

*Búnker de imágenes**

EN EL OTOÑO DE 2001 desaparecen alrededor de 65 millones de fotografías en un búnker subterráneo, instalado por la empresa Iron Mountain en el noreste de Pittsburg, Estados Unidos, perforado bajo el suelo de un desgastado paisaje postindustrial. Setenta metros debajo de la tierra, en condiciones de baja humedad y temperatura, Bill Gates, el empresario más poderoso en el mundo de la computación, archiva todo el acervo fotográfico de Corbis, una de las múltiples subempresas de Microsoft.¹ El archivo-búnker protege los sensibles documentos visuales contra posibles catástrofes naturales y militares, además de retardar el proceso inevitable de la autodestrucción química de las fotografías. Con esta medida, Bill Gates protege un amplio y valioso patrimonio de la humanidad.

Sin embargo, con esto, el megaempresario norteamericano no se hace merecedor de un homenaje de la UNESCO; al contrario, provoca una profun-

* Agradezco profundamente la corrección de estilo y los comentarios de Ana Garduño.

1. Adrian Key, "Der Traum von digitalen Alexandria", en *Süddeutsche Zeitung*, 4 de mayo de 2001; este artículo de un periódico alemán sobre la política de Corbis ha inspirado la reflexión que aquí presento. En un trabajo anterior ya mencioné los peligros de la monopolización deseada por Bill Gates; véase Peter Krieger, "Las posibilidades abiertas de Aby Warburg", en *XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte. (In)Disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, ed. de Lucero Enríquez, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000, p. 279. La dirección electrónica de Corbis es: www.corbis.com. Según la lista de *Forbes*, Bill Gates es el empresario más rico del mundo, con un volumen de negocios de 58.7 mil millones de dólares. (En comparación, Carlos Slim ocupa la posición número 25 con 10.8 mil millones de dólares, y Silvio Berlusconi la posición número 29 con 10.3 mil millones de dólares.)

da crítica político-cultural sobre su manera de monopolizar y comercializar una parte esencial de la memoria visual del siglo xx. Esta problemática sobrepasa los debates actuales acerca de la preservación adecuada de fotografías; es una pregunta que debería interesar y preocupar a todos los historiadores del arte porque afecta sus objetos de investigación. Cuestiona la libertad de acceso a un acervo que sirve para fines académicos y publicitarios.

A lo largo del siglo xx, la fotografía ganó un creciente poder discursivo en la sociedad. Su lenguaje visual, en tanto documento publicitario como objeto artístico, reemplazó el “liderazgo” establecido de la gráfica y la pintura contemporáneas que al terminar el siglo xx sobreviven como artefacto del pasado, reanimado sólo por una sofisticada, autosuficiente y a veces inoperante crítica de arte.² Al contrario, en el campo de estudios sobre la iconografía política o en la historia del arte, los documentos fotográficos contienen un potencial enorme, que todavía espera ser analizado en toda su amplitud y complejidad.³ Tal reconocimiento de la fotografía como uno de los medios y fuentes claves para entender las construcciones visuales del siglo xx también se refleja en el hecho de que la mayoría de los museos de arte moderno ya cuentan con un departamento y un espacio de exhibición para fotografías. Por fin, en el mercado de arte se registra, como sismógrafo de las modas visuales, un aumento inmenso de precios para el arte de la fotografía durante la última década del siglo xx.

Bill Gates, por medio de su empresa Corbis, hizo analizar estas tendencias del mercado de imágenes, y tomó —según la lógica unidimensional del empresario global— las medidas consecuentes. En 1995 compró el archivo fotográfico Bettmann de Nueva York, que contiene 17 millones de fotografías; después Gates compró la agencia de imágenes UPI y otros grandes acervos hasta llegar a la cifra de 65 millones de *items*, entre ellos fotografías de Albert Einstein, John F. Kennedy, Orson Welles y todos aquellos personajes

2. Peter Krieger, “*Words don’t come easy*, comentarios a la crítica y exposición de las artes plásticas actuales”, en *Universidad de México*, octubre-noviembre de 2000, núm. 597-598, pp. 25-29. En este artículo expliqué los límites epistemológicos de la crítica de arte actual. Sobre las recientes teorías de fotografías, véase Hubertus von Amelunxen (ed.), *Theorie der Fotografie IV, 1980-1995*, Munich, Schirmer-Mosel, 2000 (cuarto y último tomo de una colección de textos importantes para esta temática, editada por Wolfgang Kemp entre 1980 y 1983).

3. Un proyecto clave para el análisis de la política de la imagen en México durante el siglo xx está en preparación por parte de Renato González Mello; se titula “Las imágenes públicas (1910-2000)”.

claves para sus momentos históricos. Corbis también adquirió los derechos de reproducción de los museos importantes como la National Gallery de Londres, el Ermitage de San Petersburgo o el Philadelphia Museum of Art.

Casi no parece cínico sino realista, en la percepción de un empresario con poder en dimensiones totalitarias, presumir que su paquete de imágenes constituiría una nueva biblioteca de Alejandría.⁴ Tal idea de crear un archivo central para los documentos estéticos e históricos de la civilización mundial hace referencia a la famosa biblioteca que unió intelectualmente a una vívida ciudad multicultural. Su destrucción en el año de 47 a. C., en uno de los incendios más famosos de la historiografía, hizo extrañar alrededor de 700 000 papiros, valores incalculables de la antigua tradición filosófica y científica. No obstante, la comparación de la estrategia de Corbis con el proyecto cultural-intelectual de Alejandría⁵ carece de legitimación.

Su carácter comercial marca el polo contrario de lo que ofrece una biblioteca pública, con sus acervos disponibles para toda la humanidad.⁶ La política cultural de Bill Gates reduce el acceso a las fotografías originales para vender⁷ sus reproducciones digitales. Esta nueva forma de demoler el “aura”⁸ de una obra de arte, por medio de su reproducción en la pantalla de la computadora es un paso importante de la mercadotecnia global de Microsoft. Con la escasez de fotografías originales por su entubamiento en el búnker de Pittsburg crecerá la demanda de su sustituto digitalizado.

Sin duda, la estrategia de Gates se basa en los drásticos cambios socio-culturales de la computarización masiva durante los años noventa, y en el

4. Véase Kreye, art. cit., nota 1.

5. Apoyado por la UNESCO, el gobierno de Egipto en 1989 convocó a un concurso arquitectónico para una nueva biblioteca de Alejandría; la biblioteca *Maktaba Gedida*, diseñada por el despacho noruego Snøhetta, es una estructura circular que alberga alrededor de 8 millones de libros, manuscritos y mapas.

6. Una anécdota clave sobre Ernst Cassirer cuenta que el filósofo recién emigrado a los Estados Unidos quedó fascinado por la libertad absoluta para entrar a la Public Library de Nueva York; declaró que, para estudiar en la gran biblioteca, sólo se necesita ser un ser humano, no se necesita presentar un diploma, una legitimación o pagar una cuota.

7. Para los historiadores del arte este aspecto comercial es grave, ya que cuando quieran publicar fotografías del acervo Corbis, sin alternativas, tendrán que pagar altas cuotas de *copyrights*.

8. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1996 (1ª ed. en *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1936, 5).

fenómeno reciente de que las cámaras digitales reemplazan sucesivamente a la fotografía “tradicional”, a nivel popular. Desaparece el concepto de la fotografía como imagen permanente sobre un material sensible a la luz; aparece la construcción visual de los *pixeles* variables, efímeros. El ejemplo más significativo de este cambio paradigmático se encuentra en la mansión *high tech* de Bill Gates en Seattle, cuyos marcos colgados en la pared no presentan imágenes fijas, sino pantallas con cambiantes motivos digitalizados.

Como los medios visuales determinan la percepción, conciencia y constitución del ambiente humano, esta tendencia exige un análisis estético, histórico y sociológico de la imagen digital.⁹ Entre el estuche de seda para archivar los daguerrotipos¹⁰ y la pantalla de la computadora, en donde la fotografía digital está dispuesta a cualquier manipulación visual, se despliega una historia compleja de la producción y recepción de la imagen. Más allá de lamentar el aura perdida, la creación artística, tanto como la reproducción masiva en el medio fotográfico, proporcionó una efectiva educación visual colectiva. Los usos ideológicos, críticos, afectivos y mnemotécnicos de la fotografía conforman un potencial clave para el manejo de la sociedad moderna. Sin la reproductibilidad fotográfica, los actos políticos,¹¹ las promociones de consumo y aun las difusiones culturales serían ineficaces. Por eso, Walter Benjamin ya en 1931 declaró que los analfabetos del futuro serán los que no saben “leer” fotografías.¹²

Setenta años después de este pronóstico, ya cumplido, existe una infraestructura eficiente de cables con fibra de vidrio y satélites que hace circular grandes cantidades de informaciones visuales, aplastantes para los intentos de establecer programas educativos o por lo menos estímulos intelectuales del análisis de la imagen. Además, las graves desigualdades económicas de las sociedades neoliberales se articulan en la distribución limitada y desproporcio-

9. Sobre las teorías de los medios, véase el compendio de textos claves de Claus Pias, Joseph Vogl, Oliver Fahlé, Britta Neitzel (eds.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Braudillard*, Stuttgart, DVA, 1999.

10. Walter Benjamin, “Kleine Geschichte der Photographie”, en *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt del Main, Suhrkamp, 1996 (1ª ed. en *Literarische Welt*, 18 y 25 de septiembre y 2 de octubre de 1931), p. 49.

11. Michael Diers, “Handzeichen der Macht. Anmerkungen zur (Bild-)Rhethorik politischer Gesten”, en Joachim Dyck, Walter Jens, Gert Ueding (eds.), *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch*, vol. 13, *Körper und Sprache*, Tübingen, Niemeyer, 1994, pp. 32-58, aquí, p. 35.

12. Benjamin, *op. cit.* (véase nota 10), p. 64.

nada del mundo computarizado.¹³ El acceso público a la imagería de la pantalla no es gratuito —en contraste con la percepción de las imágenes urbanas por el peatón— y el consumo de imágenes depende de todos los mecanismos de selección y censura que impone el servidor o el vendedor, en este caso la empresa Corbis.

Estos déficit sociales son graves obstáculos pedagógicos en la educación de leer y criticar imágenes digitales. Definitivamente el proyecto de Gates no creará una nueva Alejandría, sino un *1984* actualizado, una distopía digital de la imaginación digitalizada. Sin embargo, es un hecho simple que la ética de Corbis, el concepto *business* sin ilustración intelectual, conquista el globo. Comparable a la construcción del sistema ferrocarrilero¹⁴ en el “oeste salvaje” de los Estados Unidos para ganar terrenos y extinguir culturas indígenas —con sus propios y controvertidos mundos imaginativos—, la transmisión comercial de imágenes en la red, virtualmente nivela gustos, costumbres y actitudes. El entierro de las 65 millones de fotografías implica un paso importante en la programación impuesta de la percepción colectiva de imágenes. Las técnicas ya existentes de vigilar (aun castigar) al pueblo norteamericano por medio de sus movimientos electrónicos con las tarjetas de crédito fácilmente son aplicadas a la consulta de imágenes. Así, el ciudadano transparente es virtual objeto de manipulación en las estrategias visuales para elecciones, ventas y convicciones éticas.

Frente a estos factores negativos de la política de la imagen de Bill Gates permanece la idea de que el esconder fotografías originales en un búnker es un acto responsable que preserva la memoria de la humanidad. De hecho, la UNESCO ya desde hace varios años se comprometió con la tarea y práctica de preservar “la memoria de la humanidad” (*Memory of the World Programme*).¹⁵ Consultas de especialistas y coloquios tratan sobre la conservación de archi-

13. La instalación de cables con gran capacidad, por sus costos, en muchos casos, no llega a los barrios populares y precarios, y con esto crece la marginalización social de un sector de la sociedad. Tampoco es un estándar internacional el que cada universidad cuente con suficientes computadoras y conexión en el internet para sus estudiantes y su personal académico. Sobre estos aspectos sociales, véase William J. Mitchell, *City of Bits. Space, Place, and the Infobahn*, Cambridge, Mass.-London, MIT Press, 1995, p. 15.

14. Mitchell, *op. cit.* (véase nota 13), p. 3.

15. *Memory of the World Programme* de la UNESCO, que incluye documentos en español, entre ellos el de un coloquio en Colima, México; véase www.unesco.org/webworld/mdm/survey_index_es.html.

vos, bibliotecas y todos los tipos de documentos visuales. Es una contradicción reveladora el que la enorme producción de informaciones visuales y textuales en la llamada era de la comunicación electrónica crece con las mismas tasas que la destrucción de fuentes de información. Las ondas de información, que inundan el mundo actual, rápidamente desaparecen en el *orcus* de la caducidad limitada.

Mientras las primeras escrituras de los sumerios en tablas de barro (2500 a. C.), las letras y los dibujos sobre pergamino (a partir de 200 a. C.) y papel (desde el siglo xv) aún son legibles, los productos industrializados que graban la memoria no funcionan bien.¹⁶ Todos los libros impresos sobre papel ácido después de 1850, las fotografías con su específica combinación de materiales y elementos,¹⁷ las películas de la primera mitad del siglo xx¹⁸ y las cintas magnéticas¹⁹ de imágenes en acción y sonidos cuentan con poca durabilidad. Ante la alarma que causan estos factores, la digitalización de informaciones parece la solución ideal, y responsable para las futuras generaciones que quieren conocer su herencia cultural.²⁰

No obstante, graves obstáculos también cuestionan el archivo digital. Su operabilidad depende de los programas de codificación; y éstos envejecen rápidamente en los ciclos (entre tres y cinco años) del avance informático.

16. Dieter E. Zimmer, "Das große Datensterben", en *Die Zeit*, 1999, 47.

17. Según Zimmer (véase nota 16), las fotografías en blanco y negro perduran entre cincuenta y cien años; sin embargo, el influjo de luz blanquea la fotografía porque las partículas de plata se oxidan hasta llegar a un gris total. Por eso, la mejor condición para preservar fotografías es en la oscuridad, con una temperatura de bajo 28 grados, con treinta por ciento de humedad en el aire. Aspectos de la preservación de fotografías los trataron diversos expertos en el coloquio "Frio-seco: bóvedas para la conservación de materiales fotográficos: condiciones ambientales", organizado por el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, el 21 y 22 de mayo de 2001.

18. De las películas producidas antes del año 1950, alrededor de cincuenta por ciento están destruidas porque el adhesivo de celulosa se convierte en ácido, y así causa la disolución de la cinta.

19. Las cintas de video cuentan con una perdurabilidad de diez a veinte años.

20. Uno de los proyectos claves es la digitalización de los acervos inmensos de imágenes en la Library of Congress, Washington, D. C. En la Columbia University, Nueva York, en los años noventa tomaron la decisión de reasignar un presupuesto de veinte millones de dólares para la construcción de una nueva biblioteca a un proyecto de digitalización de libros antiguos y raros para una consulta *online*; véase Mitchell (nota 13), p. 48.

Además, como ya lo han demostrado diferentes casos en los años noventa, la dependencia de una empresa que vende su *software* y *hardware* específico para la base de datos puede causar el fracaso de un proyecto de preservación digital.²¹ Sólo el esfuerzo de copiar permanentemente los datos sobre nuevos discos y cintas, con programas adaptables, puede conservar el tesoro digitalizado a largo plazo.

Según estimaciones de los laboratorios de investigación química, un CD-ROM (de polycarbonato) cuenta con una perdurabilidad de cien años. Empero, no será hasta el fin del siglo XXI cuando se verifique cómo reaccionan las conexiones entre los elementos. Es seguro que un CD-ROM pierde todos sus datos cuando se daña la capa y la humedad provoca corrosión de los elementos metálicos del disco. Aunque el CD-ROM es el medio más útil y utilizado para archivar pequeñas y medianas cantidades de datos, también confirma la regla básica de que mientras más nuevos son los medios, más corta es su perdurabilidad. La digitalización, tan atractiva, tan efectiva, se puede convertir en una caja de Pandora.

Por fin, para los historiadores del arte, y para todos los que trabajan seriamente con imágenes, la reproducción digital de una obra de arte y de una fotografía deja un déficit de precisión y estética material. Por eso, los documentos visuales, como las fotografías del archivo Corbis, deberían quedar accesibles al público interesado en conocer la organización de la vida humana por imágenes. Ésta es una de las preguntas básicas de una historia del arte convertida en una “ciencia de imágenes”.²² Basado en sus inicios warburgianos,²³ el esfuerzo académico de ordenar e interpretar las impresiones sensoriales como documentos de la historia cultural, la ciencia de imágenes propone un modo de preservar la memoria visual, y al mismo tiempo de actualizarla.

21. En 1990, el Archivo Nacional de Canadá perdió gran parte de sus acervos digitalizados, porque la empresa que le vendió el *hardware* y *software* cambió su sistema de lectura óptica, y a partir de esto los expertos de la empresa ya no mantuvieron la base de datos con el material archivado. Otro caso es la NASA, que ya no tiene acceso a los datos acumulados y procesados en la misión a Saturno durante los años setenta, porque ya no existen las máquinas (*hardware*) para leer las cintas magnéticas. Esto indica la emergencia de una nueva profesión, la del arqueólogo y restaurador de datos digitalizados; véase *Der Spiegel*, 1995, 40, pp. 229-230.

22. Una publicación mía sobre la ciencia de imágenes está en preparación.

23. Krieger, *op. cit.* (nota 1). En el coloquio del Comité International d'Histoire de l'Art en Londres, año 2000, Ross Woodrow presentó un trabajo titulado “Iconography and the Internet: Warburg's fantasy becomes reality”.

En tiempos en los cuales predomina la manipulación visual de opiniones, o la expresión estética de ideologías, el entrenamiento del acto de ver es una capacidad esencial.

El mundo académico ya cuenta con diversos institutos e instituciones dedicados a tal didáctica crítica de las imágenes mnemotécnicas. El inmenso índice Foto Marburg con su sistema MIDAS para archivar imágenes digitalizadas, las amplias actividades del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México o las medidas tomadas por el Getty Research Institute y por la Warburg Electronic Library,²⁴ así como el proyecto de investigación sobre la historia del arte y la realidad virtual en la Universidad Humboldt de Berlín,²⁵ todos estos proyectos, y muchos más, producen herramientas valiosas para la investigación estética. Una considerable cantidad de CD-ROMs, estructurados sistemáticamente con criterios académicos —y no comerciales, superficiales, como en el proyecto Corbis—, ya está disponible para el estudio de las imágenes.

Sin embargo, esta disponibilidad omnipresente en los medios virtuales desafia la historia del arte como disciplina. La sobrecantidad de informaciones que flotan alrededor del globo requiere de la sistematicidad más rigurosa en investigación y documentación, para no perderse en un mar de informaciones. Bill Gates llenará, y hasta inundará, este mar metafórico con megaolas arrasadoras. Su estrategia no sólo afecta a la comunidad global de los investigadores de la historia del arte; aunque esta comunidad en primer lugar debería levantar su voz crítica. Tal vez, en el futuro, aumentarán las investigaciones sobre el mercado y la manipulación de las imágenes para conocer con mayor profundidad las condiciones socioculturales de los objetos de estudio. Como Santo Tomás,²⁶ el historiador del arte no puede creer en el impacto metafísico de la imagen sin ver y verificar su sustancia física en detalle.✿

24. La dirección electrónica de la Warburg Electronic Library es: www.sts.tu-harburg.de/projects/WEL/entry.html; la información sobre la casa Warburg de la Universidad de Hamburgo contiene la página: www.warburg-haus.hamburg.de.

25. La dirección electrónica del proyecto *Kunstgeschichte und Medientheorie(n) der virtuelle Realität* (historia del arte y teorías de la realidad virtual) es www.arthistory-hu-berlin.de/forschung/forschung.html.

26. El Evangelio según Juan, 20, 24-29.