At the other extreme, former President Pasqual Maragall takes self-portraits with his mobile phone left and right, as if following a medical prescription. In one of the most exciting scenes in Carles Bosch' documentary *Bicycle, spoon, apple* (2010), Maragall explains that every day when he gets up, he is used to taking a picture of himself in front of his mirror. The changes that he has been suffering because of Alzheimer's produce recurring distress, for example looking at himself and failing to recognise himself in his reflection. The photos help him to shore up his appearance, so he can know and recognise himself.

From personal tragedy to metaphors on the society of the mirror, among Anthony Weiner, Demi Moore and Maragall, crowds of children, adolescents and adults... millions of people wield a camera and face off with their double: looking at themselves and reinventing themselves, looking at themselves and failing to recognise themselves. Though it paradoxically hides from us how we reveal ourselves, the simple act of posing in front of the lens implies both placing ourselves on stage and taking off a mask: the self-portrait, therefore, can only question the camera's hypothetical sincerity. The reasons behind these self-portraits can be found in a wide range of motivations, spanning documentary utilitarianism, celebration, aesthetic experimentation, psychological introspection, seduction and eroticism.¹ These motivations are hard to find in a pure state and rather tend to be combined with models that will undoubtedly deserve the attention of the anthropologists of our time. We only note that they express biographical traits more so than a desire to give testimony and that above all they are images that do not come about to satisfy vanity but as signs of relation or messages of communication: they are photos made to be shared, to make an image of one's self and to please.

¹ A more extensive analysis of this subject can be found in my text "La danza de los espejos" in *A través del espejo*, Madrid, La Oficina de Ediciones, 2010.

Pataphysics²

This entire conceptual scheme should be clear in the video installation "Through the looking glass", which, in addition to submerging the spectator in the definitive kaleidoscopic and anarchic effect of cyberspace, works as a symbolic device in which the following articulating components must be emphasised:

- **The sanctuary.** The space is presented as an iconic cave that evokes the cradle of imagery. The figures of bison and deer that cover the walls in Altamira and Lascaux had to capture the spirit of those beasts and make them conducive to hunting. Thus, the image was the prerogative of the shaman as mediator of the supernatural and the cave was a temple, the dark room where he developed his magic. Of course the manufacture of images is no longer the monopoly of a select elite and their use has been secularised, but this role endures in rituals of seduction and in the economy of the spirits of the post-Fordist cosmology. Therefore, photography continues to be an act of sorcery; every photo encapsulates a spectre, and as such each photographer is a ghost-hunter.

- **Plato's cave.** The allusion to rock painting doesn't have to overshadow the echoes of Plato's cave, one of the greatest graphic allegories about the idea of reality and knowledge. Likewise, the projections in "Through the looking glass" show ephemeral and anonymous images as traces reminiscent of an external reality that slips away from our perception. We don't know anything about this legion of people who expose their intimacy to other people's curiosity unimpeded; only their shadows remain within our reach, which look like fossilised cuts from life, compressed forms of biographical deployments that we don't know anything about.

- **The invasion of the shadows.** Apart from a metaphorical presence, the shadows play a significant role in a literal sense as well. The many projectors placed at very different angles and heights makes it practically impossible for visitors to avoid cutting off a beam of light at some moment or other, adding their own silhouette to the projection's changing mosaics as a result. These fleeting interventions in the screens' iconic landscape lay the index over the symbol, print over the document, presence over absence, volatility over sustainability, the subject over the object, the living over the inert, etc. In brief, we are witnessing the stratification of representations of very different natures to delight the semiologists. If *reflectogrammes* glorify the Baroque pirouette in which the device of representation appears in the same representation, here the spectator even becomes part of

the spectacle. (In fact, this happens twice, because the video installation lets visitors make self-portraits with a camera connected to one of the projectors, and these self-portraits can be added in real time to the cascade of thousands of projected photos.)

- **The totem pole.** From the centre of the room, a column rises that is hung with various projectors and greatly resembles the morphology of totem poles. For some civilisations, the totem pole is an object of veneration that condenses and irradiates spiritual energy; it often includes representations of animals to which sacred powers are attributed. In the darkness here, the projectors and projector cables also simulate enigmatic zoomorphic figures, Cyclops-like monsters that shoot images out of their eye. In these present-day mythologies, we don't recognise any power greater than that of images and, nor do we worship more gods than the technologies that produce them.

- **The photographic Oulipo.** This video installation makes us experience a crossfire of images, meaning that it innocuously intensifies what happens both in the street and at home, as there is no longer any neutral ground. The projectors shoot at each other and therefore receive the impact of enemy projectors, because here it is "every man for himself" (there is no "friendly fire") and we find ourselves caught in the middle, exposed to a pataphysical war whose only concession is to disrupt the cadence of photos according to the Oulipo paradigm, or rather, to generate random combinations of unlimited series of images and thereby multiply the resulting compositions almost to infinity.

In the beginning, I wrote that an education in surviving images is urgently needed. *Through the looking glass* constitutes an appropriate training field for that.

² If "metaphysics" means that which is after physics, "pataphysics" means that which is "above what is after" physics. The term was coined by Alfred Jarry, who defined the discipline as the science of imaginary solutions. The members of the collegium Pataphysicum included Raymond Queneau, Boris Vian, Eugène Ionesco, Jean Genet, Jacques Prévert, Italo Calvino, Marcel Duchamp, Joan Miró, Umberto Eco and Fernando Arrabal, among others.

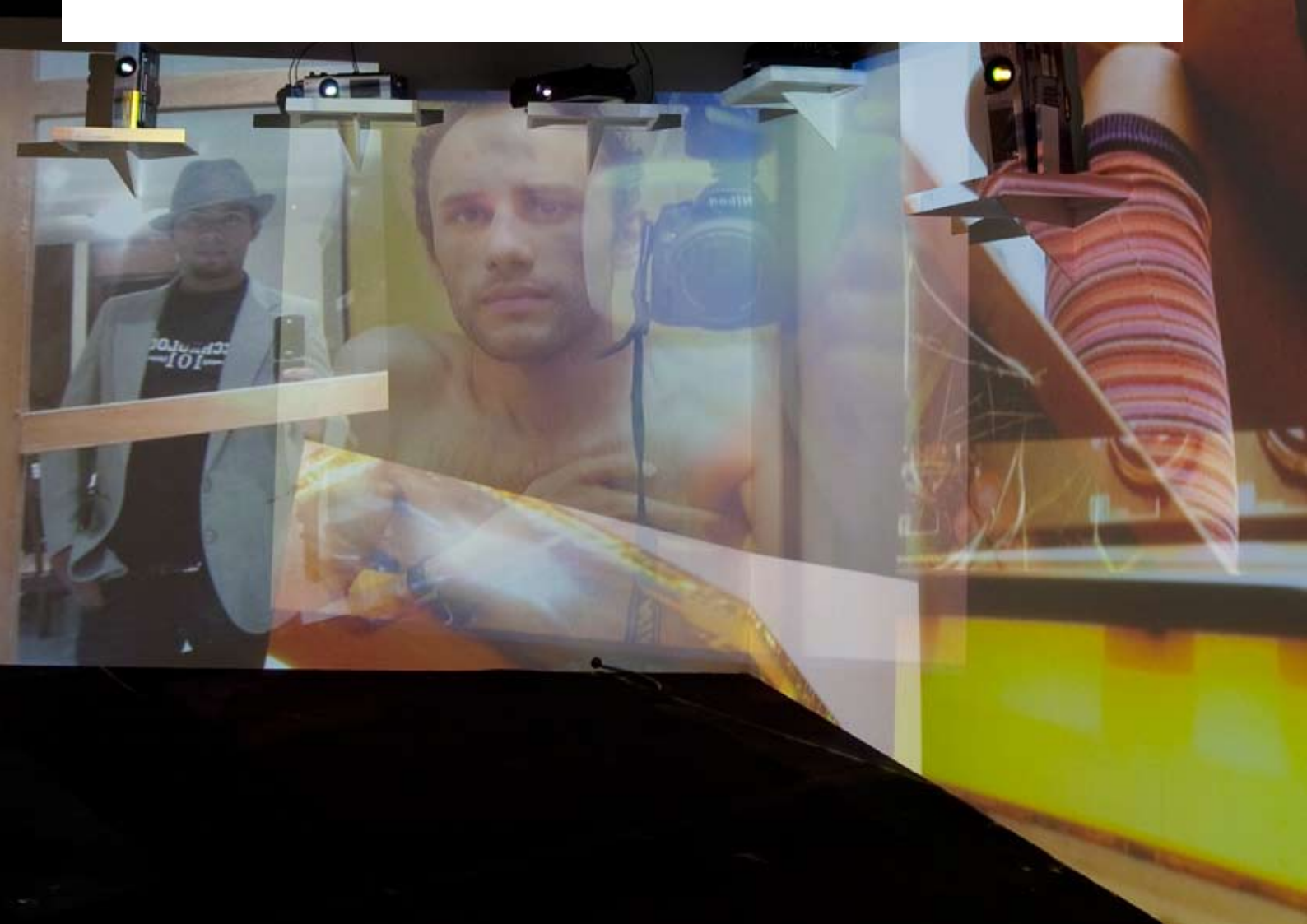
Joan Fontcuberta was born in Barcelona in 1955. His interest in photography began in high school. He studied Information Sciences at the Autonomous University of Barcelona, where he graduated in 1978. In the last few years he combined his studies with professional experience in the field of advertising and journalism.

He was a professor at the University of Barcelona's Faculty of Fine Arts between 1978 and 1986, and in 1979 he participated in the creation of the Department of Photography, Film and Video of the same faculty. Upon leaving Fine Arts he continued teaching as a professor at various European and American schools and universities, including the School of the Art Institute of Chicago (1990), the École Supérieure d'Arts Appliqués in Vevey, Switzerland (1995-2003), Harvard University's Department of Visual & Environmental Studies in Cambridge, Massachusetts (2003-2004), the University of Wales' School of Art, Media & Design in Newport (2005-2006) and Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains in Turcoing, France (2006-2007). Since 1993, he has been an associate professor in Audiovisual Communications studies at Pompeu Fabra University in Barcelona.

He collaborates regularly in the press and specialised publications on art and the image. He has been a member of the editorial board of the magazine *Nueva Lente* (1976-1978). In 1977, he wrote a weekly column on photographic criticism for *El Correo Catalán* (Barcelona). In 1980 he co-founded the magazine *Photovision*, where he worked as editor-in-chief for two decades. Since 1980, he has been a consultant for Editorial Gustavo Gili's FotoGGrafía Collection (Barcelona).

A scholar of the history of 20th-century Spanish photography and of international contemporary art, he has written many essays on the subject and has curated many exhibitions dedicated to some of its aspects.

A promoter and founder of many photography demonstrations, in 1975 he co-founded the group FotoFAD and in 1977 the group Alabern. In 1979 he promoted the Jornades Catalanes de Fotografia ("Catalan Photography Conference") and in 1982 he co-founded the Primavera Fotogràfica de Barcelona ("Photography Spring Salon of Barcelona"). In 1996 he was appointed art director of the International Photography Festival in Arles, France. In 2008 he co-founded the demonstration SCAN. Among other honours, Joan Fontcuberta was awarded the David Octavius Hill Medal by the Fotografisches Akademie GDL in Germany in 1988, and in 1994 he was distinguished as a Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres by the French Ministry of Culture, both times in recognition for his life work in photography. In 1997 he received the UK Year of Photography and Electronic Image Grant Award from Arts Council England; in 1998, the Premio Nacional de Fotografía, from the Spanish Ministry of Culture; in 2002, the International Photography Award, from CRAF (Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia) in Spilimbergo, Italy; and in 2011 the Premi Nacional d'Arts Visuals, from the Government of Catalonia. The public Catalan television station TV3 produced a documentary about his oeuvre, *F de Fontcuberta* (broadcast for the first time on 4 November 2005) and a chapter from a fictional series based on his project *Deconstruint Osama* entitled "El detectiu: falses veritats" (broadcast for the first time on 19 August 2007). In December 2009 his first film debuted, *Era rusa y se llamaba Laika* (Archivo Sinapsis, TVE).



Llocs i dates de la itinerància:

Capella de Sant Peregrí. Vilafranca del Penedès
26.11.2011 | 22.01.2012

Espai d'Art Moritz. Cornellà de Llobregat
2.02.2012 | 1.04.2012

Museu Abelló. Mollet del Vallès
24.05.2012 | 26.08.2012

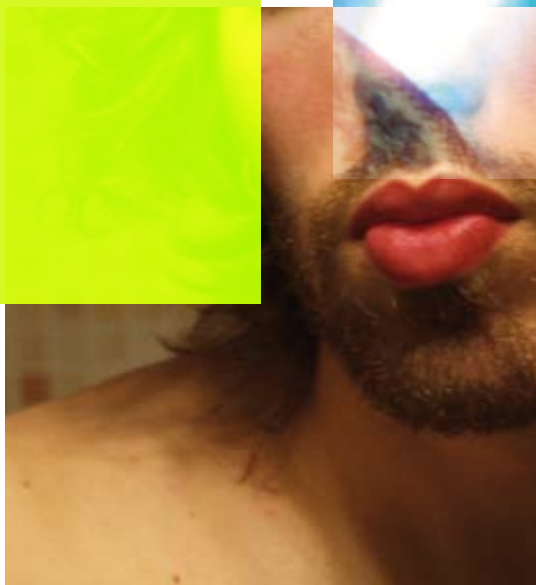
Museu de l'Empordà. Figueres
7.09.2012 | 11.11.2012

Roca Umbert. Fàbrica de les Arts. Granollers
22.11.2012 | 27.01.2013

Can Palauet. Mataró
8.02.2013 | 28.04.2013

Sala Muncunill. Terrassa
11.05.2013 | 23.06.2013

Més informació a: <http://cultura.gencat.cat/promociocultural>



Algunes imatges d'aquesta exposició poden ferir la seva sensibilitat.

Més informació a:
<http://cultura.gencat.cat/promociocultural>

