

## Críticas a la intersubjetividad digital en el arte mexicano post-internet

*Critics to digital intersubjectivity on Mexican  
post-internet art*

*Osiris Arias*

*Mario Bogarín Quintana*

Universidad Autónoma de Baja California, México

fernandez.jorge@uabc.edu.mx, mariobogarin@uabc.edu.mx

Original recibido: 27/09/2021

Dictamen enviado: 5/10/2021

Aceptado: 26/10/2021

### Resumen

En este trabajo se verán ejemplos específicos de arte contemporáneo mexicano que reflexionan sobre estrategias para responder críticamente a la intersubjetividad digital y sus consecuencias en la época de las redes sociales. El artículo parte del análisis de seis artistas participantes en la XVII Bienal de Fotografía del Centro de la Imagen, a los cuales aborda bajo los enfoques de la e-imagen propuesta por José Luis Brea, y la Antivisualidad desde la perspectiva de Miguel Ángel Hernández Navarro. Al final, se presenta el proyecto "The complex" del artista Andrew Roberts, el cual sintetiza la tensión entre vida real y vida simulada, a la vez que hace visible un futuro aún por venir.

El planteamiento central del artículo es que la e-imagen ocasionó una especie de crisis epistémica y ontológica que modificó las relaciones humanas. La subjetividad, basada primariamente en el contacto directo con otros individuos, pasó a una intersubjetividad basada en el intercambio de experiencias efímeras, en el acto de compartir simulacros de experiencias sensibles. En el arte contemporáneo y en los estudios visuales esta situación se ha vuelto un tema recurrente, por lo que se considera necesario analizar la especificidad de proyectos sólidos que responden a la genealogía de la teoría crítica.

**Palabras clave:** Antivisualidad, postinternet, e-imagen, intersubjetividad, redes sociales.

**Abstract**

*In this work we will see specific examples of Mexican contemporary art that reflect on strategies to respond critically to digital intersubjectivity and its consequences in the era of social networks. The article starts from the analysis of six artists participating in the XVII Biennial of the Image Center, which are approached from the proposal of the e-image by José Luis Brea, and the Antivisuality from the perspective of Miguel Ángel Hernández Navarro. In the end, the project *The complex* by artist Andrew Roberts is presented, which synthesizes the tension between real life and simulated life, while making a future visible yet to come.*

*The central approach of the article is that e-image caused a kind of epistemic and ontological crisis that modified human relationships. Subjectivity, based primarily on direct contact with other individuals, became an intersubjectivity fundamentally based on the exchange of ephemeral experiences, in the act of sharing simulated sensitive experiences. In contemporary art and in visual studies this situation has become a recurring theme, so it is considered necessary to analyze the specificity of solid projects that respond to the genealogy of critical theory.*

**Keywords:** *Antivisuality, post-internet, e-image, intersubjectivity, social networks.*



Fig.1. Fotografía de la serie *Punto ciego* de Isolina Peralta, 2016. Impresión análoga y digital sobre papel fotográfico.  
Fuente: Centro de la Imagen, CDMX

## Introducción

Detengámonos frente a esta imagen. Lo que vemos es un paisaje en el que ningún elemento nos es reconocible debido al exceso de luz. Se trata, en realidad, de un proyecto fotográfico de Isolina Peralta, fotógrafa argentina que ha dedicado gran parte de su vida a viajar por el mundo. En específico, lo que vemos en su trabajo es una fotografía tomada cuando ella y su hermana cruzaron el río Nilo. Años después de tomar esta foto, Isolina Peralta, a sus 102 años, decidió volver a ver las fotografías de todos sus viajes. Fue una estrategia mnemónica para traer al presente aquello que está en la imagen y que la memoria humana no podría recordar.

Pese a la aparente estabilidad, durabilidad y fidelidad de la imagen fotográfica, la fotógrafa argentina señala que en muchas de las fotografías era más lo que ella podía decir que aquello que la imagen como tal podía ofrecerle. Entre imaginación y vivencia, entre poesía y diario de viaje, Isolina Peralta atravesó los pasillos de su memoria. ¿Cómo atravesar los pasillos de nuestra memoria si están colmados de imágenes-desecho? Tantas imágenes redujeron nuestra movilidad que es necesario encontrar estrategias que, como Peralta, nos permitan caminar tranquilamente y volver a sentir el mundo.

Todo aquello que recuerdo se ha ido transformando con el tiempo. Al revisar las fotografías de mis álbumes familiares, me he dado cuenta que éstas han tenido cambios: el color ha variado, los rostros que aparecen en ellas se han ido desvaneciendo y algunas, incluso tienen manchas por hongos. De alguna manera estas imágenes son una metáfora de lo que ocurre con mi memoria.

La fotografía más importante del proyecto se la tomé a mi hermana cuando viajaba por el río Nilo. Por más que intento ver su rostro, no puedo. Sobre él hay una gran mancha de luz que no me permite distinguir casi nada, que no me deja recordar su cara. Las demás fotos corresponden a distintos viajes que hice y en casi todas se puede ver el dedo de quien las tomó, obstruyendo la imagen. Esto hace imposible reconocer el lugar o la persona. Pasa lo mismo con la imagen en blanco y negro, donde aparezco yo cargando a mi sobrina-nieta cuando ella era apenas un bebé. En la foto se ve una gran mancha blanca sobre mi cabeza. De la misma forma, esas manchas son una metáfora de mis recuerdos, de cómo estos se van borrando de mi memoria. (Peralta, 2016, p. 98)

Hay algo que vamos perdiendo, pero de alguna manera se mantiene, como gestos en potencia. Sería muy fácil descartar una fotografía deteriorada o producida con una técnica apropiada. La cuestión es ver a la imagen, no tanto en su plano objetual o como presencia absoluta, sino como una presencia en potencia. Hay que escuchar el latido de las imágenes. Isolina Peralta recurre a otras estrategias mnemónicas para repensar las imágenes.

Desde luego, lo que vamos perdiendo, como en el caso presente, encuentra su respuesta en el mismo planteamiento de Isolina: el recuerdo se transforma con el tiempo. Eso conlleva una implicación capital: las formas están ahí para ejecutar la mutación del mundo sensible como receptáculo de nuestra experiencia sensible, condición indispensable para la creación de *recuerdos* (Chrisholm, 1960). La operación básica es, a la par que la rememoración de algo, su olvido parcial para la organización de la emoción que gatilla la apropiación individual de una experiencia o conocimiento rememorados/re-creados.

En el fondo, la intención del proyecto fotográfico de Isolina Peralta es propiciar relaciones afectivas con las imágenes no limitadas al ocular-

centrismo como experiencia de conocimiento total. Se trataría, en todo caso, de una experiencia donde palabra, fotografía y cuerpo son una sola. Así, la postura que vemos sobre este asunto es que la fotografía no puede considerarse como memoria por tres razones. La primera, porque es inconsciente; la segunda, porque responde a intereses de consumo y la tercera, porque, al ser repetitiva la formalidad de la representación, la vivencia se adecúa muy poco a ella. La memoria entonces se vuelve colectiva, manipulada y simulada.

La decisión de comenzar este trabajo con el trabajo de Isolina Peralta se debe a que en él se halla una respuesta poética y antvisual al control de la e-imagen sobre los modos de ver y pensar y al control de las redes sociales sobre la construcción de la intersubjetividad.

Es cierto: ella no habla directamente de redes sociales, ni de e-imágenes. No obstante, su reflexión es extensiva a la necesidad de volver a ver las rebabas del tiempo. También, de revisar archivos personales bajo la óptica, no del tiempo acelerado donde cada imagen dura unos segundos; sino del tiempo ralentizado. De un tiempo próximo a una presentación familiar, donde cada quien comparte un momento a expensas de las fotografías que puedan tomarse.

¿Cómo volver a sentir la esencia de las imágenes en una sociedad acelerada cuyos rituales han perdido el aroma? Para Isolina Peralta volver a la materia es un acto fundamental, ligado a la configuración simbólica de su ojo. Ella vuelve a sus fotografías como un *punctum* vibrante que da pie a un *studium* político sobre los efectos de las redes sociales en la subjetividad (Barthes, 1989).<sup>1</sup> Como hemos dicho, las condiciones aceleradas de la vida en el capitalismo dificultan voltear a ver nuestro pasado, como si invocar a *Mnemosyne* fuera un privilegio.

Para José Luis Brea, “hay algo en lo que vemos que no sabemos que vemos, o algo que conocemos en lo que vemos que no sabemos «suficientemente» que conocemos” (Brea, 2007, p. 146). Esto lo podemos constatar con diversos ejemplos, pero por ahora uno centrado en la experiencia de Isolina Peralta (y que podría extenderse a nuestra propia mirada) es nuestra manera de ver y representar el mundo. Repetimos gestos, estructuras empáticas visibles para el ojo común de cualquier usuario; sin embargo, estas pasan desapercibidas por las propias condiciones de nuestro archivo de visualidad. Es justamente ahí, en esos puntos ciegos, donde prácticas artísticas como la de Isolina Peralta y otros artistas que serán mencionados en este trabajo, operan desde

---

<sup>1</sup> Roland Barthes definió al *punctum* como: “ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (1989, p. 65).

la antivisualidad<sup>2</sup> para presentar un ver contrario al panóptico omnia-barbador en el que, poco a poco, “se ha convertido nuestra sociedad” (Navarro, 2009, p. 23).

Vivimos en una condición de sobresaturación de imágenes y sobre-expuestos a ellas. Ello en un ritmo que dificulta, cuando no imposibilita, verlas. Estamos en su mundo y vivimos para ellas. Ante esta condición de esclavitud surge el impulso y necesidad de liberar a la mirada. Esto podría verse como una de las misiones de la antivisualidad, en tanto eje conceptual de producción, en ciertos casos del arte contemporáneo.

En su célebre texto sobre el cambio de régimen escópico producido en la era de la e-imagen (momento histórico en que las prácticas anti-visuales se tornan fundamentales para entender el devenir crítico del uso de las imágenes) el teórico español José Luis Brea se pregunta si el

[...] régimen escópico, en cuyo marco esa actividad que llamábamos arte se producía está cambiando en forma decisiva, si en su continuidad histórica se está produciendo un salto o corte crucial, y si en función de ello la procesualidad específica que definía, bajo la perspectiva que ya he expuesto, al modo de prácticas que reconocíamos como arte son en sí mismas viables, o bajo qué nuevas condiciones serían ellas en todo caso pensables. (Brea, 2010, p. 7).

En este sentido, y como respuesta póstuma al planteamiento de Brea, el teórico Miguel Hernández Navarro (2019) señala que en realidad lo que sucedió fue un cambio de archivo propiciado por internet y las dinámicas sociales que vibran en ella y perpetúan el carácter omnisciente

---

<sup>2</sup> Uno de los principales planteamientos de Miguel Ángel Hernández Navarro es que “el archivo escópico de la Modernidad –la condición de posibilidad de lo visible– está constituido por una crisis en la verdad de lo visible: la toma de conciencia de que hay cosas que no podemos ver, y que las cosas que vemos no son de fiar. Se trata de la presencia de un escotoma –de ahí el término escotómico–, un punto ciego de la visión, algo que no puede ser visto del todo, un lado oscuro, una falta, un objeto inasumible, inapreciable, inaprehensible. Ante dicha crisis en la episteme escópica, es posible identificar al menos dos modos básicos de reacción: la ocultación las fallas del ojo para poder dominarlo; o la puesta en evidencia de éstas para hacerlo consciente de su insuficiencia. El primero constituye un régimen escópico hegemónico, un régimen de luz; el segundo, un régimen de resistencia, un régimen de sombra. Uno es el de la sociedad del espectáculo y la vigilancia, y el otro, el de ciertas prácticas artísticas contemporáneas (Navarro, 2009, p. 28).

del panóptico y la sociedad del espectáculo dentro de este gran nuevo archivo de visualidad<sup>3</sup>. En el giro digital de la subjetividad habría que indicar la presencia de diversos regímenes (el arte sería uno, por ejemplo) y analizar la especificidad de cada uno. Este gran cambio de archivo se produjo a raíz del nacimiento de internet acompañado por la e-imagen.

Sin pretender realizar aquí una genealogía exhaustiva de la mirada, la visualidad podría ser dividida de la siguiente manera:

1. Una primera etapa en la que el ser humano desarrolló un conjunto de representaciones simbólicas para responder a experiencias fóbicas mediante el cuerpo y, particularmente, gestos que derivaron en expresiones sociales para transmitir emociones y/o sentimientos.
2. Una segunda etapa caracterizada por el uso de la imagen como sistema de poder y que desencadenó la etapa ocularcentrista. Se aúna a la promesa de verdad y eternidad de la imagen. Esta etapa podría contextualizarse desde las primeras representaciones paganas o religiosas sobre soportes estables hasta la imagen-materia. Este es un concepto clave para entender la relación entre el sujeto contemporáneo y la imagen fotográfica previa a internet.
3. El surgimiento de la imagen-filme y las implicaciones estéticas y sociales de la transición de la imagen fija a la imagen en movimiento constante, y con ello una primera aproximación a la realidad del ojo y a la realidad de la experiencia del sujeto que observa.
4. Finalmente, la e-imagen: nueva materialidad de la imagen que no es fantasmal ni fantasmagórica sino de posibilidades especiales: cambiante, flexible, en movimiento, en constante actualización, plana, de color aditivo, multimedia, llena de textualidades y posibilidades de textualización y de tamaño variable, pero con tendencias a ser reducido, para acoplarse al consumo individual (Barragán, 2020).

---

<sup>3</sup> A este respecto, Miguel Ángel Navarro (2007) ha señalado que se trataría de "Un archivo, como ya caracterizado por una crisis de la verdad visual y una insuficiencia de la visión como herramienta de conocimiento". Ante esa situación, concluiré estableciendo la emergencia de dos regímenes escópicos, uno hegemónico, que podríamos denominar ocularcentrismo expandido, que toma ventaja de la insuficiencia de la visión, y otro de resistencia, —escotómico— el posicionamiento —natural del archivo—, que pone de manifiesto los puntos ciegos de la visión y que, además, ofrece la contrapartida ante el régimen dominante del panóptico y el espectáculo (p. 33).

En el capítulo Whatisthematrix, de Las tres eras de la imagen José Luis Brea señala que:

Las e-imágenes son puras tensiones epiteliales, momentos de fuerza en una economía de desplazamientos totalmente horizontal. Aquí nada vale como representación, nada pretende el parecido con nada, la similitud con nada... Tenerlas, verlas, es exactamente la pulsión que se efectúa en el instante de producirlas. No hay algo otro de lo que ellas sean representaciones –y debiéramos por ello todavía preguntarnos si verdaderas o no, si deformantes o no– ellas son todo lo que hay. (Brea, 2010, pp. 80-81)

Si se decidió presentar esta cita, en este justo momento en que se cargan millones de fotografías a las redes sociales, mientras se cargan millones de contenidos digitales, es porque consideramos que aún hay algo que hacer. Ese proyecto pendiente, esa tarea benjaminiana por darle voz a los escombros y frenar a las máquinas de guerra, es una potencia que debe permanecer viva como discurso latente, como proyecto inserto en una lógica global de artistas que apelan a la antivisualidad por desmontar discursos hegemónicos, y para evidenciar los montajes discursivos que seducen a la mirada para que el usuario entregue su cuerpo. En resumen, consideramos que el arte contemporáneo aún puede desacelerar el tiempo y con ello condensar la experiencia del usuario, esa experiencia diluida en el maremoto de la intersubjetividad digital. Ante todo, y frente a los grandes discursos de carácter universal (o que al menos pretenden serlo) se considera que el centro de esta práctica implica centrar la mirada en nuestro propio cuerpo, en la particularidad de nuestra subjetividad y nuestras conexiones con el mundo. Esta labor implicaría el desprendimiento de un discurso universalista para entrar en contacto con prácticas de trabajo singulares cuyos afectos puedan desbordarse en lo general. De lo íntimo a lo público.

En este punto hay mucho qué decir, sobre todo, acerca del origen de las prácticas antivisuales, si las intentamos comprender desde su oposición a la hegemonía y al funcionamiento de la imagen como vehículo de ideología. Debe recordarse que, por un lado, la ideología se encuentra construida en torno a imágenes. Por otro lado, la concepción de una utopía depende fundamentalmente de una imagen apriorística del triunfo de una apuesta por las ideas que han de cambiar el entorno. Esta imaginería responde a la necesidad de ajustar las imágenes a

patrones de ordenamiento que, posteriormente, transitarían hacia esquemas de dominación/obligatoriedad.

El ocularcentrismo es un ejemplo de ello: la representación está condicionada por el factor modélico de lo que debían ser los ideales que fungieron como testimonios de su época. Son las mitologías, teologías, papas, reyes, tradiciones y autoctonía (en tanto que conjuntos de prácticas que constituyen imaginariamente a la sociedad desde su relación con lo esotérico/exotérico, lo inalcanzable por fuera e indescifrable desde dentro) lo que delineó esquemas de representación para fortalecer la figuración como método de supervivencia histórica.

Ahora bien, haciendo hincapié en la última era de la imagen de Brea, encontramos que la imagen mantiene sus soportes. Mientras que su reproducción, al volverse más volátil, requiere de mayores mediaciones con su contexto.

Esta noción de estética se ha transformado: su fugacidad, profetizada por Benjamin, ayuda al discurso ideológico por cuanto es inasequible, pero puede desaparecer quedando de ella sólo el planteamiento paratextual, es decir, el discurso descriptivo de su existencia y contenidos. Gracias a este fenómeno, tenemos a un Paul Virilio (1998) quien habla de la desaparición como el estado natural de la crisis *picnoléptica* (ausencias/olvidos frecuentes) por la que atravesamos las masas actuales.

Según este diagnóstico, la clave no se encuentra en el debate de lo existente/no existente, puesto que todo lo que está sucediendo lo hace a un nivel ontológico concreto (desde la imaginería onírica hasta un edificio inteligente); sino en la velocidad en que sucede. Entonces, la velocidad, como en una animación *á la Méliés*, condiciona a la percepción (y en consecuencia al imaginario y todo lo que se sirve de él). También, hace comprender los diversos componentes de la experiencia; incluso tenemos que de ahí pudo nacer nuestra fascinación por los efectos especiales en el cine, por señalar un ejemplo.

La *realidad* (o condición de lo que se conviene como real en oposición binomial a lo *imaginario*) queda adscrita a lo que hemos comprendido a una velocidad específica. Esta relativización, de la que como nunca hemos sido testigos conscientes en el s.XX, es el germen de todos los regímenes de aceleración (Beriaín, 2008, p. 152) que inciden en nuestra relación con los sistemas económicos, políticos y socioculturales de intercambio con el símbolo. Somos, en el campo de las artes, sujetos de una nueva renegociación con lo subjetivo y sus intermitencias, intercambios e interacciones.

Para eso también nos es útil, ciertamente, la condición antes descrita de fugacidad de la imagen en soportes que, como la *iCloud*, hoy

encontramos (¿resignadamente?) muy naturales y que hace sólo un par de décadas nos habrían parecido abominables y peligrosos en su propia condición de efeméride y virtualidad.

Castoriadis (2013) nos recuerda que las “relaciones sociales reales” “son siempre instituidas, no porque lleven un revestimiento jurídico (pueden muy bien no llevarlo en ciertos casos), sino porque fueron planteadas como maneras de hacer universales, simbolizadas y sancionadas” (p. 183). Partiendo de esa base, inferimos que lo mismo pasa con la producción de visualidad. El arte depende de esta condición visual como esencia y de los modelos de hacer (que son también modelos de existencia). El arte se decanta por el discurso político/ideológico en la medida en que depende de una contextualización cada vez más profunda. Esto resulta un poco paradójico. Tomemos en cuenta la cantidad de información en la que la producción artística se encuentra sumergida desde que dio lugar a la vanguardia histórica con sus *statements* y las declaraciones en favor de las ideas antes que de la materialidad expresadas por sus autores.

Los antecedentes de las prácticas artísticas antivisuales en la era de las redes sociales son abundantes. Pero puntualmente estas han adquirido un mayor peso con la proliferación de contenidos, intercambios y construcción de microambientes en internet. Esto se debe, en parte, a la accesibilidad de los dispositivos móviles que permiten un rápido acceso a internet. Esta obviedad técnica dio como resultado preguntas, respuestas y planteamientos críticos multidisciplinares a las nuevas dinámicas en internet y en redes sociales. También a las maneras en que ello afectaba cuando no intervenía en la intersubjetividad.

Apelamos, en palabras de Juan Martín Prada, al concepto de post-internet art para referirnos a esta definición:

**La respuesta de muchos artistas a un tiempo esencialmente configurado por la conectividad digital, pero teniendo en cuenta que, frente a las prácticas de net art (que consideran las redes digitales como su espacio específico de actuación), el arte Post-Internet haría uso de cualquier medio de expresión, tomando habitualmente cuerpo en configuraciones objetuales o espaciales de muy diverso tipo (Prada, 2015, p. 27).**

No todas las críticas antivisuales están centradas en las redes sociales y la memoria como sustratos emotivos esenciales en la era post-internet. Pero es necesario puntualizar que en pleno siglo XXI (un momento donde la intersubjetividad nunca había sido tan dependiente de las

imágenes) es natural que los productos expositivos o académicos de las prácticas artísticas-curatoriales replanteen tanto el sentido de la producción de imágenes en internet, como su relación con la construcción de la intersubjetividad y procesos de escritura/borrado de la memoria social.

Para explorar más este detalle, los curadores Amanda de la Garza e Irving Domínguez dedicaron uno de los ejes de la XVII Bienal del Centro de la Imagen para revisar a profundidad las implicaciones estéticas y políticas de artistas de diversas generaciones que convergen en un aspecto fundamental: responder al desarrollo y las consecuencias de la sobreproducción fotográfica. Estas prácticas artísticas post-internet cuestionan la mirada en la era 2.0. Cuando no le hacen frente, si evidencian su estructura y puntos vulnerables.

Lo que es definitivo, y trayendo aquí al teórico español Miguel Ángel Hernández, la invención de internet y particularmente de las redes sociales, ocasionaron no un cambio de régimen –como advirtió José Luis Brea–, sino una mutación del archivo de época. Pasamos del ojo que todo lo ve –excepto cuando duerme– a la pantalla siempre encendida, siempre buscando persuadirnos.

### **ADN tecnológico de Lourdes Grobet**

En la serie fotográfica *ADN tecnológico* (2015) de Lourdes Grobet (serie fotográfica seleccionada en la XVII Bienal de Fotografía del Centro de la Imagen, CDMX) se presentan registros de procesadores de cámaras digitales. ¿Qué significan estas fotografías en el contexto de los estudios visuales y qué reflexión genera sobre la construcción de la intersubjetividad? Si entendemos a la tecnología como extensión de nuestro cuerpo, en los términos enunciados por Marshall McLuhan, estos chips son el cuerpo, sus venas y su huella. La tarea de Grobet consiste en desmembrar la corporeidad del nuevo cuerpo del sujeto digital interconectado.

¿Qué es un procesador? Almacén de memoria y estructura que posibilita la circulación y transmisión de información entre diversos componentes. Representa el regreso a la imagen, a la estructura mínima del mundo ROM. Sobre esto, es necesario recuperar un segmento en el que Amanda de la Garza e Irving Domínguez interpretan el trabajo de Grobet y su sentido antivisual: “El cambio de escala y las modalidades de reproducción le permiten a la artista aprehender –hasta donde los límites de la visión lo permiten– la información digital, cuya principal cualidad es la invisibilidad.” (2015, p. 14). Como señala Boris Groys “el archivo de

imagen no es una imagen, el archivo de imagen es invisible. La imagen digital es un efecto de la visualización del archivo de imagen invisible, de la información digital invisible no puede ser exhibida o copiada (como una imagen análoga es mecánicamente reproducible), sino solamente escenificada o actuada (2016, p. 146)”.

### **Lory Money de Jota Izquierdo**

Al estar en el campo de la visualidad, las e-imágenes no solo determinan la construcción de la memoria, la estructuración de la identidad digital y las condiciones en que esta circula y se transmite. También catalizan el grado de representatividad social y económica de un individuo. Sujeto que pasa del total anonimato a la supervisibilidad mediática y por ende a las ganancias económicas como una celebridad.

En la serie *Lory Money featuring* (2014-2016) el artista Jota Izquierdo presenta el caso de un inmigrante senegalés que se volvió una celebridad mediática gracias a las redes sociales. Este caso singular muestra la transición de un vendedor ambulante de bolsas a una prominente figura del rap. Por medio de memes, su figura se viralizó. Este fenómeno evidencia cómo las redes sociales utilizan estructuras repetitivas para viralizar la imagen de sujetos y con ello incidir en la intersubjetividad. Este proceso trastoca las representaciones subsecuentes de otros usuarios al establecerse como tendencia con el peso de la validación social.

Si bien es cierto que *Lory Money* es un fenómeno muy particular, en tanto que inmigrante senegalés, que logró la fama gracias a las redes sociales (por lo tanto, una valoración social positiva de su negritud); el tema de fondo es reflexionar de qué manera las redes sociales potencian efectos específicos. Cómo en determinados regímenes escópicos –como el de las redes sociales– estas prácticas de esporádica validación mediática producen subjetividades duraderas y con un alto impacto económico. Es importante para entender mejor este fenómeno recuperar el comentario del artista sobre *Lory Money featuring* (2014-2016):

El proyecto explora cómo el uso de la imagen en formato de meme le permite a un individuo pasar de la invisibilidad a la hipervisibilidad, lo que nos lleva a pensar si hay un cambio en la representación o simplemente si este creciente número de imágenes desamarradas y flotantes se corresponde –como

sugiere la artista y teórica Hito Steyerl– con un número creciente de personas privadas de derechos, invisibles o incluso desaparecidas y ausentes.

Con desparpajo y humor Lory Money, en tanto avatar, emerge como una identidad online-offline que resulta ser ficcional; ni senegalés ni español, ni africano ni europeo. El imaginario producido por este personaje y sus más de cien mil seguidores conlleva tanto a la visibilidad problemática de su condición –la presencia mediática de un “otro exótico”, crítico pero asimilado–, como un ejemplo de su “éxito” que contrarresta la inoperancia política europea ante la constante llegada de inmigrantes.

Este proyecto surge a partir de los cuestionamientos sobre la condición de las representaciones contemporáneas: ¿Es una estrategia de copia y asimilación? ¿Es una nueva figuración? La obra pretende cuestionar cómo operan las imágenes en personas aparentemente desprovistas de representación: ¿Es entonces su representación cultural una forma de representación política?

El proyecto fotográfico de Jota Izquierdo hace visible el poder que tienen las e-imágenes para producir nuevos tipos de subjetividades, su capacidad para viralizar sentidos de representación colectiva y la credibilidad que instauran. En este contexto, Irving Domínguez y Amanda de la Garza señalan que, si existe un tipo de imágenes que describe su circulación, por excelencia, en el mundo contemporáneo son los gifs y memes. Imágenes de baja resolución, fijas y en movimiento, apropiadas por los usuarios para utilizarlas generalmente con fines humorísticos y paródicos. Ellas develan en su propagación el archivo visual de la cultura de masas. Así mismo, los autores explican que Jota Izquierdo rastrea el ámbito laboral del grupo al que pertenece Lory Money (él vendía piratería en las calles de Barcelona antes de convertirse en figura pública) y se sirve del lenguaje documental para inducirnos en ese mundo de la para-legalidad. Desde ahí recupera sus voces, incluida la del cantautor que reflexiona sobre su actual condición de estrella de la cultura pop digital. Al mismo tiempo, destaca la economía de las imágenes que circulan en la web. (p. 156)

¿Cuántas veces hemos visto los mismos gestos, las mismas estructuras visuales estableciendo la forma social de las emociones? Estas coincidencias son claves simbólicas y corporales para articular la

memoria. En un mundo post-internet, en un mundo inundado de fotografías, es necesario hacer una ecología de la memoria para recuperar, al menos poéticamente, la experiencia primigenia del sujeto. Sería una especie de reemplazamiento crítico y poético de la identidad de Lory Money ante su Otro viralizado.

### **Coqueteando con el espejo de Jesús Flores**

En el proyecto *Coqueteando con el espejo* el artista Jesús Flores husmeó en las redes sociales de la actriz mexicana Maribel Guardia<sup>4</sup> y realizó un álbum fotográfico a partir de contenidos extraídos de la cuenta oficial de la actriz. En el proyecto, Flores reflexiona “sobre la noción del tiempo, la visibilidad de las redes sociales y sus problemáticas, pero sobre todo del cliché fotográfico, además de elaborar un comentario sobre el culto a la belleza física, en donde éstas se vuelven un espejo para mirar, desear, espiar y aspirar a ser otro” (2016, p. 164). Sobre este proyecto el artista señala lo siguiente:

Esta “cara-libro” es una suerte de manual de poses y gestos corporales para convertirse en una reconocida figura pública que, mediante el uso repetitivo del lenguaje visual, atraiga la atención del espectador. En *Coqueteando con el espejo* se muestra al ídolo y celebridad a través de la figura atemporal de una ex reina de belleza que, consciente de los atributos físicos que le dieron el título, ha cautivado a grandes audiencias de la televisión abierta nacional. (Flores, 2016, p. 164)

Al igual que la fotografía, “Maribel Guardia representa para quienes la admiramos la imagen de lo fugaz y lo eterno. Un retrato que somete a quien lo observa y sobre el cual proyectamos nuestros deseos y fantasías más profundos” (Flores, 2016, p. 164).

Mediante códigos específicos de representación Maribel Guardia penetra en la subjetividad, volviéndose una especie imagen-virus transmitida de ojo en ojo hasta conquistar la visualidad del público mexicano. La imagen de Maribel Guardia responde a un gesto tipológico de belleza, éxito y fama que se ha vuelto canon en el imaginario de quienes seguimos a Maribel Guardia. *Coqueteando con el espejo* (Flores, 2016)

---

<sup>4</sup> Proyecto seleccionado y publicado en el catálogo de la XVII Bienal de Fotografía del Centro de la Imagen, 2016.

sería en todo caso coquetear con la pantalla negra, con la subjetividad seducida y entregada a los encantos de las redes sociales y el aroma de la imagen banal.

La existencia, circulación y transmisión de estas imágenes es posible por la lógica social en que se han gestado las redes sociales. Se trata de un ecosistema autónomo que uniformiza y/o homologa una serie de criterios para compartir ciertas lógicas para la inserción de diversos usuarios. Redes sociales como Facebook, Orkut o Instagram obedecen a un sistema de apariencias globales. Quienes participan en este ecosistema compartirán una serie de esquemas que posibilitan la inter-validación simbólica. Una definición de dicho ecosistema, aunque parcial, sugeriría entenderlos como entornos donde participan activa o pasivamente internautas de diversas índoles; es un entorno donde el sujeto se convierte en datos con poder, datos con memoria.

### ***El poder de lo indisoluble de Rosy González***

Sobre este último, la artista Rosy González presenta su proyecto *El poder de lo indisoluble* (2016), el cual consiste en una serie de placas de metal con textos extraídos de conversaciones personales en la aplicación *WhatsApp*. Para la artista, las dinámicas de intercambio de mensajes, información y fotografías en redes sociales banalizan y volatilizan las relaciones humanas. En este sentido, las placas de metal traen de regreso la experiencia de la imagen. De alguna manera es como si ese mensaje personal se volviera una promesa de eternidad, un sostén objetual para la subjetividad de los usuarios de las redes sociales. Respecto a esto, la artista publicó en el catálogo de la XVII Bienal de Fotografía del Centro de la Imagen:

Los avances tecnológicos han transformado nuestras vidas y las nuevas plataformas de comunicación, como *WhatsApp* o *Messenger*, han venido a revolucionar la forma de relacionarnos. Han sido útiles, sin embargo, la comunicación expedita nos ha sobrepasado. Los teléfonos con cámaras integradas han contribuido a que el registro fotográfico resulte más sencillo en la vida diaria y el uso de las selfies se esté multiplicando. Hay una abundante producción de imágenes y también de textos que se comunican de maneras muy diversas: escribimos lo indecible, abusamos del uso de signos o expresiones, sostenemos largas discusiones, intercambiamos comentarios e incluso cápsulas

noticiosas, cuya información tiene tanta importancia que ésta se convierte en el “peso de lo indisoluble”.

Este proyecto se compone de una serie de placas de metal con frases inscritas de conversaciones tomadas de WhatsApp y un conjunto de selfies. Elegí el metal como soporte de estas placas con el propósito de que la información, que se considera importante, conserve su condición de permanencia, de índice. (González, 2016, p. 160)

El peso de lo indisoluble es la huella, el remanente de la subjetividad no diluida, no catalizada. Es una huella permanente que hace permanecer a otras imágenes y a otras experiencias. A diferencia de la e-imagen en redes sociales, lo indisoluble (que significa un regreso a la imagen-materia) restablece la idea de eternidad en la imagen. Las placas de metal son una garantía contra el tiempo y contra el estado volátil de la experiencia visual en la era de las redes sociales. En este sentido, la aceleración de los sistemas de producción y circulación fotográfica implicaron la desestabilización de la experiencia ante la imagen. De ahí que, ante el caudal fotográfico, es necesario cristalizar ciertos episodios significativos a nivel personal y ver de qué maneras ello coincide con el imaginario visual de otros cientos de miles de usuarios.

### ***Toda mirada tiene un punto ciego* de Daniela Bojórquez Vértiz**

En el marco de la crisis del mundo hiper documentado y de la experiencia dilatada, la artista Daniela Bojórquez Vértiz habla de las formas en las cuales para el mundo del turismo y los viajes lo importante ya no es el lugar ni lo que vemos, sino la relación entre ese algo y la intersubjetividad añorante de las redes sociales. En la serie *Toda mirada tiene un punto ciego* (2015) la artista abordó la escultura del David de Miguel Ángel, ubicada en La Academia. Por medio de una revisión exhaustiva de *selfies* donde la escultura quedaba en segundo plano, tanto físico como simbólico.

La accesibilidad de los dispositivos para capturar fotos y su distribución en las redes sociales generan un cambio en la manera de mirar, que ha incidido directamente en la experiencia: esta ha sido sustituida por su propio registro. En aquellos sitios que reciben miles de turistas es notorio este comportamiento: el visitante promedio se hace *selfies* con una obra o monumento, a los que da la espalda para fotografiarse frente a estos. En *Toda mirada tiene un punto ciego*, acentúo este fenómeno

por medio de distintos grados de representación del David de Miguel Ángel, exhibida en Florencia, Italia. Elijo esta escultura por ser una pieza cumbre en la historia del arte y uno de los atractivos turísticos más visitados, lo que me permite trabajar en los tres ejes de mi propuesta: la foto turística como marca biográfica, la reproducción de obras de arte y/o sus espectadores y mi ocupación sobre los distintos niveles de representación de la realidad, de lo que el medio fotográfico ofrece (Vértiz, 2016, p. 168).

¿Cómo han cambiado nuestras interacciones desde el nacimiento de las redes sociales? La inmediatez del flujo de imágenes ha permeado al mundo. El poder que antes tenían ciertas personas en cuanto a la información se ha liberado por lo que ahora cualquiera puede tenerla. Una de las implicaciones de ello es vivir en un entorno de libertad para generar contenidos, cuando en realidad lo que hace es adecuarse a una serie de códigos sociales de diferentes niveles políticas, éticas, ecológicas, sociales, etc. La artista Daniela Bojórquez es consciente del estatuto ético y ontológico de la e-imagen y su trabajo evidencia que entre mayor es la producción fotográfica, la sobrecarga de e-imágenes, más expuestos estamos a ellas. Ello significa un aumento en nuestra expectativa de llegar o, mejor dicho: de volver a lo real.

La e-imagen es el hilo conductor de la intersubjetividad hacia lo real en la era de las redes sociales. Es ella la que determina lo que el *otro* espera ver y cómo espera ser visto. La contemplación de la imagen como ente autónomo se ha diluido; las imágenes han pasado de ser piedras a ser gas, apenas algo visible que no deja huella ni en la pantalla ni el cuerpo. En este mundo hiperdocumento, se ha transformado la potencia de lo que se busca, lo primordial de la experiencia, podríamos decir, y en su lugar surge la necesidad de diferenciarnos por medio de la identificación con un uno Real al que aspiramos en términos lacanianos, perpetuando la eterna búsqueda de lo inalcanzable por inexistente como representación total. En este sentido, Miguel Ángel Hernández señala:

Es ese real de la Cosa lo que sustenta al sujeto, el centro ausente en torno al cual éste gira sin cesar, aquello que aquél persigue, el objeto causa del deseo, el lugar de la *jouissance* suprema a la que aspira el sujeto. Sin embargo, ese goce supremo –que sería mejor traducir como gozo, casi en el sentido del éxtasis de la mística– es siempre inalcanzable, puesto que está regulado por el principio del placer, esa barrera inaccesible que hace que el sujeto literalmente “se tuerza” al llegar a él y se encuentre en el otro lado. (2006, p. 6).

La e-imagen es una extensión simbólica del cuerpo, de la cual dependemos para tejer nuestra subjetividad en el entramado social constituido por el reflejo de un mismo sujeto sólo aparentemente diferenciado. Esto nos hace pensar en un Yo que nunca llegará a ser completamente, un Yo condenado a la multiplicidad de su reflejo. Lo que tenemos ahora es la posibilidad de hacer por nuestra propia mano, las representaciones de cada una de esas identidades; cierto que con un halo de supuesta libertad. Como ha señalado el filósofo Byung Chul-Han:

**Los tiempos en los que existía el Otro se han ido. El otro como misterio, el Otro como seducción, el Otro como eros, el Otro como deseo, el Otro como infierno, el Otro como dolor va desapareciendo. Hoy, la negatividad del Otro deja paso a la positividad de lo igual. La proliferación de lo igual es lo que constituye las alteraciones patológicas de las que está aquejado el cuerpo social. (2017, p. 9)**

En realidad, hubo un momento, históricamente reconocible con el inicio del retrato fotográfico, en que los individuos pensaban y construían su propia subjetividad a través del diálogo entre mirar y ser mirado (los actos de posar y fotografiar). Este espacio, breve sin duda, permitía un espacio de proximidad entre los individuos, un reconocimiento del otro a través del reconocimiento de la subjetividad individual.

Con la aparición de las tecnologías de la imagen, particularmente la fotografía y el cine, la relación ser-mundo se modificó. Sería oportuno cerrar este texto con una nota de los principales exponentes del análisis ontológico de la imagen y su relación con las estructuras culturales. En las últimas páginas de *El ritual de la serpiente* (2004) el psichistoriador Aby Warburg escribió una reflexión final donde describe un cambio en la condición estética del hombre acaecida por el desarrollo tecnológico, y al mismo tiempo profetiza la crisis epistémica que provocaría la transición hacia la era de las redes sociales.

**La serpiente de cascabel ya no causa temor al americano contemporáneo: lejos de adorarla, trata de extinguirla. Lo único que hoy se le ofrece a la serpiente es su exterminio.**

**El rayo apresado dentro del cable y la electricidad encadenada han creado una cultura que aniquila al paganismo. Pero ¿qué es lo que se ofrece a cambio? Las potencias naturales ya no son vistas como elementos antropomorfos o biomorfos,**

sino como una red de ondas infinitas que obedecen dócilmente a los mandatos del hombre. De esta manera, la cultura de la máquina destruye aquello que el conocimiento de la naturaleza, derivado del mito, había conquistado con grandes esfuerzos; el espacio de contemplación, que deviene ahora en espacio de pensamiento.

Como un Prometeo o un Ícaro moderno, Franklin y los hermanos Wright, que han inventado la aeronave dirigible, son los fatídicos destructores de la noción de distancia que amenaza con reconducir este mundo al caos.

El telégrafo y el teléfono destruyen el cosmos. El pensamiento mítico y simbólico, en su esfuerzo por espiritualizar la conexión entre el ser humano y el mundo circundante, hace del espacio una zona de contemplación o de pensamiento que la electricidad hace desaparecer mediante una conexión fugaz. (Warburg, 2004, p. 66)

## Conclusión

Los seis proyectos presentados a lo largo de este trabajo constituyen de manera global un posicionamiento antivisual, que propone una vía alternativa para repensar nuestra relación con la fotografía en la era de las redes sociales. Aunque estos planteamientos coincidan en cierto sentido con la propuesta conceptual de Joan Fontcuberta de *postfotografía*<sup>5</sup>, hemos optado por el término de antivisualidad tal como lo propuso el teórico español Miguel Ángel Hernández Navarro (2019), ya que consi-

<sup>5</sup> Este término dispone de su propia historia atravesada por una doble interpretación; por un lado, lo encontramos en el trabajo de William Mitchell para referirse a la condición del documento fotográfico y potencial para establecer condiciones de lo que es verdadero; por otro lado, el mismo término reaparece en la obra de Joan Fontcuberta hablando de él no como un concepto, sino como momento o condición donde la propia condición histórica de la fotografía y su relación con la mirada se ve superada por la hiperproducción fotográfica en la era de las redes sociales. Tal como aparecen, la relación es complementaria, aun cuando el primero habla de la relación fotografía-verdad y el segundo sobre la necesidad de replantear nuestra posición ante las imágenes, yendo hacia una nueva ecología de lo visual. Así, en este trabajo nos hemos decantado por el término de nativisualidad pues hace referencia al desmoronamiento de modos de pensar, hacer, ver y sentir en el contexto de la modernidad avanzada.

deramos que éste hace referencia a un proceso escópico o condición de la mirada no limitado al fenómeno reciente de saturación fotográfica en la era 2.0, sino que se remonta a la propia imposibilidad de ver más allá del ocularcentrismo y los límites simbólicos que este traza y ha intentado perpetuar para las relaciones intersubjetivas. Así, estas prácticas “presentan un ver contrario al panóptico omniabarcador en el que, poco a poco, se ha convertido nuestra sociedad. Frente a la luminosidad totalitaria de la mirada moderna, estas poéticas de ceguera se sitúan a contracorriente, casi literalmente a-contra-luz, a *contravisión*” (Navarro, 2009, p. 13).

Sea mediante el acto de exponer la repetición de gestos y hábitos, o a través de la reducción formal del objeto visible a tal punto que para hablar de miles de imágenes se hable de una sola, las respuestas al ocularcentrismo y al panóptico digital se hacen presente no como una cuestión revisionista limitada a explorar la superficie del estatuto ontológico de la mirada en las redes sociales, sino como una estrategia interiorizada para devolver su aroma a las imágenes, como una tentativa para reformatear nuestro software escópico y ayudarnos a ver más lento nuestro cuerpo, y no como se creería ingenuamente, de una estrategia política para desacelerar el tiempo y la mirada global. En esta época agitada donde los rituales se han diluido, necesitamos repensar otros tiempos y otras formas centradas en la experiencia de individuos específicos. Esto se piensa porque si algo hay en la práctica de los artistas revisados en este trabajo es la búsqueda de un espacio para pensar, dejar de correr para ver los detalles de las redes sociales y crear situaciones o emplazamientos en los puntos ciegos del ocularcentrismo.

### Referencias bibliográficas

- Beriaín, J. (2008). *Aceleración y tiranía del presente: la metamorfosis en las estructuras temporales de la modernidad*. México: Anthropos.
- Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Brea, J. (2010). *Las tres eras de la imagen*. (1st ed., pp.80-81) Madrid: ediciones Akal
- \_\_\_\_\_. (2014). *El cristal se venga. Textos, artículos e iluminaciones de José Luis Brea*. Virginia Jaua (ed). México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo.

- Byung-Chul H. (2017). *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder Ed.
- Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Centro de la imagen. (28 de mayo de 2016). *VII Bienal de Fotografía*. <https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/bienal-de-fotografia/xvii/index.html>
- Chrisholm, R. (1960). *Realism and the background of phenomenology*. Whitefish: Literary Licensing.
- Foucault, M. (1970). *El orden del discurso*. México: Tusquets Editores.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Guasch, A. (2010). *Arte y Archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías discontinuidades*. Tres cantos: Ediciones AKAL SA.
- Groys, B. (2016). *In the flow*. Nueva York: Verso.
- Hernández-Navarro, M. A. (2007). *El Archivo escotómico de la Modernidad [Pequeños pasos para una cartografía de la visión]*. Alcobendas: Colección de Arte Público & Fotografía.
- Martín Prada, J. (2015). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. (2da ed., pp.24-29). Tres Cantos: Ediciones Akal.
- Shore, R. (2013). *Post-Photography: The artist with a Camera*. Reino Unido: Lawrence King.
- Virilio, P. (2006). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama editores.
- Warburg, Aby. (2004) *El ritual de la serpiente*. México: SextopisoBrea,
- J. (2010). *Las tres eras de la imagen*. (1st ed., pp.80-81) Madrid: ediciones Akal.