

Joan Fontcuberta

**POSTVERITAT: IMATGES QUE SOBREN
I IMATGES QUE FALTEN**



Desconstruir Osama

L'any 2004 el suplement *Cultura's* del diari *La Vanguardia* em va convidar a preparar un projecte per a la seva doble pàgina central, habitualment dedicada al treball d'un artista visual. Vaig pensar que, tractant-se d'un mitjà informatiu, el més adient seria infiltrar-hi una proposta que justament qüestionés la funció de la fotografia periodística. Així va néixer «Deconstructing Osama», un relat al voltant d'una agència de notícies àrab (inventada!) que s'anomenava Al Zur ('la llum'). Aquesta agència fotogràfica, establerta a Qatar, era respectada pel tractament independent i rigorós dels conflictes a l'Orient Mitjà. El fil de la ficció continuava relatant que dos dels seus reporters, Mohammed ben Kalish Ezab i Omar ben Salaad (noms extrets de les historietes de Tintín), haurien assolit un dels reportatges més inversemblants del periodisme d'investigació. En els darrers anys, Ben Kalish i Ben Salaad havien estat seguint les passes del doctor Fasqiyta-Ul Junat, un dels dirigents de l'operatiu militar d'Al-Qaeda. Els dos fotoperiodistes cobrien de feia temps les tèrboles activitats d'aquest esmunyedís personatge que feia anar de corcoll els serveis d'intel·ligència de nombrosos països. La bomba informativa va esclatar quan van descobrir que el seu vertader nom era Manbaa Mokfhi i que en realitat es tractava d'un actor i cantant que havia treballat a telenovel·les en l'òrbita del món àrab. Per exemple, havia protagonitzat la comèdia romàntica *El*

somriure de Sherezade (1971) i havia donat el rostre a la campanya publicitària de Mecca Cola a Algèria i al Marroc. Desemmascarat, Manbaa Mokfhi va reconèixer haver estat contractat per interpretar el paper de terrorista vilà a les operacions orquestrades a l'Afganistan i l'Iraq. No s'ha arribat a aclarir si es tractava d'un muntatge preparat pels mitjans de comunicació o per alguna agència d'intel·ligència. Desaparegut de circulació, canviant constantment d'amagatall secret, totes les recerques per localitzar el personatge van resultar infructuoses, cosa que va augmentar la dimensió del misteri.

Convenientment caracteritzat i sovint amb un to de caricatura esperpèntica, jo mateix encarnava el personatge de Manbaa Mokfhi (que en àrab es traduiria per 'font coberta'), de la mateixa manera que en altres ocasions m'havia transformat en un cosmonauta soviètic o en un monjo ortodox. Alguns fotoperiodistes amics, com per exemple Gervasio Sánchez, m'havien facilitat fotos seves, descartades de reportatges autènticament realitzats a l'Orient Mitjà, que a mi em servien de fons en els quals, per mitjà de fotomuntatges, integrava les meves actuacions de suposat combatent gihadista. Les composicions resultants, de marcada estètica fotoperiodística i inserides justament en el context de la premsa, acabaven resultant molt convincents, mentre que, des d'una perspectiva dialèctica, ens allionaven sobre la fragilitat de tot document i sobre la necessitat de revisar els criteris de verificació de qualsevol relat.

De fet, aquesta és la missió del *fake* com a estratègia contrainformativa, un concepte que Jorge Luis Marzo inclou en el que ell anomena genèricament *veroficció*. El *fake* fa passar com a vertader un contingut que és fals, però la seva aspiració essencial no és l'engany o el frau sinó un acte de transgressió que oposa al poder d'una autoritat informativa la força de la sospita de la crítica. També aporta, és clar, una pedagogia política en la mesura que desvela els mecanismes de la manipulació. Però més enllà d'una possible teoria del *fake* que ja va quedar ben palesa a l'exposició de l'IVAM de València «Fake. No és veritat, no és mentida» i al llibre que l'acompanyava, el que voldria aquí és aprofitar la història de Bin Laden com a cas d'estudi per analitzar sistemes de formació de l'opinió pública a l'era post-fotogràfica.

Un dels requisits per garantir l'eficàcia del *fake* consisteix a triar un fil argumental plausible que confirmi uns certs estats generalitzats d'opinió i pugui activar els prejudicis del públic. El cas de Bin Laden oferia amb escreix aquestes condicions. Pràcticament desconegut abans dels atemptats de l'11 de setembre, la seva imatge esdevingué, mitjançant una frenètica operació de propaganda, la representació del Mal, el responsable del Terror, el cap de turc a qui s'atribuiria tota la culpa de les desgràcies d'Occident. Amb la caiguda del comunisme calia inventar una amenaça alternativa, que passaria a ser l'Islam, i per consolidar-ne una imatge identificable, una «marca», calia donar rostre

a l'enemic segons estableixen els preceptes de la psicociologia de masses. I les fàbriques de l'espectacle mediàtic van dissenyar la figura de Bin Laden, el dolent de la pel·lícula, que per tal d'allargar la tensió durant el metratge dels esdeveniments hauria de jugar al gat i a la rata amb el bo de la pel·lícula, l'Oncle Sam, a qui hauria d'infligir de tant en tant algun cop de puny, però al final hauria de sucumbir-hi per tancar el guió amb el necessari final feliç. Més que un veritable individu de carn i ossos, Bin Laden semblava una creació hollywoodiana, un dibuix animat fornejat a la factoria de Pixar. Esgotada l'atenció i l'interès del públic, Bin Laden esgotava la seva rendibilitat mediàtica i passava a ser un protagonista innecessari que calia treure d'escena per donar pas als actors de recanvi. Aquesta transposició entre el món del teatre i el món «real» dels esdeveniments d'actualitat no podria transcendir la simple metàfora per explicar l'orquestració d'una trama veritable? Suggerir que Bin Laden i altres dirigents d'Al-Qaeda, com el meu doctor Fasqiyta-Ul Junat, podien ser comedians contractats per les agències responsables de la política virtual entrava dins d'una lògica més sensata que escabellada. Haurien pactat fer-los sortir de tant en tant a les notícies proferint crits i amenaces, i infondre així una mica de por saludable que permetria justificar mesures de seguretat (és a dir, de control i de repressió) i inversions en defensa (és a dir, l'economia armamentista). El terrorisme no és més que un requisit estructural del postcapitalisme.

Amb clares ressonàncies de Guy Débord, en la introducció a la reedició espanyola del llibre *Mirar* de John Berger, Alfonso Armada escriu: «El món real ha estat substituït per la seva reproducció, amb mitjans tan fascinants com la fotografia, el cinema, la televisió o Internet, convertits en vedats de caça i parcs temàtics del comerç i del poder. Els mitjans de comunicació de masses s'han convertit en agències de celebracions del pensament únic. La realitat transvestida en espectacle; el ciutadà reduït a client i espectador». El cas d'Osama bin Laden n'és un exemple ben palès i el seu desenllaç ha inspirat nombrosos treballs d'artistes que s'emmirallen en els seus jocs de reflexos i camuflatges. Recentment, el llibre de la fotògrafa hindú Chinar Shah titulat *Bin Laden Situation Room* (2016) permet parlar d'aquest engany generalitzat que és la postveritat en la situació actual d'excés d'imatges i de mutació de la seva natura.

Una diarrea d'imatges

Repassem. La fotografia va constituir un dels pilars de la revolució industrial i de la cultura tecnocientífica del segle XIX, i la seva invenció s'inserí en el cúmul d'innovacions que van impulsar d'una manera ben intensa els sistemes de transports i comunicacions moderns: el ferrocarril, la navegació amb vapor i el telègraf. Des d'una perspectiva econòmica i política,

la fotografia va contribuir al control del món mitjançant l'apropiació simbòlica. Des d'una perspectiva social i cultural, la càmera va actuar com a instrument de veridicció i d'arxiu, participant en la cartografia i l'enciclopèdització del coneixement. I des d'una perspectiva espiritual o religiosa, la fotografia transcendia la finitud i la mort, i aspirava a suplantar màgicament la realitat. És ridícul pretendre que aquests valors es mantinguin incòlumes al segle XXI. Avui ens enfrontem a la globalització feroç i a l'economia virtual. El capitalisme de les mercaderies ha estat engolit per un capitalisme d'imatges, o, com proposa Iván de la Nuez, per una iconocràcia: per la tirania que la imatge exerceix sobre nosaltres, que ens ha relegat de sobirans a súbdits. Habitem una societat hipermoderna marcada per l'espectacle, el consum, la quantificació, l'excés i la urgència; una societat on l'accent ja no es posa en la ruptura amb els valors de la modernitat sinó més aviat en la seva exacerbació. Descubrim el món a través de pantalles digitals que donen accés a una realitat fluida, complexa i vigilada. Internet, les xarxes socials, els telèfons mòbils, les càmeres de vigilància i tota forma de dispositius d'enregistrament gràfic generen una sobresaturació en la qual les imatges ja no són submises mediacions entre el món i nosaltres sinó que es tornen actives i furioses.

Italo Calvino ja havia assenyalat, respecte de la nostra realitat esmicolada per les directrius del consum: «Vivim sota una pluja ininterrompuda d'imatges, els

media més potents no fan sinó transformar el món en imatges i multiplicar-les a través d'una fantasmagoria de jocs de miralls: imatges que en gran part manquen de la necessitat interna que hauria de caracteritzar tota imatge, com a forma i com a significat, com a capacitat d'imposar-se a l'atenció, com a riquesa de sentits possibles. Gran part d'aquest núvol d'imatges es dissol immediatament, com els somnis que no deixen empremta a la memòria; el que no es dissol és una sensació d'estranyesa i de malestar». Però a l'era de les xarxes socials i la missatgeria electrònica les imatges ja no emanen d'uns punts controlats d'emissió sinó que es produeix un foc creuat, una explosió que ho empastifa tot. Podríem plantejar-ho, si es permet l'escatologia, com una megadiarrea icònica.

La dramatització artística d'aquesta diarrea va quedar ben plasmada en la instal·lació *Photography in Abundance* d'Erik Kessels, presentada a finals del 2011 al museu FOAM d'Amsterdam i després itinerant a moltes altres destinacions fins a convertir-se en una veritable icona de la postfotografia (va estar inclosa, per exemple, a l'exposició «Big Bang Data» del CCCB). La instal·lació consisteix a bolcar prop d'un milió i mig de fotos descarregades d'Internet i impreses a grandària de targeta postal, distribuïdes d'una manera aleatòria per les diferents sales de l'edifici. Aquesta enormitat correspondria a la quantitat d'arxius pujats al portal Flickr durant un període de vint-i-quatre hores. Fent un càlcul ràpid, si destinéssim un concís segon a cada

imatge, trigariem més de dues setmanes a veure-les totes. És obvi que, davant de tal magnitud, les qualitats individuals i la raó de cada imatge, la «necessitat interna» que deia Calvino, es dissipen davant la desencorajadora sensació d'impenetrabilitat que aquesta incommensurable massa imposa. Els visitants podien en efecte experimentar la sufocant immersió en un oceà d'imatges, com arrossegats per un corrent irresistible. Més enllà de la sorpresa, el públic viu una commoció, per no dir l'amenaça d'un ofec.



Erik Kessel, *Photography in Abundance*, FOAM, Àmsterdam, 2011

Però si ara desplaçéssim la nostra atenció a les principals xarxes socials, veuríem que les xifres de la massificació assoleixen cotes aclaparadores. A principis del 2017, a Snapchat es pugen diàriament 800 milions de fotos; a Facebook, 350 milions; a Instagram, 80 milions. Apliquem el mateix càlcul: si dediquéssim només un segon d'atenció a cadascuna d'aquestes imatges emprant les vint-i-quatre hores del dia, un únic observador trigaria gairebé cinquanta anys a veure les imatges que es pugen en vint-i-quatre hores només en aquests tres portals. En cada minut que vostè inverteix a llegir aquest text es pugen a Facebook prop d'un milió d'imatges. Per tant, la paradoxa és que ja no fem fotos per veure-les, ens ofeguem en imatges que gairebé ningú veu, i el que passa llavors és que el seu contingut amb prou feines importa, passen a prevaler altres valors per a l'acte fotogràfic, com per exemple la connectivitat i la comunicació. La postfotografia ens anuncia, així, una societat que perd memòria per guanyar interacció mentre consolida la utopia de la hipervisibilitat mitjançant un univers d'imatges ubiqües sense cos ni suport. És obvi que la fotografia ja no és solament una «escriptura de la llum» exercitada per uns escribes privilegiats sinó que esdevé un llenguatge universal que tots utilitzem amb naturalitat en els diversos plecs del quotidià. És el que proposo anomenar l'adveniment de l'*homo photographicus*. Però aquesta universalitat i la desmesura que comporta exigeix un peatge al que han estat els fonaments ideològics de la fotografia: ingres-

sem en nous règims de veritat i de memòria. El valor documental de les imatges postfotogràfiques neda en una dolorosa incertesa: la càmera s'ha vist forçada a renunciar al seu poder de convicció, però la memòria també es veu afectada. Si la fotografia fotoquímica s'associava a una memòria d'elefant, la postfotografia encarna la precària memòria dels peixos, que es creu que solament dura pocs segons. El gran paradigma d'aquesta «memòria de peix» és Snapchat, una aplicació que causa furor entre els joves i en la qual els missatges rebuts, fotos i vídeos, s'esborren automàticament al cap de deu segons. És l'èxtasi del present en detriment del passat: un present en suspensió, eternitzat, que és la terra de ningú entre l'horitzó de les experiències i el de les expectatives. La postfotografia substitueix la memòria del passat per la nostàlgia del present.

Estratègies de resistència i ecologies testimonials

La forma més comuna de resistència a la desmesura de les imatges serien les polítiques de reciclatge, molt ben sintetitzades en la proclama de Joachim Schmid: «No new photographs until the old ones have been used up» ('No feu fotografies noves fins que les velles ja no donin més de si'). Davant de la contaminació icònica, la facció hegemònica de l'activisme artístic exigeix contrarestar aquesta contaminació amb una

consciència «ecològica» de contenció, que es concreta en la institucionalització de pràctiques de reciclatge i d'adopció. Fa una magnífica pedagogia d'aquesta idea l'obra de Penelope Umbrico i especialment la seva emblemàtica peça *Suns from Flickr* (<http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns>), que es pot interpretar com un manifest eloqüent. Umbrico explica que un dia va sentir l'impuls de fer una foto d'una romàntica posta de sol. Se li va ocórrer consultar quantes fotos corresponien al *tag* «sunset» a Flickr i va descobrir que disposava de 541.795 apetitoses postes de sol (al setembre de 2007 eren 2.303.057; al març de 2008, 3.221.717, i al desembre de 2015, 12.012.609). Només a Flickr i només en un únic idioma de cerca, l'aixeta ens proporciona un magma multimilionari de postes de sol. Té sentit, llavors, esforçar-se a fer una foto addicional? Aportarà alguna cosa la que nosaltres fem al que ja existeix o només augmentarem la redundància? Val la pena incrementar la contaminació gràfica regnant? Umbrico respon que no. I llavors es llança a la seva particular croada mediambiental: baixarà de Flickr 10.000 postes de sol que reciclarà component un mural amb el qual entapissarà els murs de les galeries i els museus seguint simplement l'ordre alfabètic dels noms dels arxius gràfics aconseguits.

Preservar un equilibri sostenible al medi ambient de les imatges, tal com defensa Umbrico, requereix coordinar la contenció productiva amb actuacions de rescat. Però el programa de contenció i reciclatge pot

escometre's de diferents maneres, segons es privilegii una actuació sobre la quantitat o sobre la disponibilitat, és a dir, sobre l'excés o sobre l'accés. D'aquest segon vessant neix l'«estètica de l'accés», sota les premisses del qual les imatges se'ns apareixen com un flux continu, una desfilada infinita, una energia fluent. La xarxa sembla construir-se en «cascades d'imatges», segons una expressió prestada de Bruno Latour, la qual cosa implica que les imatges s'enfilen, desfilen i fugen, sense pausa, sense detenció en la imatge, cadascuna inscrivint-se en la prolongació de les altres, cadascuna permetent existir a les altres, fent-les persistir, cadascuna donant accés a les altres... Això il·lustra l'elaboració contínua del cibermon, un moviment perpetu on res, i les imatges menys encara, es perd; a l'inrevés, on tot roman. És com si l'ombra Heràclit sobrevolés sobre la xarxa. I pocs artistes queden al marge d'aquest onatge i emprenen el seu camí navegant sobre la nova «conca hidrogràfica» —en una altra expressió de Latour. El fenomen dels mems obeiria a aquesta mateixa lògica de cascada, procurant actius marcs de participació col·lectiva com un cant a l'ocurrència, a la creativitat, a l'absurd, a l'irònic i al lúdic. Entre les sèries de mems més populars i que millor exemplifiquen aquestes qualitats es troben els *nutsapes*: els participants han de captar paisatges sublims, com grandiosos escenaris naturals o les commovedores ruïnes d'esplendorosos monuments, però sempre amb la prosaica silueta dels propis testicles penjant en primer terme.



Penelope Umbrico, fragment de la instal·lació original *Suns from Flickr*, 2006

La idea de cabal vertiginós d'imatges és il·lustrada de manera pertinent en les obres *The World as Will and Representation* de Roy Arden i *I'm Google* de Dina Kellerman. El títol del primer reprèn el del famós assaig que Arthur Schopenhauer va publicar en 1818, considerat el balanç més elaborat del pessimisme filosòfic. Per Schopenhauer, el coneixement del que el món és i significa havia d'originar-se en l'experiència estètica. L'home és esclau del seu desig, de la voluntat cega de viure: «La vida és un anhel opac i un turment». Però per superar-ho ens queda l'art: la contemplació estètica aparta l'home de la cadena infinita de les necessitats i els desitjos. En 2004 Roy Arden es va inspirar en aquesta infinitud per, al seu torn, traslladar-la a un assaig visual que cal considerar precursor del flux icònic com a fonament postfotogràfic. La peça consisteix en un sobri diaporama, amb la successió vertiginosa de 28.144 imatges captades a Internet i de xocant arbitrietat,

la qual ens hipnotitza davant de la pantalla durant 1 hora, 36 minuts i 50 segons. La compilació de tals imatges obeeïa inicialment a subministrar materials de treball amb els quals confeccionar collages, ja que des de 1985 Arden havia decidit reorientar la seva pràctica documental i començar a treballar exclusivament amb imatges d'arxiu, amb les quals nodrir una nova forma de «pintura d'història». El flux calidoscòpic de *The World as Will and Representation* passa revista a les més variades manifestacions de la vida i compon un exhaustiu repertori a força d'inclusions aleatòries que ens deixen sumits en la sorpresa i la confusió. Pot semblar una celebració del saber enciclopèdic i el triomf de la cultura d'arxiu, però més aviat revela la subordinació de qualsevol voluntat de classificació i coneixement al constrenyiment poètic de l'atzar. De fet, Arden fa gala d'una fascinació precoç per aquesta cova d'Alí Babà en què s'ha convertit Internet per als cercadors d'imatges-tresor. Aquesta obra ve a ser, també, un cant a l'extraordinària diversitat de les manifestacions humanes i a la dificultat de la seva síntesi. Quan en 1977 la NASA va enviar a l'espai la sonda Voyager, hi va incloure un disc d'or que, a més de registres sonors, contenia una col·lecció de 116 fotografies per explicar a possibles intel·ligències extraterrestres les formes de vida a la Terra i de la societat humana. Segur que avui els extraterrestres agrairien més la selecció d'Arden, tal vegada perquè Internet és el que millor desxifra el nostre caos i arbitrarietat.

També a *I'm Google* es privilegia la mateixa idea de flux incessant, però en aquest cas un flux que compleix una condició: les imatges s'enfilen per afinitats morfològiques com en aquests jocs infantils en què una frase ha de començar amb la paraula amb què acaba la frase precedent. Lliurament a lliurament, d'una foto a la següent, també aquí sembla que es va passant revista a totes les coses del món amb un inacabable *scroll* de pantalles. Només que aquí l'avanç segueix un encadenament de continguts que no s'ordenen per famílies ideològiques sinó per la similitud de la geometria, el color, la textura o qualsevol altre valor formal. Podríem pensar que Dina Kelberman ha inventat un tipus particular de reacció en cadena que depassa l'accepció d'aquest concepte en química: *I'm Google* és una reacció en cadena d'imatges en línia, imatges que tiren d'altres imatges, segons vincles de parentiu morfològic o semàntic. Una altra manera de descriure-ho seria dir que a *I'm Google* les imatges s'arrosseguen unes a altres segons la mecànica d'una màquina de Rube Goldberg, tal com s'ha fet en certes produccions videogràfiques experimentals (entre les quals l'aclamada *Der Lauf Der Dinge* de Peter Fischli i David Weiss en 1985, que constituiria un clàssic). El fil de continuïtat de les imatges dialèctiques —és a dir, en conversa unes amb unes altres— sembla funcionar a *I'm Google* mitjançant un programa automatitzat, un *bot* que actua lliurement amb Google Image Search i redirecciona els resultats a Tumblr; no obstant això, el procés es basa realment

en un registre selectiu manual a força d'incomptables hores garbellant fotos. Però per a l'usuari apareix com un test de Turing a l'inrevés, ja que ha d'intentar dilucidar si es tracta del pacient treball d'un artista o el d'un automatisme informàtic, emmarcant el dubte en la confrontació entre l'humà i el tecnològic, i posant a prova els límits de la nostra pròpia condició.



Dina Kelberman, *I'm Google*, Galerie Clark, Mois de la Photo, Montréal, 2011

Les imatges que falten

La gestió i la classificació d'una producció massiva d'imatges esdevé un repte de resistència democràtica, és a dir, un imperatiu polític. Els motors de cerca són

avui els més valuosos instruments de poder. Franco Berardi comenta: «Quan la infoesfera és tan densa i els seus fluxos es mouen amb tanta rapidesa, l'atenció individual i col·lectiva ni tan sols té temps de seleccionar les seves fonts d'informació». S'imposa, així, una censura de «soroll blanc» provocada per una sobresaturació informativa (una «sobrecarrega» de la xarxa), per una acumulació de veus que impossibilita l'autonomia de l'atenció. És una de les paradoxes del nostre temps: la censura ja no s'exerceix amb la prohibició explícita sinó dissolent les dades sensibles en un contingent massiu inabastable que n'impedeix l'accés. El resultat és el mateix però la violència de l'acció queda dissimulada. La hipervisibilitat seria tan sols una hiperhipocresia.

Però que avui sobrin imatges i correm el risc d'ofegar-nos-hi no ha de descartar el problema invers. La saturació visual ens obliga, també i sobretot, a reflexionar sobre les imatges que falten: les imatges que mai han existit, les que han existit però ja no estan disponibles, les que s'han enfrontat a obstacles insalvables per existir, les que la nostra memòria col·lectiva no ha conservat, les que han estat prohibides o censurades... El crític de cinema Serge Daney va quedar commocionat durant la Primera Guerra del Golf amb les retransmissions efectuades des de les càmeres incrustades en bombes «intel·ligents», que mostraven tota la trajectòria balística fins a l'impacte final. Però aquesta espectacular estètica de videojoc escamotejava a l'es-

pectador l'horror dels estralls i el sofriment de les víctimes. Daney va presagiar llavors que entràvem en l'era de les imatges absents, de les imatges que no hi eren. I és cert que des d'una perspectiva política es produeix una sostracció d'allò que és vedat a la nostra mirada. Per exemple, no hem vist ni els presos a Guantánamo ni el cadàver de Bin Laden: les mal dites «raons d'estat» justifiquen aquest dèficit. Però aquesta inhibició o interdicció de la imatge s'estén a moltes altres esferes de la vida en les quals la càmera —per circumspecció de costums, interessos comercials o tabús iconoclastes— no és benvinguda, i serien aquests intersticis als quals convé parar esment preferent. Queden molts espais invisibles. I recordem una altra sentència de Daney: «Una causa sense imatges no és només una causa ignorada, és una causa perduda».

El projecte *Bin Laden Situation Room* de Chinar Shah posa el dit a la llaga d'aquestes qüestions punyents. El gabinet de Barack Obama va culminar l'Operació Llança de Neptú, que consistia a donar encaç a l'enemic públic número 1, Osama bin Laden —una empresa que el seu antecessor George W. Bush no pogué concloure. D'aquesta operació pràcticament només va transcendir una imatge: la feta per Pete Souza, el fotògraf oficial de la Casa Blanca, l'1 de maig de 2011. La instantània mostra al president Obama amb el seu equip de seguretat nacional a la *situation room* de la Casa Blanca rebent la retransmissió en directe de les accions d'un comando dels Navy Seal,



Pete Souza, *The Situation Room*, 2011

que havia d'assassinar (termes que com a venjança i justícia depenen òbviament del punt de vista) el líder d'Al-Qaeda. Donada la transcendència de la notícia que il·lustrava, aquesta instantània va rebre molta atenció i, penjada a Internet (etiquetada concisament com a «P050111PS-0210» a la pàgina oficial de la Casa Blanca a Flickr), es va fer molt popular. La CNN la va celebrar com una «fotografia que feia època» i la va comparar a altres imatges icòniques que han quedat fixades en la memòria visual de la història recent. Aquesta fotografia, com era previsible, ha fet córrer molta tinta a politòlegs, a historiadors i fins a experts en el llenguatge corporal. Per exemple, la secretària d'estat, Hillary Clinton, apareix tapant-se la boca amb expressió d'angoixa. Malgrat haver afirmat que aquella estona seguint en viu el desenvolupament de la incursió van ser els 38 minuts més intensos de la seva vida, Clinton va excusar la ganyota adduint que sofria una al·lèrgia primaveral i probablement evitava la tos o un esternut.

Amb el temps s'han anat filtrant més detalls d'aquesta operació tan secreta. Per al veterà periodista Seymour Hersh, Premi Pulitzer i famós per haver destapat la matança de My Lai perpetrada per militars nord-americans durant la Guerra de Vietnam, l'operació per caçar Bin Laden va ser en realitat un gran muntatge. El líder terrorista, greument malalt, es trobava ja en mans dels serveis secrets de Pakistan, que el retenien en una mansió a Abbottabad, sense protecció

i aïllat de la resta del món. Un agent pakistanès va revelar el lloc de reclusió a canvi de diners. Contradient les versions «redacted» recollides per la premsa, Hersh sosté que ni la CIA ni els serveis de seguretat dels Estats Units van tenir un paper rellevant a l'hora de descobrir l'amagatall de Bin Laden. No va haver-hi cap confessió de cap presoner que fos obtinguda per mitjà de tortures que ajudés a trobar el correu del fundador d'Al-Qaeda (argument que maquiavèl·licament s'havia esgrimit per justificar la tortura als interrogatoris). No es va produir cap tiroteig a la casa en la qual vivia Bin Laden; el comando no va trobar resistència i l'operació va romandre exempta de tota heroïcitat. I, per rematar-ho, el cadàver del terrorista mai va ser llançat a l'oceà Índic des del portaavions *Carl Vinson*, sinó que la ràfega que va matar Bin Laden va deixar-li el cos fet bocins. El fil dels fets va resultar, fet i fet, molt menys vistós que el relat oficial, el punt de partida del qual se situava en aquesta imatge precisa de la *situation room*.

En qualsevol cas, interessa d'antuvi destacar que d'un fet tan transcendent i en plena era de la imatge solament sobrevisqui una única fotografia. Una fotografia acuradament seleccionada que té la missió de concentrar l'associació d'uns esdeveniments en una determinada representació visual. Podia simplement no haver-se subministrat cap imatge, però, òrfena de constància gràfica, l'èpica del relat s'hauria diluït en la consciència del públic, que hauria d'haver esperat a la consolidació del mite en ficcions com la pel·lícula *Zero*

Dark Thirty de Kathryn Bigelow. Més enllà de la imatge sembla passar subsidiàriament el trànsit vergonyós d'una infrarealitat que fins fa poc anomenàvem *vida*. Més que de censura, assistim a un exercici de control, el de la imatge, que aspira a traduir-se en l'evidència d'un altre control, el de la realitat. Controlar la imatge equival a controlar la situació. Perquè el que la fotografia de Pete Souza ens diu, amb veu governamental plena de ressonàncies del Gran Germà, és que «el poble nord-americà pot dormir tranquil, perquè tot està sota control». En definitiva, es tracta d'una posada en escena que té com a objectiu transmetre un missatge de confiança als ciutadans per part de les més altes instàncies dels seus servidors públics (polítics, funcionaris, militars). Uns servidors que sobre la base d'una idea abstracta del ben comú decideixen el que es pot i el que no es pot veure. Perquè a la foto només veiem els responsables nord-americans de seguretat veient el que a la resta dels mortals no se'ns ha autoritzat veure. I se suposa que és pel nostre propi bé. Que això succeeixi no és més que una altra prova del poder i de la por de la imatge. Podria, la fotografia del cadàver de Bin Laden, haver aglutinat la pervivència simbòlica del seu esperit?

Un altre aspecte destacable de la imatge és l'encreuament —o el biaix— de mirades que es produeix, com quan en un espectacle fixem l'atenció en el públic i no en l'acció. La mirada de la càmera —la nostra mirada, per delegació simbòlica— xoca amb la mirada

dels assistents a la *situation room*. La càmera se situa a la pantalla i ens ofereix el contraplànol del que esperàvem. Llavors, el que veiem són unes persones absortes en alguna cosa de l'extraquadre, però els rostres de les quals expressen tal tensió que ens persuadeix de la gravetat del que estan presenciant. Es recorre, així, a un dispositiu d'èl·lipsi. L'acció del comando és el que justifica la congregació d'aquestes persones i, no obstant això, ens resulta invisible perquè Pete Souza ha triat situar-se entre la pantalla i els espectadors. Per tant, el que la càmera privilegia és la institucionalització d'un ull vigilant formalitzat en una arquitectura de poder. Donar l'esquena a la pantalla significa ignorar el que allí succeeix, significa fins i tot pretendre que no té importància i que no mereix la nostra atenció. La foto de Souza evoca aquest autoengany retòric que porta a fantasiar amb els reductes transitoris del document: ens hem d'acontentar amb la propaganda. Però ens parla, també, d'una paradoxa que concerneix les polítiques de la visió. La paradoxa, insisteixo, és que a nosaltres, espectadors de les fotografies, se'ns escamoteja veure el que els actors de les fotografies sí que poden veure, i, en canvi, se'ns frega pels ulls allò merament contingent, un pur teló de fons, l'esquer de la distracció. Va ser el gabinet de comunicació de la Casa Blanca qui va gestionar les instàncies d'aquesta dialèctica entre accés a la informació i secret, i en fer-ho va demostrar, com sostenia Nietzsche, que no hi ha fets, només interpretacions.

Chinar Shah ha realitzat un llibre d'artista recopilant aquesta mateixa fotografia tal com apareixia en 454 pàgines d'Internet, la URL de les quals es facilita en un apèndix final. La mateixa fotografia es repeteix així una vegada i una altra, però sempre es respecten les condicions particulars de cada arxiu digital (mida, peus de foto incrustats, marges afegits, re-enquadraments, diferències tonals). Un observador distret no entendrà aquesta seqüència de la mateixa fotografia amb variacions insignificants, però algú capaç de captar la subtilitat de la proposta sí que entendrà que justament en tal reverberació ressonen les vides promís-cues de la imatge en el regne d'Internet: tantes fotos per eclipsar la manca d'una sola foto, la que refereixi realment al que va passar. L'obra, per tant, constitueix un magnífic al·legat a la massificació de les imatges no com a font d'informació sinó com a cortina de fum que enterboleix qualsevol reclamació de les imatges absents. Tal vegada la postfotografia també està desvetllant l'aparició de les imatges fantasma.

No és estrany que la imparabile iniciativa popular hagi intentat omplir el buit de la falta d'imatges del cos sense vida de Bin Laden i s'hagi apressat a suplir simulacions. Diferents recreacions presenten el seu rostre desfigurat en una basta apropiació dels efectes especials de les pel·lícules d'horror. Però encara que la tècnica sigui deplorable, aquestes fantasmagories expressen un impuls col·lectiu per esmenar el buit, per suportar la deriva de les imatges que ens falten. I aquesta urgèn-

cia per esmenar el buit té aspectes de necessitat global que comparteixen tots els contendents de la dialèctica política. Així, la fantasmagoria més cridanera sobre Bin Laden no la van perpetrar els internautes sinó el mateix FBI. Anys després dels atemptats de l'11-S les agències d'intel·ligència nord-americanes mancaven de fotos recents de Bin Laden i els seus retratistes forenses tenien dificultats per actualitzar periòdicament el seu retrat robot. Al gener de 2010, l'FBI va publicar una imatge envellida digitalment d'Osama bin Laden. El diari de Madrid *El Mundo* va denunciar que per compondre-la s'havia pres com a base una fotografia de Gaspar Llamazares, antic secretari general i en aquell moment diputat de la formació política Esquerra Unida, hereva de l'antic Partit Comunista d'Espanya. La foto, que corresponia a un retrat electoral utilitzat en la campanya d'Esquerra Unida per a les eleccions generals de 2004, va ser obtinguda sense cap escrípol a Google Images. L'FBI va admetre haver usat la foto i, després de les explicacions sol·licitades pel Govern espanyol, va accedir a retirar la imatge polèmica de la seva pàgina web. El retrat robot havia estat penjat a la pàgina oficial del programa Rewards for Justice, una iniciativa creada en 1984 per l'Oficina de Seguretat Diplomàtica del Departament d'Estat dels Estats Units per aconseguir pistes que poguessin conduir a la captura de terroristes a canvi de diverses quantitats de diners. En el cas de Bin Laden, la recompensa era de 25 milions de dòlars. Ken Hoffman, portaveu de l'FBI,

va assumir la responsabilitat de l'agència i va justificar la usurpació del rostre com a fruit d'un accident atzarós però en absolut vinculat al perfil ideològic de Llamazares. Fonts d'Esquerra Unida consideraven, en canvi, d'una casualitat sospitosa que això succeís amb un personatge públic que havia censurat durament els anomenats *vols de la CIA*, que feien escala en aeroports espanyols i mitjançant els quals els Estats Units traslladaven presumptes terroristes a països on no es respectaven els drets humans i on se'ls interrogava sotmetent-los impunement a tortures amb la finalitat d'aconseguir la confessió.



Retrat d'un envellit Osama Bin Laden difós per l'FBI realitzat a partir d'un retrat de Gaspar Llamazares

Vemödalen

The Dictionary of Obscure Sorrows és una iniciativa del dissenyador gràfic i escriptor John Koenig. Koenig ha generat un tesaurus de paraules inventades que designen conceptes o emocions encara sense batejar. Per aquesta empresa ha sol·licitat la contribució de la comunitat d'internautes, i, d'una manera coral, intenta autodotar-nos dels neologismes necessaris per expressar idees que corresponguin als nous temps i que encara siguin òrfenes d'un terme precís. Koenig va encarar *The Dictionary of Obscure Sorrows* amb la voluntat de donar nom a tot un seguit de sensacions que volia evocar en els seus poemes i que mai havien estat encapsulades lingüísticament. La popularitat del seu lloc web i del seu canal de Youtube va començar a créixer al juny de 2015, quan les primeres dotzenes de noves paraules van començar a ser compartides a les xarxes socials i el projecte va rebre ressenyes molt favorables dels mitjans de comunicació. D'entre l'elegància dels neologismes que Koenig introdueix fixem-nos en *vemödalen*, que es defineix com «la frustració de fotografiar alguna cosa sorprenent quan milers de fotos idèntiques ja existeixen —la mateixa posta de sol, la mateixa cascada, la mateixa corba d'un maluc, el mateix primer pla d'un ull— i convertir un tema irrepetible en alguna cosa absolutament banal i sense valor».

En efecte, hem d'oposar-nos al vertigen que tot ja està fet, que el món ha estat cartografiat per complet i

ja no queda cap engruna de *terra incognita*. Quan atenem l'excés d'imatges, ho hem vist amb Penelope Umbrico, el que es demostra és que la postfotografia esgota la noció de gènere —el *tag* «posta de sol»— però no pot esgotar la singularitat de cada imatge individual. El problema que afecta la imatge no és, per tant, la seva proliferació sinó la lectura que en fem. L'experiència de cada imatge és única i intransferible. I Chinar Shah porta aquesta reflexió al seu punt més radical, amb una argumentació que desbarata la situació de *vemödalen*: fins i tot quan les imatges es reproduïxen i clonen persisteixen en el seu ADN elements que les personalitzen. Sucumbir al *vemödalen* significa renunciar a la resistència, significa desentendre'ns d'aquestes imatges invisibles que poden resultar-nos tan vitals.

Utilitzant figures d'argila i imatges d'arxiu, el realitzador Rithy Panh va testimoniar les atrocitats comeses pels khmers rojos a Cambodja en la segona meitat dels anys setanta. El documental, estrenat en 2015, es va titular precisament *L'image manquante* ('La imatge que manca'). Justificant aquest títol, Panh va declarar: «Hi ha tantes imatges al món que creiem haver-ho vist tot. Haver-ho pensat tot. Des de fa anys persegueixo una imatge que falta. Una fotografia feta entre 1975 i 1979 pels khmers rojos quan dirigien Cambodja. Una imatge sola no demostra un crim de masses, però fa pensar. Fa meditar. Fa que s'edifiqui la història. He buscat aquesta imatge en va pels arxius, pels diaris, per tot arreu al meu país. Ara ho sé: aquesta imatge ha de

seguir faltant; si jo no la busqués, no resultaria obscena i sense sentit? Llavors he decidit fabricar-la. El que us ofereixo avui no és una imatge o la cerca d'una imatge, sinó la imatge d'una cerca: justament la que permet el cinema. Algunes imatges han de faltar sempre, per poder ser sempre reemplaçades per unes altres. En aquest moviment queda la vida, el combat, el dolor, la bellesa, la tristesa dels rostres perduts, la comprensió d'allò que va ser. Tal vegada la noblesa i fins i tot el coratge. Però mai l'oblit». Són paraules edificants que assenyalen un camí entre el marasme de les imatges tot apel·lant a una ètica postfotogràfica de la visió: quan l'ocultació o la destrucció de les imatges pot entendre's com una forma extrema de fascinació —tota iconoclàstia en el fons implica veneració—, la cerca de la imatge preval sobre la imatge mateixa. No defallir en aquesta cerca constitueix una condició necessària per seguir tutelant els règims de visibilitat i de veritat. És sobre aquests rumbos intel·lectuals que discorre amb convicció el treball de l'activisme postfotogràfic.