

En attendant l'Europe: crisis migratoria y los límites de la condición postfotográfica.

En attendant l'Europe: migratory crisis and the limits of the post-photographic condition.

Alejandro Gómez Masdeu¹

Universidad Complutense de Madrid, España
Recibido 24 octubre 2022 · Aceptado 2 marzo 2023

Resumen

El concepto de *postfotografía* es uno de los más fértiles que ha dado la estética contemporánea. En el presente artículo pretendemos estudiar la posible participación de las poblaciones migrantes en la *condición postfotográfica*. Igualmente, comentaremos desde la teoría de la *postfotografía* tres imágenes y obras audiovisuales ligadas a la migración en el siglo XXI. A través de ellas, se mostrará la posible aplicación del concepto de *postfotografía* a obras relacionadas con la migración. Asimismo, a partir de ellas creemos poder localizar algunos límites a lo *postfotográfico* y a su potencialidad política.

Palabras clave: Postfotografía; Fontcuberta; Migración; Tecnopolítica.

Abstract

The concept of *post-photography* is one of the most fertile in contemporary aesthetics. In this article we intend to study the possible participation of migrant populations in the *post-photographic condition*. Besides, we will comment, within the theory of *post-photography*, on three images and audiovisual artworks linked to migration in the 21st century. Through them, the possible application of the concept of *post-photography* to works related to migration will be shown. Moreover, reflecting on these artworks, we believe we can locate some limits to the concept of *post-photography* and its political potentiality

Keywords: Post-photography; Fontcuberta; Migration; Technopolitics.

¹ agomez29@ucm.es

1 • Las migraciones hacia Europa en el siglo XXI

En los últimos años hemos asistido al desarrollo de una crisis global por el tránsito de los así llamados refugiados desde África y Oriente Medio², cuyo momento álgido tuvo lugar tras el éxodo masivo de ciudadanos sirios que huían de la guerra en su país, pero que amenaza con retornar a una posición de centralidad en la agenda pública por motivos diversos, entre los que destaca el posible surgimiento de grandes olas de refugiados climáticos, habida cuenta de que los flujos migratorios hacia Europa nunca llegaron a detenerse. Así, encontramos un incesante goteo de muertos en el océano Atlántico y el mar Mediterráneo, ligado al intento por parte de personas migrantes de alcanzar, respectivamente, las Islas Canarias y las costas de Italia y Grecia. También observamos, por su parte, una externalización del control fronterizo de la Unión Europea hacia países como Marruecos y Turquía, denunciados frecuentemente por sus vulneraciones de derechos humanos, especialmente con respecto a la población migrante (CEAR 2015).³ La voluntad de este artículo es el análisis de la representación contemporánea del refugiado en su travesía en esta época de lo que Hito Steyerl (2017), en su ensayo *Duty Free Art*, denomina “*guerra civil planetaria*”. Nos centraremos, en ese sentido, en la figura específica del migrante africano y de Oriente Medio que trata de alcanzar Europa por motivos bélicos o de extrema pobreza, excluyendo, por tanto, muchas otras experiencias de migración que resultarían también relevantes para un análisis de este tipo. Junto con un contexto de globalización, en el que los refugiados atraviesan miles de kilómetros y países de diversos continentes se involucran en acciones militares en todo tipo de países del Sur

² A pesar de que optemos por la denominación de *crisis migratoria*, así como de *refugiados*, por el hecho de haber sido de las más frecuentes en las discusiones públicas españolas sobre esta cuestión, sería siempre posible elaborar una crítica política de estas expresiones, y especialmente de la primera, desde una perspectiva antirracista que aludiría a la imagen que construye de la persona migrante una palabra claramente negativa como *crisis*, la cual presupone en sí misma cierta lectura de la situación y puede llegar a predisponer hacia ciertas decisiones políticas.

³ Con respecto a la visión de Fontcuberta de este momento histórico, incluyendo referencias a los fenómenos migratorios, véase Fontcuberta (2016 21).

Global, nos encontramos también ante el triunfo de un modelo económico neoliberal que, ante todo, se caracteriza por su tensión con las instituciones democráticas y por la mercantilización de ámbitos vitales que previamente se encontraban más alejados del mismo⁴, así como por una desigualdad norte-sur que genera unos flujos migratorios en el marco de lo que podría denominarse una situación generalizada de *necropolítica*, es decir, de uso de la muerte como herramienta de gestión política de las poblaciones (Garcés 2017 24). De ese modo, en lo específicamente migratorio cabe destacar la privatización de las propias travesías, pues, como afirma Mireia Sallarès en *Com una mica d'aigua al palmell de la mà*, “los campos de refugiados oficiales se están convirtiendo en negocios lucrativos para empresas privadas” (Sallarès 2019 105), algo en cualquier caso coherente con las dinámicas contemporáneas de privatización y expansión de lo público-privado (Brown 2016). Todo ello genera en importantes grupos poblaciones de diversas naciones la necesidad de huir de sus países de origen en dirección a Europa, que es alcanzada únicamente tras travesías largas e inseguras, de las cuales tenemos, por una parte, documentos audiovisuales creados por los propios migrantes con *smartphones* y cámaras, y, por otra parte, obras artísticas que tienen tal camino como tema. De ambos fenómenos trata el presente artículo.

2 · La perspectiva postfotográfica

La migración, como todos los hechos de la sociedad contemporánea, ha sido frecuentemente representada en creaciones audiovisuales de muy distinto signo. Resulta interesante en este punto tomar la perspectiva de Fontcuberta y estudiar la representación de las migraciones desde el punto de vista de la

⁴ Véase, con respecto a los afectos bajo el neoliberalismo, Illouz (2020), Fisher (2018) y Pérez, Sánchez y Cabanas (2018); sobre la autoexplotación, Foucault (2007) y Han (2020); y en torno a la relación de neoliberalismo y democracia, Brown (2016) y Lassel (2021). Cabe decir que las referencias que puedan hacerse en este artículo a nuestro sistema económico hacen referencia principalmente a las posiciones del *establishment* neoliberal europeo de la época de la crisis de 2008, que claramente tiene diferencias con el modelo norteamericano de capitalismo —con una relación también muy destacable con la migración—, con el posible giro social que podría apreciarse en la Unión Europea actual o con las posiciones, más radicales, del anarcocapitalismo.

postfotografía tal y como se define en *La furia de las imágenes*, el influyente ensayo de Joan Fontcuberta, publicado en 2016 en la editorial *Galaxia Gutenberg*, en el que este autor desarrolla sus reflexiones sobre la imagen y la fotografía en la era de Internet. En este ensayo, se hace referencia al paso no solamente de la fotografía analógica a la digital, sino también a la influencia de Internet, que ha supuesto una evolución de la propia imagen digital. Entre sus afirmaciones, destacamos la idea del artista no como creador sino como *prescriptor de sentidos* (como aquel que ordena y otorga coherencia al excesivo número de imágenes ya existentes en Internet), del paso de un discurso de la originalidad a uno en el que se permite la apropiación, la importancia de las cantidades de fotografía colgadas en internet, que se cifran por miles de millones; la disolución de las fronteras entre lo privado y lo público, la preeminencia del compartir sobre el poseer y la consolidación de una estética alejada de, en palabras del propio Fontcuberta, el “*glamour*”, lo cual ocurre, por ejemplo, en imágenes *amateur* tomadas con móviles y ajenas a una voluntad principalmente estética (Fontcuberta 2016 39-40). Surge, de tal modo, un tipo específico de imagen, similar a miles de otras, perdida en una miríada de imágenes, en ocasiones indistinguibles. En ella la personalidad del autor queda perdida, al menos en un sentido individual, lo cual dota a la imagen de un sentido más democrático, en tanto que todas las personas pueden tomarla y compartirla sin los límites que exigía la fotografía analógica y los cauces tradicionales de su difusión. Este tipo de imagen sería la que estructura una condición postfotográfica en la que, según el autor, nos encontramos. Todo ello tiene, evidentemente, implicaciones también en la relación de la fotografía, las estructuras coloniales y las diferencias económicas entre países.

En cualquier caso, podría matizarse la definición de Fontcuberta de lo *postfotográfico* relacionándola con una característica clave del arte contemporáneo: la disolución de las fronteras entre géneros. Así ocurre en el ámbito de las artes visuales (Heinich 2016), aunque también en ciertas poéticas actuales, entre las que destacan autoras como Anne Carson.⁵ Por ello, proponemos *posvisualidades* como un posible término más amplio que el de postfotografía, que haría referencia a la asunción de los principios generales de la postfotografía en todas las artes visuales. De este modo, en el *Arte Pop* ya pueden encontrarse principios estéticos que concuerdan, teniendo en cuenta

5 Puede consultarse, con respecto a esto, Carson (2014, 2018 y 2020).

la diferencia temporal, con los que plantea Fontcuberta (reproducibilidad de las obras, intertextualidad y copia, crítica de la idea de genio, etc.). Algo similar ocurre en el ámbito de la escritura, sobre el que podría mencionarse la *escritura no-creativa* de Kenneth Goldsmith (2020). Esto no implica que el *Arte Pop*, la *Postfotografía* y la *Escritura no-creativa* sean idénticos, sino que forman parte de un *continuum* que responde de maneras peculiares a unas mismas preguntas, y, en parte, desde una misma perspectiva. Por otra parte, *posvisualidades* haría referencia al hecho de que el mantenimiento de una división fuerte entre la postfotografía y otros géneros artísticos contemporáneos es, en realidad, anacrónica y no se corresponde con la hibridación de géneros presente en nuestra cultura (en la que, por ejemplo, utilizando medios fotográficos se crean obras que no pueden calificarse propiamente como fotografía). Desde esta perspectiva podremos comprender con mayor profundidad las fotografías de Alex John Beck, que comentaremos en el presente artículo y que se muestran junto a inscripciones manuscritas en árabe, convirtiendo su obra en una hibridación de texto y fotografía.⁶

3 · Población migrante, acceso a la tecnología y condición postfotográfica

En este contexto político, económico y cultural, la representación de la travesía migratoria se caracteriza bien por el rechazo visceral, de carácter racista y xenófobo y sin duda ligado a la aporofobia y la criminalización de las clases trabajadoras racializadas; bien por la toma historicista de Occidente como fin de un progreso, adoptando así una posición paternalista frente a un migrante exotizado (o deshumanizado en forma de idealización) al que se sitúa culturalmente en un subdesarrollo imaginario del que surge la polémica por su participación en la realidad postfotográfica europea bajo el símbolo del smartphone, postfotográfico por excelencia. El hecho de que los refugiados tuvieran teléfonos inteligentes supuso, en las dos primeras

⁶ Para una mayor comprensión de la dimensión textual del trabajo de Beck, que no conviene comentar excesivamente en el presente artículo, son de interés Blesa (2011), en relación con el texto ilegible, así como Chejfec (2015), sobre la letra manuscrita.

décadas del presente siglo, un cierto debate público, sustentado principalmente por la discontinuidad entre la consideración del smartphone como un objeto de lujo, propio de ciudadanos de países ricos, y el hecho de que estos smartphones son, en realidad, necesarios y de obligada posesión para la mayoría de los propios europeos, así como el único medio de comunicación de los migrantes con sus amistades y familiares. De tal modo, mientras que por una parte encontramos decisiones en la dirección de los intereses de la población migrante, como la orden judicial (Desalambre 2015) que permitía a las personas internas en los *Centros de Internamiento de Extranjeros* utilizar teléfonos móviles —¿derechos digitales y postfotográficos?—, también encontramos en aquellas tecnologías (que son condición de posibilidad de una realidad postfotográfica presuntamente democratizadora⁷) el caldo de cultivo de nuevas formas de vehicular un racismo, que, en cualquier caso, no tiene origen en ellas. El evidente dominio de la nueva extrema derecha en la comunicación *online*, clave, como se ha señalado en numerosas ocasiones, para la victoria de Donald Trump en Estados Unidos (Rodríguez-Andrés, 2018), lleva al *meme* como forma comunicativa especialmente útil para los objetivos de la política xenófoba, tal vez por su brevedad y tendencia a la simplificación. Siguiendo con este mismo ejemplo, encontramos multitud de memes que aluden al hecho de que los migrantes tengan teléfonos móviles (Fig. 1): “*La pregunta ineludible es: cómo habéis podido pagar la factura del vuestro teléfono durante vuestra horrible excursión de dos meses por cuatro países distintos.*” La opinión pública europea cuestionaba, con ello, cómo de

⁷ La rápida difusión de las imágenes en la era digital, que Fontcuberta recuerda con frecuencia, es aquella que se defiende por parte de los partidarios de la *tecnopolítica* como potencialmente útil en sentido social y emancipador. Puede consultarse la web del grupo *Tecnopolítica* de Barcelona para encontrar postulados de todo tipo cercanos a esta visión (tecnopolitica.net). Asimismo, afirma Fontcuberta (2016 40) que en lo postfotográfico “*compartir es mejor que poseer*”; y que se “*disuelve(n) las nociones de originalidad y propiedad*”. Habría, por tanto, en la noción misma de *compartir* una cierta tendencia igualitaria que se opone a una propiedad que estaba hasta el momento claramente distribuida de modo asimétrico. Son estas dos ideas relacionadas con la postfotografía —su utilidad política y su carácter igualitario y compartido— con respecto a las cuales discutiremos el carácter *democratizador* de la postfotografía a lo largo del artículo, especialmente en las secciones 4.2 y 4.3.

merecedor de caridad y compasión debían ser aquellos que no concordaban con el ideal (previamente europeo) del merecedor de la salvación occidental.⁸



Figura 1. Por la naturaleza misma del meme, de imposible localización el autor. Extraído de <https://bit.ly/3LJ2XRU>

Sin embargo, como señala Matthew Brunwasser (2015) en un interesante artículo en el *New York Times*, los smartphones sirven como mapa para los refugiados y como alerta en tiempo real sobre los movimientos de los guardas de fronteras y las novedades en las rutas, además de que pueden ser una herramienta de apoyo mutuo, al compartir experiencias con los nuevos exiliados, lo que ha llevado incluso a las Naciones Unidas a donar 33.000 tarjetas SIM a los refugiados, como los bienes de primera necesidad que estos son. Además, como atestigua Terence Eden (2015), entre los teléfonos de los refugiados que se muestran en la fotografía de Peter Nicholls que ilustra el

⁸ La filosofía crítica con lo colonial ha mostrado esta clase sesgos con respecto, por ejemplo, a la disposición afectiva de los migrantes. Concordamos, así, en espíritu y perspectiva, con los estudios de autoras como Sara Ahmed (2019 255, 332).

artículo, encontramos algunos con un precio de 16 libras de primera mano. Algo similar señala Sara Mesa en *Silencio administrativo* con respecto a las personas sin hogar o en pobreza extrema, lo cual ratifica la estrecha relación de raza y clase y de racismo y aporofobia:

Carmen tiene un móvil que le compró Beatriz. [...] Esto también despierta suspicacias entre la gente. Así que lleva un bastón de invidente, así que supuestamente no ve bien, y, sin embargo, dicen, ahí la tenemos, tecleando. Una persona pobre con un móvil, ¿dónde se ha visto? Tienen dinero para lo que quieren. [...] Cualquier posesión que vaya más allá del bocadillo de mortadela y la manta raída puede ser censurable. (Mesa 2019 61)

Lo que ponía sobre la mesa el hecho de que los refugiados tuvieran smartphones era, en realidad, el acierto de Fontcuberta y el hecho de que la realidad postfotográfica no se reduce a los países occidentales, sino que ha alcanzado envergadura prácticamente mundial. Esto supone una relativa democratización de las capacidades de agencia fotográfica que parte de los ciudadanos europeos parecen no aceptar. Incluso a pesar de vivir en sus propias carnes las exigencias tecnológicas que conducen a una condición postfotográfica (como la obligación, *de facto*, de tener smartphones en gran número de trabajos), se genera una situación social de sospecha hacia aquellos que, en una situación de extrema pobreza, hacen uso de un bien de primera necesidad, produciéndose una asimetría entre la realidad de las exigencias de algunos sectores de nuestra sociedad y la distinción que suele hacerse entre lo necesario y lo superfluo (cuando se trata de algunos grupos concretos), una desconexión entre pensamiento y realidad que no ocurre por ningún tipo de impericia por parte de la población general, sino por los modos discursivos de construcción de la otredad: la no pertenencia a los mecanismos de la condición postfotográfica (la no posesión de ciertos objetos tecnológicos) es exigencia *sine qua non*, aunque en ningún caso la única, para considerar legítima la huida y merecer la acogida. La construcción de la figura del refugiado no implica únicamente una visión jerárquica y caritativa por parte de los países ricos, sino que lleva también a negar la posibilidad de

la memoria (a través de las fotografías⁹), el contacto con los seres queridos o la autoafirmación celebratoria propia del *selfie*. La visión militantemente excluyente opta por la negación de cualquier acogida, pero la visión humanitaria basada en mayor medida en la caridad que en la justicia en sentido decolonial¹⁰ conlleva la creación de sujetos despojados de derechos. Es decir, se trata de la victoria de una mirada clasificatoria basada en exigencias de pobreza. La política migratoria estructural, no obstante, favorece la entrada de aquellos inmigrantes en mejores condiciones económicas, con mayor formación o con la capacidad de entrar en nuestro país con visados y en vuelos regulares, haciendo, en 2020, que entre el 11 y 13% de la población migrante extracomunitaria esté en situación administrativa irregular en España, según un estudio de la Fundación PorCausa y el Instituto Carlos III (Fanjul y Gálvez-Iniesta 2020 5).

Habiendo comentado ya la condición postfotográfica de la que también forman parte las poblaciones migrantes, pasaremos a analizar algunos ejemplos de obras artísticas (e imágenes en general) relacionadas con la migración que pueden comprenderse desde el paradigma de la postfotografía.

4 · Postfotografía y representación de las migraciones

4.1. Alex John Beck: materialidad postfotográfica y aura de autenticidad.

En 2017, el fotógrafo Alex John Beck (2017) tomó fotografías a móviles de refugiados (Fig. 3), que unió en una serie que incluía escritos en árabe. Así, aunque la relación de imagen y texto sea una característica central de algunos

⁹ Esta es una exigencia que encontramos, en todo caso, referida a las fotografías digitales guardadas en medios igualmente digitales. En ese sentido, cabría estudiar las similitudes existentes entre los discursos generadores de una figura homogénea del migrante y aquellos que hacen lo propio con los sujetos de clase trabajadora y en extrema pobreza, incluso aunque lo hagan de modo laudatorio. Ambas (con sus también existentes diferencias) son construcciones esencialistas, erigidas en torno a la exigencia de pobreza y exclusión tecnológica.

¹⁰ Con respecto a la crítica a la política de la caridad, así como sus posibles alternativas políticas, véase Raventós y Wark (2019).

fenómenos postfotográficos, como el *meme*¹¹, esta es una decisión, en cualquier caso, no necesariamente postfotográfico, en tanto que la hibridación de fotografía y texto estuvo presente en la historia de la fotografía incluso en la primera mitad del siglo XIX, como muestra el *Autorretrato como ahogado* de Hippolythe Bayard, fechado a 18 de octubre de 1840 (Fig. 2).¹²

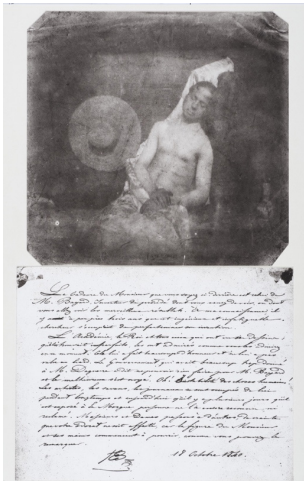


Figura 2. Hippolythe Bayard, *Autorretrato como ahogado*, 1840.

Esta obra de Beck muestra la cotidianidad del refugiado en su tránsito. En sus fotografías, la omnipresencia del móvil, —incluso en zonas con, presumiblemente, menor presencia de la tecnología— es la omnipresencia de aquello merecedor de ser fotografiado: una ética de la visión democratizadora de lo decisivo y lo indeciso (utilizando la diferencia de Cartier-Bresson¹³), de lo que merece y no merece ser fotografiado, en la que la cotidianidad y lo que no accede a la consideración de “bello” llega, sin embargo, a ser

¹¹ Véase la Figura 2 del presente artículo.

¹² Para mayor desarrollo sobre lo postfotográfico y la hibridación de fotografía y texto véase el segundo punto del presente artículo, con especial atención a la nota cuarta a pie de página.

¹³ Véase Cartier-Bresson (2003)

fotografiado¹⁴, De especial importancia para el análisis del disciplinamiento en época postfotográfica son las propias palabras de Beck, que cuenta cómo

las fotografías de los teléfonos móviles muestran la oculta red de comunicación entre migrantes, un mundo ignorado en los reportajes generales, que se centran en el lugar físico y la conexión física. [...] Los refugiados se ven observados por las fuerzas de seguridad [...] Para evitar el escrutinio se autocensuran y borran las imágenes y los mensajes nada más recibirlos. (Beck 2017, traducción propia)



Figura 3. Alex John Beck, Syrian Refugees in Jordan and Lebanon, 2017.

Así, la fotografía del exilio es sublimación de la espera: un modo emocional generalizado de la añoranza, un sufrimiento marcado principalmente por la melancolía. Unos inmigrantes melancólicos (Ahmed 2019) que han de encarnar, para su aceptación social, las narrativas de la caridad, y con ello, el agradecimiento al país de acogida. Así, podemos decir, de nuevo con Ahmed (2019 311), que se trata de un modo de subjetivación que lleva a una cierta docilidad política y que, en la construcción discursiva del inmigrante, cuando no se trata de una tragicidad total (ejemplo de ello es la fotografía de Aylan Kurdi, como después veremos), “este deber de felicidad se traduce como la obligación de contar la historia de su llegada al país como algo bueno, y a no hablar de ni desde ningún tipo de infelicidad”.

¹⁴ Para una defensa de la imagen *pobre*, Steyerl (2009).

La serie es, más allá de esto, también ejemplo del exilio como retorno a lo real frente a la ilustración anti-dogmática postfotográfica. Dicho de modo más claro, frente a la contingencia de la verdad de lo que la fotografía muestra (que es característico de teóricos de la postfotografía defender¹⁵) estas imágenes retornan al *Ancien Régime* barthiano del *esto-ha-sido* (Barthes 1990 135, 137) es decir, de la fotografía como documento que certifica la verdad de lo representado, frente a la pintura y otras artes, en principio con mayor tendencia a la ficción. Así se da no solo, lógicamente, para el migrante, que toma la fotografía como verdad de lo añorado, sino para el espectador, que asume la verdad de la fotografía del móvil por su carácter rudimentario y presuntamente auténtico (siendo la autenticidad un concepto escasamente aplicable en los paradigmas teóricos en los que nos movemos). Con ello, es probable que el espectador adquiriera una lectura menos escéptica de las imágenes que observa, perdiéndose así una distancia que creemos sana para la buena comprensión de las fotografías. Así, si Benjamin (2013) afirmaba que lo perdido por la obra de arte en época contemporánea era el aura que la constituía como única, irreplicable y distinta de cualquier copia, debido a las condiciones de reproductibilidad técnica desarrolladas en los últimos siglos, estas fotografías muestran una cierta *aura* de verdad-autenticidad, ciertamente diferente a aquella que Benjamin estudiaba, aunque coherente con el significado general de *aura*. Perdida la posibilidad de un aura de lo irreplicable por la amplia reproductibilidad de las obras, y alcanzado el culmen de la maestría técnica, es la afirmación de lo genuinamente verdadero lo que, en una era vista como artificial y ficticia, proyecta un aura nueva a las obras de artes: no se trata ahora del objeto irreplicable creado por el genio del artista, sino de la desnuda verdad que la imagen logra representar, idealizada precisamente en la tosquedad y la mala calidad de la fotografía del teléfono móvil.

Esta serie muestra las fotografías en las pantallas de los propios teléfonos, que son distintos entre sí y funcionan también como muestra de la travesía misma y de la situación económica de sus portadores. Los rasguños que podemos observar en las pantallas, que se verían en una lectura superficial como mero *ruido* carente de significado, distorsionador del marco en el que las fotografías se muestran —la pantalla del teléfono—, son, no

15 Fontcuberta es absolutamente claro sobre ello: “Toda fotografía es una manipulación” (Domínguez 2016).

obstante, el signo que más inequívocamente nos remite al tiempo y las dificultades que han pasado entre el momento y lugar de partida y la situación actual, probablemente alejada kilómetros y meses del momento de toma de las fotografías y de compra del teléfono. Este emerger de las condiciones materiales de las fotografías, el mostrar los teléfonos mismos, constituye en último término una reflexión *meta-post-fotográfica* en la que se explicita la radical objetualidad de la imagen digital (tan material el píxel como la plata) frente a la confusión entre *hiper-reproductibilidad técnica* e *infinitud inmaterial*. De tal modo, resulta clarificador volver a pensar en las limitaciones físicas de la reproductibilidad de las imágenes en un contexto como el actual, en el que además de poder darse una reproductibilidad casi infinita de las imágenes en las redes, los objetos concretos que generan tal reproducción se vuelven menos perdurables, como es propio de la aceleración y el consumo mismo que infinidad de autores atribuyen a nuestras sociedades. Las grandes posibilidades de reproducción y guardado de imágenes, que hacen a estas más perdurables —aunque tal vez imposibles de localizar—, tienen lugar, paradójicamente, a través de dispositivos que van progresivamente perdiendo su perdurabilidad, lo cual supone un gasto material —específicamente mineral— en muchas ocasiones superior al que físicamente el ecosistema terrestre puede permitirse, lo cual podría acabar implicando una reducción del número posible de imágenes generadas en el mundo por la vía de la reducción fáctica de los dispositivos capaces de generarlas. Es difícil defender la posibilidad de un crecimiento ilimitado de la *hiper-reproductibilidad técnica de masas*. *Hiper-reproductibilidad técnica de masas no es infinitud inmaterial*.

4 · 2 · Aylan Kurdi: los límites del poder (tecno)político de la postfotografía.

Otro ejemplo es la famosísima fotografía del Aylan Kurdi (Fig. 4), tomada en 2015 y muestra de la escasa potencialidad política postfotográfica, puesto que, como señalaba la *Comisión Europea de Ayuda al Refugiado* (CEAR 2017), a pesar de la célebre fotografía, en ese momento seguía sin haber vías seguras de tránsito hacia Europa y seguían los recurrentes incumplimientos de plazos y número de refugiados acogidos por los países, incluyendo España. Y es que, como ya hemos mencionado, la política contemporánea se ha convertido en *necropolítica*, marcada por la guerra, la exclusión política y sanitaria y las consecuencias del cambio climático.



Figura 4. Nilufer Demir, 2015.

En este contexto de asunción acrítica de una presencia ubicua de la muerte, e incluso de un cierto gusto periodístico por la pornografía de la violencia y el sufrimiento, así como de saturación informativa, puede que las palabras de Susan Sontag sobre la fotografía de Diane Arbus nos hablen certeramente sobre la proliferación de imágenes como las de Kurdi:

nuestra capacidad para digerir este creciente caudal de imágenes (móviles y fijas) y textos grotescos exige un precio muy alto. A la larga, no actúa como una liberación sino como una sustracción del yo: una pseudofamiliaridad con lo horrible refuerza la alienación, incapacita las reacciones en la vida real. (Sontag 2006 66)

Así, la fotografía del niño Aylan demostró la nula potencialidad política de la fotografía en términos postfotográficos, de la viralización de imágenes y del dolor que no se traduce en acceso a instancias tradicionales de decisión política, lo cual no niega la efectividad de los medios de distribución informativa postfotográfica a la hora de difundir las imágenes. Una situación de brevedad de los temas tratados, y de intensidad de los mismos cuando se tratan —es decir, un verdadero *consumismo informativo*— hace sencillo el uso de aquellos mensajes simples, en muchos casos imágenes, que pueden

resumir posturas y simbolizar realidades sociales. De tal modo, la muerte se convierte en un objeto representable e infinitamente reproducible y olvidable; la espectacularización de la muerte de Kurdi nos dice que hoy más que nunca *killing is a matter of design* (Steyerl 2017 9-19). La cuestión es, sin embargo, que la viralización, sin el sustento de la acción política (en sus diversas formas), no supone una politización con la capacidad de generar cambios, al menos en el corto y medio plazo. Podríamos decir que, siendo acertado el análisis del contexto postfotográfico que hace Fontcuberta (y de su repercusión en el ámbito del arte y la estética), es razonable que existan dudas sobre la efectividad política de esta nueva situación.

4.3. Maelstrom: aporías de la redistribución estética postfotográfica.

Finalmente, analizaremos el mediometraje *Maelstrom* (Fig.5), que, dirigido por Misja Pekel, incluye escenas del tránsito marítimo de los migrantes. Entre sus características postfotográficas encontramos la hiperinflación de imágenes (se construye sobre centenares de videos *amateur*¹⁶), en un contexto de cámaras con móviles. No al revés.

De tal modo, las nociones clásicas de autor en el ámbito fotográfico se ponen en duda, así como la división entre el artista, creador de obras de arte; y el *amateur*, cuyas obras no exceden lo individual y privado —las fotografías de seres queridos, de momentos que desean recordarse, etc—. Así, aquel que toma las fotografías, original autor, se convierte en actor casi automático-técnico, mientras la creación artística se traspaasa al selector de las imágenes, que se convierten en *objets trouvés*, siendo estas, en sentido

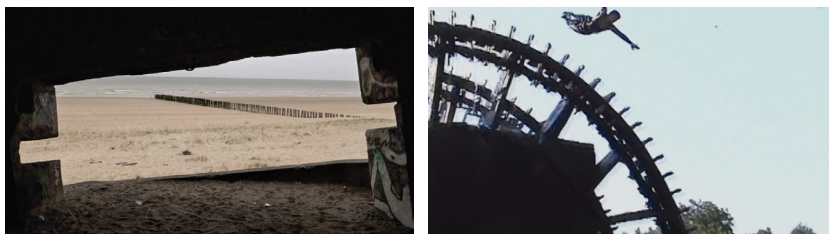


Figura 5. Fotogramas de *Maelstrom*, 2018, seleccionados por Misja Pekel.

16 La hiperabundancia postfotográfica de imágenes, que puede trasladarse a las obras artísticas, no implica la pérdida total de la imagen singular, ni siquiera en las obras que concuerdan con los principios postfotográficos. La elección del fotograma que se utilizó para el cartel de *Maelstrom* es un ejemplo claro de ello.

clásico, de mala calidad. Sin embargo, la distribución desigual de capital económico-cultural hacen al occidental ser el coleccionista-artista que recibe rédito de la gratuidad de las imágenes del exiliado. Debemos recordar que la selección no es un hecho aporoblemático, sino que los criterios selectivos suponen un posicionamiento artístico y político.¹⁷ Las fotografías, en el orden adoptado por el montador (erigido en creador) conforman una yuxtaposición necesariamente subjetiva que construye sentido en tensión e interdependencia permanente con la fotografía en su individualidad. Es decir, el sentido de cada fotografía concreta se modifica por el hecho de incluirlas en una unidad de sentido cinematográfica y en una progresión que, a través de cierto orden, genera una narratividad. Esto no quiere decir únicamente que el significado —determinado extrínsecamente— de la totalidad de las imágenes pueda contradecir al de la inmanencia objetiva de la imagen concreta, sino también que la propia necesidad formal de yuxtaposición de las imágenes en una progresión modifica los significados dados a cada fotografía en su sentido individual. Dicho en términos más amplios, la colectividad que el individuo constituye siempre retorna al individuo a constituirlo.

Así, el hecho de que la selección la hagan aquellos con mayor capital cultural nos remite a la nueva definición de la creación como “*prescribir sentidos*” (y no como crear objetos), que desarrolla Fontcuberta (2016 53). De ese modo, se mantiene un esquema asimétrico de autoría en el que el reconocimiento y capital cultural se distribuyen desigualmente. El autor occidental —que mantiene el estatus de director del mediometrage, con todo lo que ello implica— queda en el ámbito de la “calidad” y la “pericia artística”, mientras que los refugiados y migrantes se mantienen como fotoaficionados, portadores, insistimos, de una verdad con una cierta aura, una verdad auténtica, liberada de aquella creatividad distorsionadora que, sin embargo, no desaparece.

5 • Conclusiones: ambivalencia política de la postfotografía, desde la perspectiva de las migraciones y la racialización

¹⁷ Cf. Fontcuberta (2016 53-60).

A lo largo de este artículo, hemos explicitado la noción de *postfotografía* y, de modo simultáneo, hemos mostrado tanto las aplicaciones de este concepto en ciertas fotografías relacionadas con la migración como los límites y cuestionamientos que estas fotografías y obras suponen al concepto mismo de lo postfotográfico. Podemos ver, en ese sentido, una ambivalencia que hace a la postfotografía y sus consecuencias tener en sí cierta potencialidad política democratizadora, pero también nuevos riesgos que han de tenerse en cuenta. De tal modo, la capacidad emancipadora de Maelstrom o la fotografía de Kurdi podría explicarse bajo el concepto de *sousveillance*¹⁸ (esto es, la vigilancia al poder desde abajo, en oposición a la vigilancia disciplinadora del poder desde arriba o desde dentro¹⁹). La realidad de las imágenes tomadas por los ciudadanos en Bodrum, localidad en la Kurdi fue encontrado, o por los propios refugiados en su camino tendría el valor de situar a los poderes económicos y políticos que han generado la situación de exilio frente a la realidad que ellos mismos han propiciado, utilizando para ello la misma abundancia de cámaras que hace más eficiente el control de las fronteras y el desarrollo de la guerra. No obstante, a pesar de esta visión positiva y no exenta de verdad, la representación de la travesía del refugiado nos sitúa en la dicotomía entre las posibilidades emancipadoras de lo postfotográfico y el mantenimiento de las estructuras fotográficas del poder en un contexto favorecedor para la acumulación de capital cultural por parte del occidental. Así, este momento de transición desde un esto-ha-ocurrido a un yo-estuve-allí *sélfico* puede llevar tanto a la persecución del migrante (es especialmente representativo el caso de la persecución a un hombre migrante tras haberse hecho un *selfie* con Ángela Merkel²⁰) como a la *sousveillance* (en *Maelstrom*).

Por ello, la postfotografía se erige como un concepto que, a pesar de su evidente utilidad explicativa, puede acabar sobre-simplificando la dicotomía compartir-poseer obviando la existencia pre-fotográfica de desposeídos y desequilibrios estructurales ante los que la hipercirculación de imágenes

18 Véase, para más información sobre este concepto, Mann, Nolan y Wellman (2003), Ganascia (2010) y Fontcuberta (2016 241-253).

19 Con respecto al carácter disciplinario del poder moderno, véase Foucault (1976); y sobre la autoexplotación como característica fundamental de la sociedad actual, Foucault (2007) y Han (2020).

20 Véase Eddy (2017)

es multívoca y no unívocamente igualadora, siendo esta además una circulación escópica incapaz de generar *por sí misma* cambios sustanciales en los lugares institucionales de toma de decisiones.²¹ No se vuelve por ello necesario desechar la postfotografía ni retornar a la situación previa a la misma, sino incluir estas nuevas perspectivas que señalamos, o, en caso de poder encontrarlas en algún ejemplo de la teoría existente, profundizar en ellas y dotarlas de una mayor centralidad en el análisis. Igualmente, debemos evitar un dogmatismo epistemológico postfotográfico (evitado por sus teóricos) que recuerde que, por toda autenticidad que quiera mostrarse, toda representación fotográfica tiene de fantasma los pensamientos (y la propia somaticidad) del fotógrafo, sus ideales, la trama de relaciones sociales en las que se mueve y el conjunto de la realidad material y cultural, hasta cierto punto incognoscible.

En conclusión, los estudios sobre la *postfotografía* muestran con pericia el cambio radical que ha sucedido en los modos de tomar y distribuir fotografías, lo cual genera una relativa democratización, pero también nuevos modos de desigualdad en el ámbito artístico que son, en todo caso, coherentes con los desequilibrios sociales existentes previamente. El refugiado espera a un Godot que, de momento, no vendrá, incluso aunque puedan hacerse miles de fotografías en el lugar de los hechos.

6 • Referencias

Ahmed, Sara. *La promesa de la felicidad*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2019.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 1990.

Beck, Alex John. *Syrian Refugees in Jordan and Lebanon*. Alex John Beck, 2017. Recuperado 25 de septiembre de 2022, de https://alexjohnbeck.com/projects/Oxfam_Cellphones

²¹ El control a las instituciones políticas por parte de *lo digital* no ocurre principalmente por la rápida circulación de mensajes en las redes sociales de los ciudadanos comunes, sino más bien por el poder oligopolístico que han adquirido las grandes multinacionales tecnológicas, lo cual muestra que Internet no solo ha generado momentos de politización ciudadana, sino también de concentración oligárquica de poder. (Lassalle 2021 138-156)

- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Casimiro, 2013.
- Blesa, Túa. *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*. Editorial Delirio, 2011.
- Brown, Wendy. *El pueblo sin tributos. La secreta revolución del neoliberalismo*. Salamanca: Malpaso, 2016.
- Brunwasser, Matthew. "A 21st-Century Migrant's Essentials: Food, Shelter, Smartphone" Nueva York: The New York Times, 2015. Recuperado el 25 de septiembre de 2022, de <https://www.nytimes.com/2015/08/26/world/europe/a-21st-century-migrants-checklist-water-shelter-smartphone.html>
- Carson, Anne. *Decreación*. Madrid: Vaso Roto, 2014.
- Carson, Anne. *Nox*. Madrid: Vaso Roto, 2018.
- Carson, Anne. *Flota*. Madrid: Cielo eléctrico, 2020.
- Cartier-Bresson, Henri. *Fotografiar del natural*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- CEAR. "Dos años después de la muerte de Aylan Kurdi siguen sin garantizarse vías legales." Madrid: 2017, 20 de noviembre. Recuperado el 25 de septiembre de 2022, de <https://www.cear.es/dos-anos-des-pues-la-muerte-aylan-kurdi-siguen-sin-garantizarse-vias-legales-seguras-las-personas-refugiadas-no-tengan-arriesgar-vidas/>
- Chejfec, Sergio. *Últimas noticias sobre la escritura*. Jekyll & Jill, 2015.
- Desalambre. «Un juez ordena a la Policía permitir el uso del teléfono móvil a los internos del CIE de Madrid.» Madrid: *elDiario.es*, 1 de julio de 2015. Recuperado 25 de septiembre de 2022, de https://www.eldiario.es/desalambre/permitir-telefonos-internos-cie-madrid_1_2593691.html
- Domínguez, Gonzalo. «Joan Fontcuberta: Toda fotografía es una manipulación.» Barcelona: *La Vanguardia*, 11 de noviembre de 2016. Recuperado 25 de septiembre de 2022, de <https://www.lavanguardia.com/vida/20161111/411795592700/joan-fontcuberta-toda-fotografia-es-una-manipulacion.html>
- Eddy, Melisa. «Una 'selfie' con Angela Merkel, un refugiado y una demanda contra Facebook.» Nueva York: *The New York Times*, 10 de febrero de 2017. Recuperado 25 de septiembre de 2022, de <https://www.nytimes.com>

- com/es/2017/02/10/espanol/una-selfie-con-angela-merkel-un-refugiado-y-una-demanda-contra-facebook.html
- Eden, Terence. "Migrants and Mobiles." *Terence Eden's Blog*, 6 de septiembre de 2015. Recuperado 25 de septiembre de 2022, de <https://shkspr.mobi/blog/2015/09/migrants-and-mobiles/>
- Fanjul, Gonzalo. & Gálvez-Iniesta, Ismael. *Extranjeros, sin papeles e imprescindibles: Una fotografía de la inmigración irregular en España*. Madrid: porCausa, 2020.
- Fisher, Mark. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra, 2018.
- Fontcuberta, Joan. *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*. Carcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI, 1976.
- Foucault, Michel. *Nacimiento de la biopolítica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Ganascia, Hans-Georg. "The generalized sousveillance society." *Social Science Information* 49,3 (2010): 489-507.
- Garcés, Marina. *Nueva ilustración radical*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- Goldsmith, Kenneth. *Escritura no creativa*. Barcelona: Caja Negra, 2020.
- Han, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder, 2020.
- Heinich, Nathalie. *El paradigma del arte contemporáneo: estructuras de una revolución artística*. Casimiro, 2016.
- Illouz, Eva. *El fin del amor. Una sociología de las relaciones negativas*. Buenos Aires: Katz, 2020.
- Lassalle, Jose María. *El liberalismo herido. Reivindicación de la libertad frente a la nostalgia del autoritarismo*. Barcelona: Arpa, 2021.
- Mann, Steve., Nolan, Jason y Wellman, Barry. "Sousveillance: Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments." *Surveillance & Society* 1, 3 (2003): 331-355.
- Mesa, Sara. *Silencio administrativo. La pobreza en el laberinto burocrático*. Barcelona: Anagrama, 2019.
- Pérez, Marino.; Sánchez, José Carlos y Cabanas, Edgar. *La vida real en tiempos de la felicidad*. Madrid: Alianza Editorial, 2018.
- Raventós, Daniel. y Wark, Julie. *Contra la caritat. En defensa de la renda bàsica*. Baclrona: Arcàdia Editorial, 2019.

- Rodríguez-Andrés, Roberto. "Trump 2016: ¿presidente gracias a las redes sociales?" *Palabra Clave*, 21, 3 (2018): 831-859. DOI: 10.5294/pacla.2018.21.3.8
- Sallarès, Mireia. *Com una mica d'aigua al palmell de la mà*. Barcelona: Arcàdia Editorial, 2019.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara, 2006.
- Steyerl, Hito. "In Defense of the Poor Image." *e-flux journal*, 10 (2009). <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>
- Steyerl, Hito. *Duty Free Art. Art in the Age of Planetary Civil War*. Londres: Verso Books, 2017.