

# La imagen borrosa

Santiago Lucendo

Universidad Europea de Madrid

“La fijeza es siempre momentánea”,

Octavio Paz [1]

“What is focus -and who has the right to say what is legitimate focus?”,

Julia Margaret Cameron [2] (1866)

“Es una forma de poder que hace sujetos individuales”,

Michel Foucault [3]

En 1989 se presentó *Vanishing Presence* en el Walker Art Center en Minneapolis, una muestra que recogía una amplia selección de fotografías con borrones o directamente borrosas. La exposición establecía el recorrido del borrón desde los efectos producidos por la incapacidad técnica hasta su utilización posterior como recurso intencionado [4]. Esos ‘defectos’, como apariciones fantasmales, siguen manifestándose quizá aún más en la era digital. El presente artículo pretende hacer un primer acercamiento a este tipo de imágenes borrosas (digitales y analógicas), su capacidad evocadora y significativa, así como destacar el poder del imaginario gótico (utilizado en su sentido más amplio) para representar los terrores del presente y del futuro [5],



Retrato anónimo 1850 – Atget

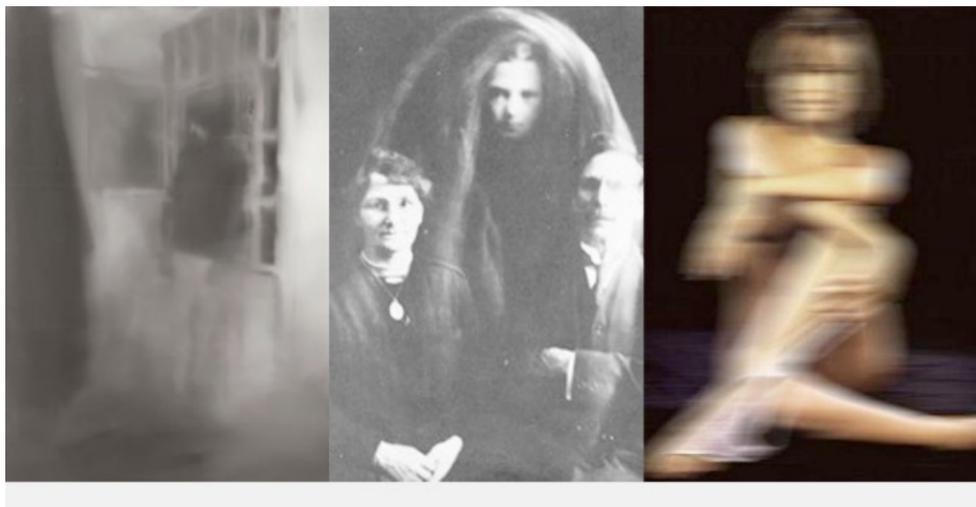
A menudo descartamos las fotos turbias y la calidad en cuanto a los dispositivos de reproducción en el mercado, como televisiones o cámaras fotográficas, se mide en función de su definición. Más allá de las connotaciones negativas que tiene el borrón en su sentido estético, pero que también puede tener en sentido moral [6], la imagen emborronada no

debe ser sinónimo de imagen defectuosa. Acerquémonos ahora a esos fantasmas de baja calidad y aspecto difuso para observar de qué modo se comportan o cómo nos afectan.

Hito Steyerl, en su artículo “In defense of the poor image”, dibuja un mapa del mundo de las imágenes empobrecidas (“poor images”) dentro la “sociedad de clases de las apariencias” [7]. Si *Vanishing Presence* es el reconocimiento a la importancia del borrón, el artículo hace lo propio con las imágenes digitales de baja calidad [8]. Steyerl describe una sociedad donde las imágenes de alta calidad (nítidas) ocupan la cima de la pirámide, frente a las imágenes poco definidas, que son las descartadas del sistema, mal-tratadas, a pesar de ser la base social de la misma.

Las imágenes empobrecidas, como los borrones, están al límite de merecer el apelativo y por eso son apenas “el fantasma de una imagen” [9]. El borrón fotográfico y la imagen digital de baja calidad tienen en común haber sido referidas como fantasmas por su apariencia, pero también por su situación; despreciadas y pronto recuperadas, muertas y resucitadas. Debemos considerarlas por su importante presencia en número (amenazante como los zombis), y su capacidad para desencadenar el pensamiento cuando lo logran, tal y como lo describe Ernst van Alphen con la expresión ‘shock into thought’ [10].

Que las imágenes convivan en sociedad no es una novedad del mundo digital [11], aunque en ese entorno se ha virtualizado de forma extensa. Es decir, se ha formalizado en un entorno digital constituido por sitios interconectados a nivel global [12]. La convivencia comunitaria es determinante para comprender el papel de la imagen borrosa a la hora de desencadenar el pensamiento. Las imágenes, que forman condensaciones en la comunidad textual fantasmal, pueden reencarnarse en otras, sobrevivir o despertar a sus vecinas geográficas a través de vínculos o hipervínculos. En ese sentido, teóricos y artistas como Aby Warburg o Gerhard Richter, han trabajado con y en el atlas y miles de usuarios-creadores siguen haciéndolo cada día en Internet. No para formar un discurso historiográfico clásico, basado estrictamente en la cronología, relaciones de causalidad, ni para establecer un relato lineal, sino para llevar a cabo un diálogo por encima de las barreras de tiempo, lugar y clase en esa sociedad de las imágenes [13]. El recorte de prensa y la imagen digital de baja calidad pueden tener la misma importancia que las ‘obras maestras’ a la hora de la reencarnación en lo que Warburg denomina la “historia de los fantasmas para adultos”, dentro de ese ir y venir en la “madeja de la memoria” [14]. El archivo fotográfico iniciado por Warburg e, incluso, los paneles que conforman su tan nombrado *Atlas Mnemosyne*, están plagados de imágenes de baja calidad, como la Web. Recortes de prensa, fotocopias borrosas y láminas (a menudo sin documentar) conviven como vecinas con reproducciones documentadas y grabados originales *full HD* en carpetas de cartón. La historia del arte ha sido devorada por el hambre de la World Wide Web y allí resucita como espectro viajando por sus estancias, pero quizá siempre ha sido una historia de fantasmas.



*Hanged*, G. Richter, 1988 /Fotografía espiritista / *Nudes*, Thomas Ruff

Antes de la aparición de la tecnología digital y de que el borrón ganara terreno dentro de la técnica artística, aquellas manchas indeterminadas, luminosas y a menudo con rasgos antropomórficos formaron parte de la llamada 'fotografía de espíritus' [15]. Más allá del fraude en que se vio implicado el borrón en sus comienzos, es cierto que las imágenes borrosas muestran una visión del mundo que se escapa al ojo. Algunos pueden considerar que incluso la roba o, quizá, deberíamos precisar que la está robando. Aun siendo impresiones estáticas, reflejan una abstracción de la idea del movimiento, de presencia y ausencia, de captura y escapada; igual que las líneas en los tebeos dicen "esto se mueve" o la incipiente podredumbre de una manzana "esto caduca", "desaparece" [16]. Es engañoso decir que el borrón representa el movimiento, porque es estático, pero lo evoca a través de la destrucción de la totalidad y la certidumbre de una imagen nítida [17]. El fantasma representa una pérdida, antes que una presencia, y el acto de desvanecerse.

*YouTube - Sam Taylor-Wood - Still Life (2001)*

Parte del poder evocador del borrón puede estar relacionado con su aspecto gótico-fantasmal, con las sugerencias terroríficas o sublimes que provoca [18]. La indefinición es un lugar común dentro de la literatura gótica, desde Walpole a nuestros días, y muchos de los momentos más siniestros del terror-arte [19], llegan a través de esa indeterminación. Como señalaba Lovecraft, un habitual del terror indeterminado e indescriptible, la autenticidad del relato la determinan las sensaciones provocadas por la atmósfera, no la trama o el dibujo [20]. No solo hablamos de literatura. En el ámbito político, Marx utilizó constantemente figuras como fantasmas, espectros, alquimistas y vampiros [21]. Un vocabulario con el que el público estaba plenamente familiarizado y muy adecuado a la incipiente sociedad industrial que nacía junto con el éxito de la novela gótica, pero igualmente adecuado para referirse al mundo digital presente: "Un fantasma recorre Europa", comenzaba el conocido manifiesto que redactó junto con Engels [22].



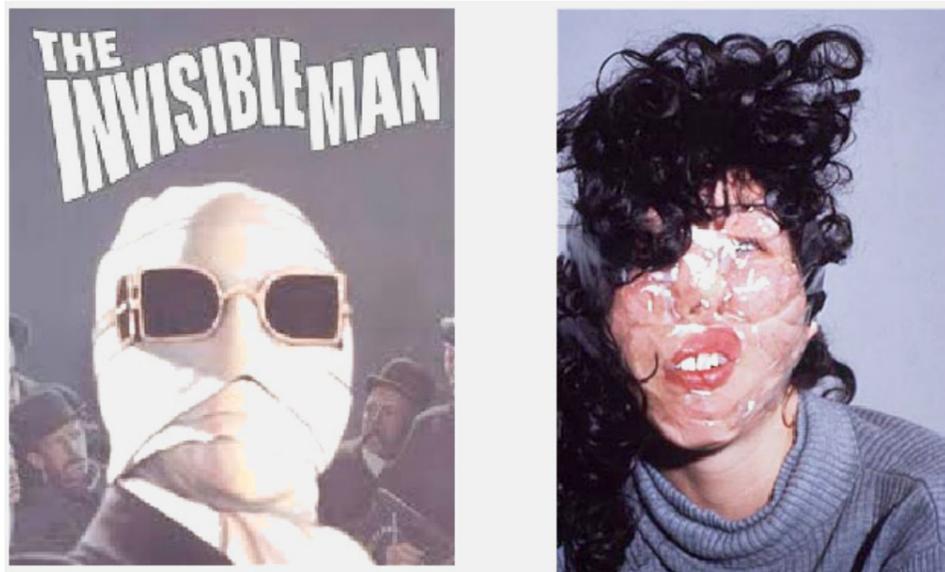
[Cartoons for the cause, Walter Crane / Portada cómic *La cosa del Pantano*]

El borrón, la indefinición o el pixelado pueden dar credibilidad. Gerhar Richter, como habitual usuario del borrón, afirmaba que este aclaraba el contenido y hacía creíble la representación [23]. Si el realismo no es verosímil, la objetividad de la representación precisa es dudosa, rompe la ilusión porque la ¿realidad? (¿realidades?) es percibida como borrosa y lo real es indeterminado. Richter ha considerado que el poder de una fotografía corriente, convertida en otra por sus intervenciones, puede ser mayor que cualquier distorsión de Dalí o Bacon [24]. Mencionando a pintores de tal calado, Richter establece el puente del borrón hacia la distorsión pictórica. Si hemos unido en el mapa el borrón analógico fotográfico y la imagen digital de baja calidad, también aquí deberíamos hacer un hueco al efecto en la pintura, hacia el pasado.

Escribe Ernst van Alphen a propósito de Bacon que el “incesante énfasis en la necesidad de la distorsión para representar la apariencia ‘real’ de alguien puede ser entendido como una lucha contra las representaciones estereotipadas del sujeto” [25]. La distorsión y el borrón tienen en común su oposición a la imagen objetivada del sujeto y su mortificación [26]. Aunque van Alphen, en ese capítulo dedicado al retrato moderno, alude a otras estrategias que no presuponen una ruptura con la imagen nítida (Rineke Dijkstra, p. ej.), sus palabras podrían aplicarse al retrato-borrón: “Aquello que Bacon representa es precisamente la lucha entre el sujeto y la representación” [27] y, con las palabras de Foucault, podríamos añadir: porque lo ata a “su propia individualidad, lo ata a su propia identidad, le impone una ley de verdad que debe reconocer en él. Es una forma de poder que hace sujetos individuales” [28], igual que cuando completamos un perfil *online*, completamos un CV, adjuntamos una foto o contamos nuestra vida en un párrafo [www.imaginarrar.net/miembros2.htm].



*Autoretratos*, Patrick Tosani (www.patricktosani.com).] [Abajo: Cartel de El hombre invisible e imagen de la obra Confess all on video de Gillian Wearing.



El retrato desenfocado rompe con la supuesta objetividad y la capacidad para captar el alma (?) del retrato tradicional, donde no hay alma, sino facetas. La lucha entre sujeto y representación puede tener como resultado la distorsión y el borrón; forma parte del tan mencionado agotamiento por mantener la unidad del sujeto, pero un fantasma sigue siendo un monstruo, una muestra del pasado.

Retratos desenfocados como los de Patrick Tosani reinciden visualmente en cuestiones sobre el concepto de identidad y cuestionan el retrato objetivo. ¿Pero qué clase de individuo-monstruo es aquel cuyo rostro está borroso?

Steyerl cita, entre las imágenes empobrecidas, una escena de Woody Allen en *Desmontando a Harry* (1997) que responde desde el contrapunto humorístico.

[YouTube - Deconstructing Harry-blurry](#)

Asociado a Tosani, la escena vuelve sobre el retrato y la identidad pero, a efectos prácticos, el individuo fantasma es objeto de burla. Si, como decía Woody Allen, “cuesta un horror encontrar las zapatillas” al levantarte cuando estás muerto [29], es igualmente difícil lavarse la cara e ir al trabajo cuando estas desenfocado. La representación distorsionada ofrece resistencia a la sujeción, pero el ser borroso se vuelve molesto y dificulta la comunicación.

La visión de esta escena en Youtube me lleva a otra perspectiva. El resto de personajes de la película se vuelven borrosos, contagiados de su misma enfermedad. Todos quedan así desenfocados en YouTube tras ser ripeados (desgarrados y colgados) [30], pasando a formar parte del mundo de las imágenes de baja calidad. El cine es borroso en Youtube, Internet está plagado de fantasmas, a pesar de los esfuerzos por extender la alta definición a través de canales de gran velocidad. Las imágenes se convierten en una amalgama de formas indiferenciadas hasta que alguien las mira detenidamente o las reactiva como ectoplasma.

No se trata de afirmar que todo vale dentro de esa amalgama, sino que lo que vale está incrustado en un todo y ese todo es válido como conjunto monstruoso. El Atlas es algo más que un repertorio del que seleccionar las imágenes. Como grupo y proceso generador, se convierte en materia de pensamiento o cosa pensante, en constante cambio y crecimiento. No solo el Atlas de Richter o de Warburg, sino también, o más aún, YouTube.

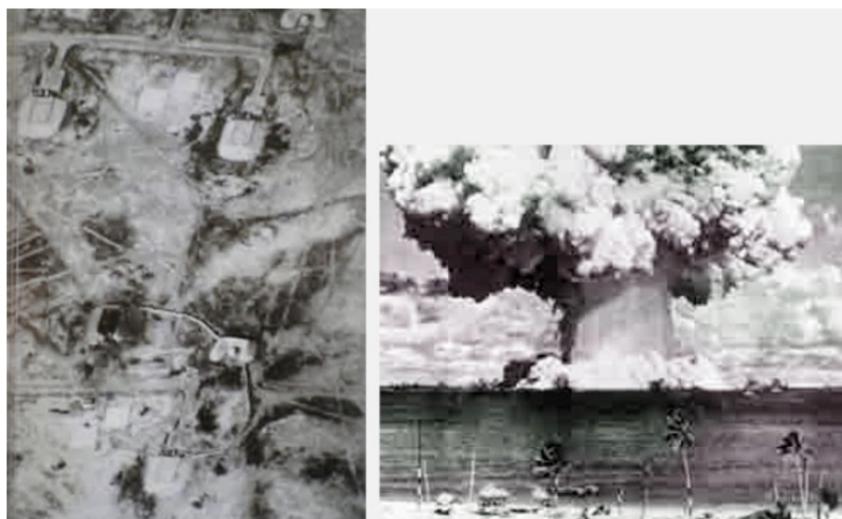


[Comienzo de la Guerra del Golfo, 1991]

[*Nacht*, Thomas Ruff 1992]

La serie de Ruff *Nächte* (*Noches*) está compuesta por imágenes tomadas en áreas residenciales por la noche entre 1992 y 1996 [31]. La calidad de la imagen evoca dispositivos asociados al ámbito militar, tantas veces vistos en los medios [32]. El referente sigue flotando en la extensión de mi memoria en red. Y esa misma memoria sugiere que hay ciertas calidades en la imagen, borrosas y de aspecto pixelado, que nos remiten a contextos de violencia. En el caso de *Nächte*, ese aspecto siniestro está ligado a la tecnología militar. Uno se pregunta ¿por qué casi siempre vemos las imágenes producidas en dichos contextos en baja calidad cuando las producen los sistemas tecnológicos más avanzados?

La serie *jpeg* de Thomas Ruff está compuesta por varios grupos de imágenes cuya denominación (*jpeg ny*, *jpeg nt...*) alude a la procedencia (*New York*, *nuclear test*, etc.). Aunque se trata de imágenes 'deshabitadas', aluden directamente al ser humano o su destrucción. El motivo de las imágenes originales se intuye y, en el caso de algunas, como las procedentes del 11/s, se reconoce. En los *jpeg* subtítulos prevalece la sensación *déjà vu*.

[*jpeg*, Thomas Ruff]

Las reconocemos porque las hemos visto en los medios, aunque a menudo no sabemos exactamente dónde. El eco de la destrucción es potenciado por la visión del conjunto de la serie, pero también por los referentes que encontramos en nuestra extensión Google images, por ejemplo (teclear “bunker” o “bomba atómica” para completar la imagen). Más allá de la impresión inicial que propicia su presencia, nos devuelven a los referentes. Las obras de Ruff tienen sentido porque el que las contempla tiene una experiencia previa, se reconocen.



Arriba, imágenes recogidas a través de Google Imágenes en denominación 'Bunkers'

Los Jpeg de Ruff remiten a las imágenes mediatizadas 'originales', reproducidas y pixeladas, que veo cada día en los medios; invitan a revisitarlas. También encuentro los nexos visuales en la extensión de mi memoria Youtube, macro-archivo dentro del archivo Internet. Puede que algunas de esas secuencias nunca las haya visto antes, pero despiertan el recuerdo de haberlo hecho.

#### [YouTube - GAA / Ataque à tropa](#)

El contenido se podría resumir como la grabación del lanzamiento de un misil dirigido sobre un grupo de “numerosos individuos en un camino” [33]. Pero las propias imágenes y el diálogo que mantienen los artífices de la masacre, la respiración, las risitas... “oh, dude!”... el vídeo es mucho más.

*Lo interesante...* (y mientras lo escribo pienso que llamar interesante a la grabación de una carnicería es, en sí, lo terrorífico) es que su visión (me) resulta contradictoria. No me cuesta trabajo verlo, no cierro los ojos a pesar de ser consciente de estar observando cómo se lleva a cabo la matanza de al menos una decena de personas en un instante. Lo puedo ver ensimismado en mi reflexión, apenas unos pocos píxeles... en apenas unos segundos.

Las 'normas de la comunidad' YouTube también son contradictorias, en particular el epígrafe 'No cruces la línea':

- No se permite la violencia *explícita* ni gratuita. Si en tu vídeo aparece alguna persona agredida, atacada o humillada, no lo publiques.
- YouTube no es un sitio destinado a la publicación de imágenes impactantes. No publiques vídeos espeluznantes de accidentes, cadáveres y cosas similares [34].

¿Acaso esto no es explícito o es que esas manchas no son personas?

Quizá con 'explícita' las normas no se refieran tanto a violencia explícita como a *imágenes explícitas*, en su sentido de nitidez (*la línea*). Queda prohibida la violencia nítida. Objetivamente se trata de una imagen emborronada, cada individuo es apenas unos pocos píxeles, como en un videojuego. Podría ser ficción, pero hay algo (la atmósfera de terror, la respiración...) que me dice que no lo es, que no es un montaje [35]. Podría ser ficción pero no dejaría de ser real. El pixelado es aquí una marca de veracidad y una barrera frente a la misma.

Pero la baja calidad y la imagen borrosa no están solo asociadas a lo militar en los medios; también a cámaras de seguridad o los dispositivos de grabación móviles, cada vez más frecuentes en el uso personal. Los medios de comunicación constantemente se alimentan y nos alimentan con dichos materiales.

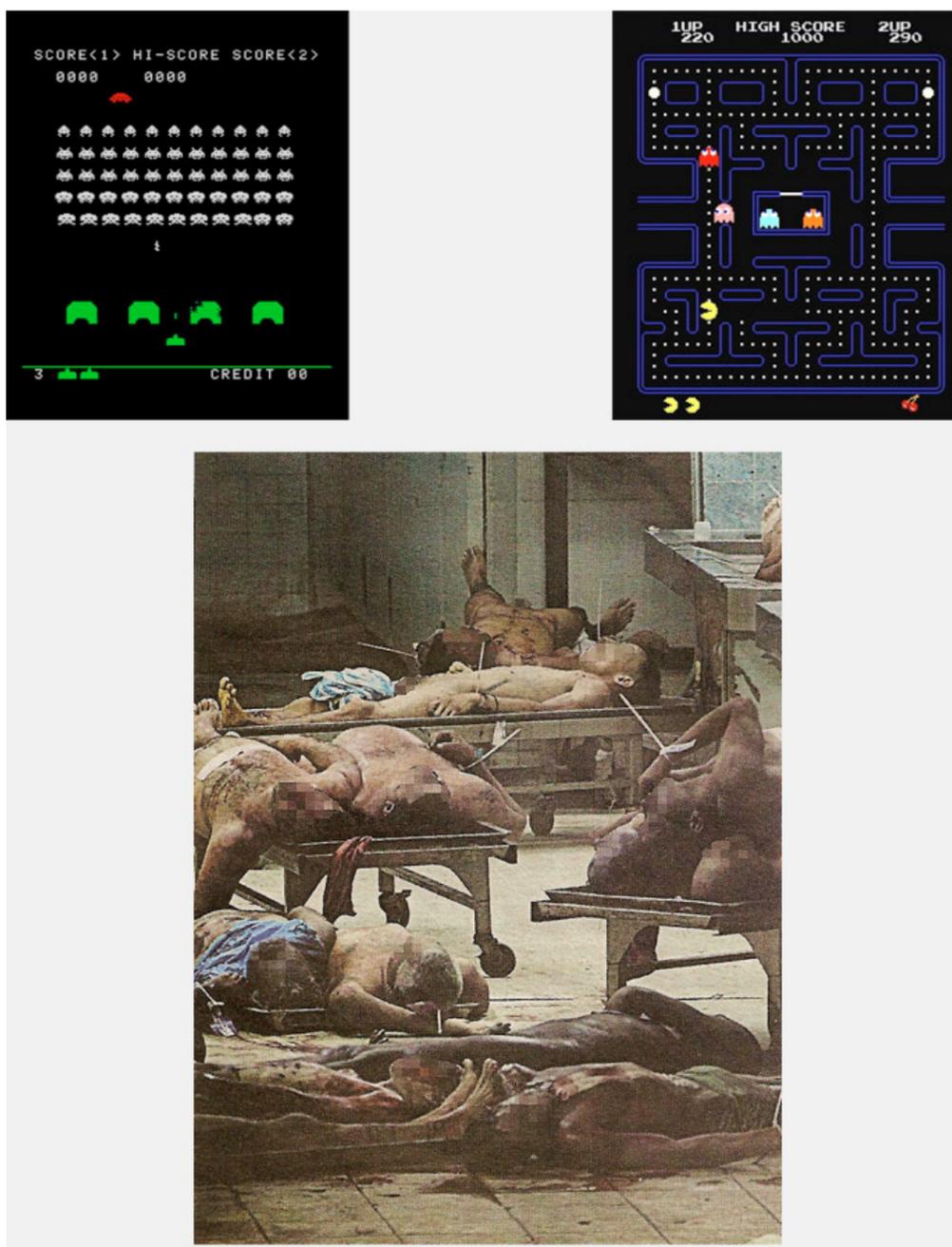


Tanto el borrón como el pixelado cumplen a menudo una función similar y convierten la representación del individuo en una imagen paradójica, que lo representa pero en la que no puede ser reconocido.



[Recorte de prensa, El País, abril de 2002]

Esta imagen se publicó en 2002 en la prensa diaria. Vemos nítidamente los rostros, pero el mapa está totalmente pixelado, ocultando los detalles de un plan. Se distorsiona *el objetivo, el objeto*, con el fin de verlo sin reconocerlo. El mapa es una abstracción del territorio (ahí no vemos a las personas y sus vidas) pero, además, ha sido pixelado para que tampoco reconozcamos la geografía. Al igual que ocurre en el vídeo *Ataque a tropa*, la mediación del sistema bélico convierte a un grupo de individuos en píxeles en movimiento. Paradójicamente, los videojuegos son cada vez más detallados, frente a las matanzas, cada vez más parecidas a las destrucciones masivas de marcianitos o comecocos de otros tiempos.



Mientras escribo este artículo encuentro esta imagen [36]. Muestra una morgue en Caracas. Los rostros y los genitales de los difuntos han sido distorsionados por medio de pixelados [37]. La corrupción aséptica de la imagen por medio del píxel anuncia de un modo siniestro la incipiente corrupción del cadáver real. Corrupción de la imagen y del cadáver.

La constante aparición de pixelados en determinadas imágenes como estas plantea asociaciones con un contexto de violencia. Un binomio de protección-agresión [38], pero también previenen sobre un peligroso gesto 'despersonalizador'. Cada vez más se busca el camino hacia la alta definición, pero el borrón sigue omnipresente a través de las imágenes digitales comprimidas y transmitidas en dispositivos personales. A menudo vemos reproducidas en los telediarios secuencias de desastres naturales, inundaciones y riadas, granizos y tormentas que siempre llevan el sello de la baja

calidad e inmediatez. Siempre que hay una revelación de secretos a través de cámaras ocultas o se denuncia el último caso de bullying en la escuela, de alunizaje en una joyería o de atraco en gasolinera, lo vemos bajo ese filtro de baja definición que contrasta con el marco definido y ordenado del telediario. Ocurre todos los días. Aquí el emborronamiento tiene más que ver con la tecnología de los dispositivos que con la intencionalidad de enmascarar. Sin embargo es inevitable que asociemos esa violencia a esa particular calidad de la imagen y a una cierta proximidad.

El borrón posee, de un modo general (así, al menos, lo entiendo yo), una capacidad contradictoria que invita a especular sobre las propias imágenes. Los borrones son significativos porque aluden a nuestra memoria. Son *spectra* por lo que tienen de espectáculo, pero también por su sentido de retornar lo muerto [39]. Las imágenes emborronadas tienen la capacidad de resucitar pero, además, lo hacen con apariencia fantasmal, transparente o corrupta, revelando su verdadera naturaleza espectral [40]. Al igual que los zombis, su descomposición desempeña el papel de *vánitas* en el mundo de las imágenes, delatando la fragilidad de la belleza y la falsedad de su estatismo.



## Notas

[1] Octavio Paz: *El mono gramático*, Barcelona, Seix Barral, 1996, p. 25.

[2] En Helmut Gernsheim, H.: *Julia Margaret Carter. Her Life and Photographic Work*, Millerton, NY, Aperture, 1975, p. 69. Citado en *Vanishing Presence*, p. 66 (ver nota 4).

[3] Foucault, M.: "El sujeto y el poder". En B. Wallis (Ed.): *Arte después de la modernidad*, Madrid, Akal, 2001, p. 424.

[4] *Vanishing Presence* fue comisariada por Adam D. Weinberg y expuesta por primera vez en Walker Art Center en Minneapolis a principios de 1989. El catálogo fue editado por el propio centro y Rizzoli, en Minneapolis y Nueva York, el mismo año. La selección mostraba cómo el borrón fue utilizado muy pronto por artistas como Julia Margaret Cameron, "the first person to see that her mistakes were her success" (*Vanishing Presence*, op. cit. p. 66). El borrón se ha empleado de forma plenamente consciente con muy diversos usos expresivos. La exposición recogía ese abanico, desde los inicios de la fotografía hasta creadores del siglo XX, incluyendo al fotógrafo William Klein, Ralph Eugene Meatyard, Francesca Woodman o Patrick Tosani entre otros. En aquella exposición quedaba excluido el borrón digital.

[5] Me consta que utilizar el concepto gótico de esta manera puede resultar controvertido, pero en absoluto se trata de un término obsoleto; publicaciones como *The Gothic*, de Gilda Williams (ed.) (col. Documents of Contemporary Art, Massachusetts, MIT Press, 2007) o *Contemporary Gothic*, de Catherine Spooner (Londres, Reaktion Books, 2006), son una pequeña muestra. Entiendo el término gótico en su sentido más amplio, no como el género exclusivamente literario que puso de moda H. Walpole o referido a la arquitectura tardo-medieval, sino a una categoría amplia y abierta que une *El Castillo de Otranto* con *The Cure*, por ejemplo y, por qué no, con los fantasmas de la era digital. Publicaciones como el conocido *Gothic. Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, de Richard Davenport-Hines [Londres, Fourth Estate, 1998] inciden en este sentido. La estrecha relación entre tecnología y terror gótico ha sido señalada por diversos autores pero, además, las imágenes del terror gótico son muy apropiadas para reflejar y construir la imagen del mundo moderno (cfr. Martin Tropp en *Images of Fear*, David Skal en *Monster Show*, etc.) y, desde mi punto de vista, más aún del posmoderno y, en particular, del entorno digital.

[6] En español el borrón es, por definición, una gota de tinta que mancha el papel, un borrador de un escrito o boceto en pintura, pero también una imperfección que afea o una acción indigna que mancha la reputación. *Diccionario de la RAE*, 2001, p. 345.

[7] Hito Steyerl en "In defence of the poor image". En *e-flux journal* nº 10, consultado en <http://www.e-flux.com/journal/view/94> junio 2010.

[8] Aunque se refiere a las imágenes digitales, algunos de sus planteamientos se extienden fácilmente a las emborronadas.

[9] *Ibid.*

[10] Con pensamiento aquí me refiero a ese desencadenamiento al que se refería van Alphen de forma reiterada durante el seminario que dio lugar a la presente publicación. La expresión en concreto era 'shock into thought', que no necesariamente ha de ser un pensamiento verbalizado, sino, quizá, un desencadenamiento de nuevas imágenes y ecos.

[11] Por ejemplo, Roland Barthes, al comienzo de su *Cámara lúcida*, buscaba determinar cuál era el rasgo esencial de la fotografía dentro de "la comunidad de las imágenes". Barthes, R., *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Madrid, Paidós, 2009, p. 25.

[12] Es importante ser muy precavidos con la idea de un mundo global en la red ya que no todo está allí, ni todos tienen acceso.

[13] Con atemporalidad no me refiero a desentenderse del tiempo sino, al contrario, a considerar las relaciones del pasado con el futuro, independientemente de las tradicionales estructuras y clasificaciones, viajar libremente como en *Regreso al futuro* (Zemeckis, R., 1985)

[14] Citado en Didi-Huberman *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas*, Madrid, Abada, 2009, pp. 79 y 82

[15] Véase la definición de 'fantasma' en Wikipedia (septiembre de 2010) <http://es.wikipedia.org>. En cuanto a los usos fraudulentos de la fotografía de espíritus, desde mediados del XIX, véase por ejemplo Harry Houdini en "Spirit

photography”. En *A magician among the spirits*, Fredonia Books, 2002 (1924), pp. 116 y ss.

[16] El borrón lograba, a través de esas indefiniciones, expresar el dinamismo y la subjetividad que tanto habrían buscado las primeras vanguardias, pero de un modo siniestro, por su apariencia gótica y, por lo tanto, alejada de la modernidad de las máquinas idolatradas por los futuristas.

[17] La paradoja de estas imágenes se remonta a su construcción y, de forma especial, a los orígenes de la fotografía cuando eran necesarias poses prolongadas y extenuantes (morir en vida) para ser inmortalizado frente al borrón representativo de la inquietud, de la negativa a posar, o del desconocimiento del proceso que se está llevando a cabo, quedando así mortificado el gesto de movimiento pero no la máscara del individuo

[18] La intermisión a la que se refería Edmund Burke en su indagación filosófica se acercaría bastante a algunos de los sentimientos que puede generar el borrón. La cita de Spencer que recoge Burke me parece más que apropiada: “Una vaga sombra de luz incierta, / como una lámpara, cuya vida se desvanece. / O como la luna revestida de nublosa noche / se muestra a quien camina con miedo y gran espanto”. En Burke, E. *Indagación filosófica acerca de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Tecnos, 2001, p. 63. Resulta asimismo muy interesante comprobar cómo, entre las causas que Burke atribuía a lo bello, predominan las de un carácter muy gráfico, nítido (como la fisonomía, la mirada, la fealdad) frente a las causas de lo sublime más abstractas o indefinidas (la luz, el color, el sonido y el ruido, etc).

[19] Para el concepto véanse su desarrollo extenso en Noël Carroll *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2005 y mi aplicación particular en *El vampiro como imagen-reflejo: estereotipo del horror en la modernidad*, tesis doctoral leída en 2009, publicada por UCM en e-prints <http://eprints.ucm.es/9535/>.

[20] Lovecraft, al comienzo de su ensayo sobre el horror, decía “el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido”, a lo que añadía más adelante “El factor más importante de todos es la atmósfera, ya que el criterio último de autenticidad no reside en que encaje una trama, sino en que se haya sabido crear una determinada sensación”. Lovecraft, H. P., *El horror en la literatura*, Madrid: Alianza Editorial, 2002, pp. 7 y 11, respectivamente.

[21] La reciente exposición de El Espectro Rojo *Fetiches Críticos* [www.espectrorojo.com/1/pdf/el\\_espectro\\_rojo.pdf](http://www.espectrorojo.com/1/pdf/el_espectro_rojo.pdf), llevada a cabo en El Centro de Arte Dos de Mayo en Móstoles, incidía en algunos de estos aspectos terroríficos del capitalismo actual, desde el propio planteamiento de la exposición. El imaginario gótico y el mundo político-económico están estrechamente unidos y no solo en la obra de Marx, como ya señaló por primera vez Chris Baldick en *In Frankenstein's Shadow* (Oxford, Clarendon Press, 1987), sino también a través de numerosas imágenes (y perdón por la auto-cita), como he documentado extensamente en *El vampiro como imagen-reflejo* [op. cit.]. *Cartoons for the Cause*, de Walter Crane, es una muestra de ello. Mientras reviso este texto leo esta crítica de David Trueba: “Si quitamos las risas al libro de Bush [Decision points], quizá nos quede un relato de terror gótico con algunos destacados escenarios españoles que promocionar turísticamente”. En *El País* (digital), 16 de noviembre de 2010.

[22] Marx, K. y F. Engels, F.: *Manifiesto comunista*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 39.

[23] No es sorprendente que Gerhar Richter atribuya una mayor veracidad a la representación borrosa, ya que verdad

y realismo no están necesariamente ligados. “The flowing transitions, the smooth, equalizing surface, clarify the content and make the representation credible”. Richter añade “I blur things to make everything equally important and equally unimportant. I blur things so that they do not look artistic or craftsmanlike but technological, smooth and perfect. I blur things to make all the parts a closer fit. Perhaps I also blur out the excess of unimportant information” Elger, D. y Obrist, H. U. (Eds.), *Gerhard Richter. Text. Writings, Interviews and Letters 1961-2007*, Londres, Thames & Hudson, 2009, p. 33.

[24] Op. cit. p. 29

[25] Van Alphen, E.: *Art in Mind*, The University of Chicago Press, 2005, p. 31

[26] Barthes en su *Camera Lucida*, a quien también alude van Alphen, planteaba la fotografía como mortificación. Barthes, op. cit, p. 32. Barthes también decía que las “contorsiones de la técnica” y “la explotación voluntaria de ciertos efectos” no le convencía, aunque sí reconocía comprender su capacidad subversiva (p. 51)

[27] van Alphen, op. cit. p. 32

[28] Foucault, op. cit. p. 424

[29] Woody Allen en la parodia de Sócrates en *Perfiles*, Tusquets, Barcelona 2001.

[30] En español el término ‘ripear’ (de *rip*, en inglés) recuerda “Ripio: Residuo que queda de algo/2. Cascajo o fragmentos de ladrillos, piedras y otros materiales de obra o albañilería desechados o quebrados, que se usan para rellenar huecos de paredes o pisos”, o Rapiar, que en Cuba significa “hacer pedazos algo” (*Diccionario RAE*). En inglés *rip*, como rasgadura o desgarro o ¿quizá RIP? rest in peace

[31] Ruff ha trabajado también con recortes de periódico *Zeitungsfotos* en los 90, ampliándolas a grandes dimensiones, igual que con los jpegs; podríamos establecer una clara evolución en ese sentido del punteado fotográfico de la impresión de prensa al pixelado visible. Sobre estos recortes véase, por ejemplo, el catálogo *Thomas Ruff. Surfaces, Depths*, Viena, Kunsthalle Wien, 2009.

[32] Fue precisamente la cobertura mediática de la I Guerra del Golfo lo que despertó el interés de Ruff en este tipo de imágenes. *Ibíd.* p 42.

[33] En el propio diálogo se identifica a esos píxeles en movimiento como individuos: “I’ve got numerous individuals on the road. Do you want me to take those out?” “Take them out”

[34] YouTube - Normas de la comunidad YouTube

[35] Como contrapunto véase en Youtube: [http://www.youtube.com/watch?v=N94RirLI\\_cA](http://www.youtube.com/watch?v=N94RirLI_cA)

[36] Publicada en *El Nacional de Caracas* el 13 de agosto. La imagen muestra la morgue de Monte Bello en Caracas.

[37] Aquí no se trata de proteger a los retratados, ya fallecidos, sino a los observadores, de la visión de los rostros (el reconocimiento de los familiares) y el pudor por los órganos sexuales, pero mostrando las lamentables condiciones de dicha morgue. La imagen generó un debate, incluyendo además la excusa para ejercer la censura política, entre la necesidad de denunciar una situación de sobrecarga y abandono de la morgue y la protección de la contemplación por parte del público.

[38] No siempre se trata de una amenaza de violencia directa. Como es sabido los menores no pueden ser mostrados en los medios sin una autorización paterna previa, protegiendo su identidad, puede que no de una violencia directa, como en el caso de testigos o fuerzas del orden, pero sí del ser señalados y de algún modo agredidos.

[39] En la línea del *spectrum* de Barthes, *op. cit.* p. 30

[40] Las “pobres” imágenes son las que ejercen el papel de los depredadores en la cadena alimenticia de las imágenes. Son las que devoran a sus superiores, corrompiéndolas y descarnándolas, como si de zombis se tratara, para luego revivirlas convertidas en los “escombros de la producción audiovisual”, en palabras de Steyerl (*op. cit.*). El segundo apartado del artículo de Steyerl se titula, precisamente, “Resurrection (as Poor Images)” y hace referencia, de forma especial, a cómo el cine experimental y de ensayo ha podido revivir precisamente gracias esos nuevos canales de difusión: “Many works of avant-garde, essayistic, and non-commercial cinema have been resurrected as poor images” y, más adelante, “The poor image embodies the afterlife of many former masterpieces of cinema and video art”.