



PERCEPCIONES DE LA CRISIS EN *EL* *ÚLTIMO VERANO*, DEL COLECTIVO NOPHOTO

Sensing the crisis in Nophoto's *El último verano*

JONATHAN SNYDER

BOSTON UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS jondsnyder@gmail.com

Doctorado en Español por la Universidad de Michigan–Ann Arbor (2008), Jon Snyder es docente de estudios literarios y culturales en Madrid, donde imparte clases para las Universidades de Boston (BU), California en ACCENT International (UCEAP), y Albany Nueva York (SUNY). Es autor de *Poetics of Opposition in Contemporary Spain: Politics and the Work of Urban Culture* (Palgrave Macmillan, 2015). Ha publicado sobre fotografía, cine y artes dramáticas en la España actual desde la Transición, y sobre las prácticas discursivas de los manifestantes en el 15M.

RECIBIDO: 18 DE SEPTIEMBRE DE 2016

ACEPTADO: 15 DE MAYO DE 2017

RESUMEN: El proyecto fotográfico *El último verano* (2012) del colectivo NOPHOTO, ofrece un conjunto de percepciones fragmentadas, y a veces contradictorias, sobre una cotidianidad estructurada por la crisis económica. Partiendo de la noción del *impasse* neoliberal de Lauren Berlant, este análisis aborda las formas en que la crisis resulta perceptible en las fotos, primero en el apego afectivo del sujeto hacia sus pérdidas anticipadas, y después en las tácticas de supervivencia desarrolladas en tiempos de crisis. El hecho de hacer un balance del presente en el *impasse*, parece estar inmerso en estas fotografías con un fuerte sentido de temporalidad en el que el cambio y la pérdida desestabilizan el presente, evocando sentimientos de retorno, nostalgia, proyección futura, fantasía escapista, ansiedades sobre las perspectivas de riesgo, etc. Y en las fotografías, el carácter compuesto del proyecto señala a los espectadores otras formas de mirar en tiempos de crisis, desde perspectivas plurales, que en su conjunto ensamblan una circunstancia colectiva y compartida de la vida cotidiana en tiempos de austeridad

PALABRAS CLAVE: fotografía documental, crisis financiera, neoliberalismo, temporalidad, afecto, subjetividad.

ABSTRACT: NOPHOTO's collective photography project *El último verano* provides a fragmented, contradictory document to the deteriorating conditions of everyday life in times of crisis. In it, nine photographers turn their lenses toward portraits of downward mobility, precarity, and the growing phenomenon of emigration, as well as summer pleasures and moments of escape. Drawing from Lauren Berlant's writings on the *impasse* in neoliberalism, I read how *la crisis* is sensed first in these photos in the subject's affective attachments to perceptible losses and then in strategies for survival developed amid an ongoing crisis. Taking stock of the present at an *impasse*, I argue, is immersed in a strong sense of temporality for the present ungrounded by change—of nostalgia and return, of future projection, of escapist fantasy, of present anxieties for risk—and in the photographs, indexes for viewers other narratives on the crisis, in plural ways, that piece together a collective, shared circumstance in times of austerity.

KEY WORDS: documentary photography, financial, crisis, neoliberalism, temporality, affect, subjectivity.

Snyder, Jonathan

"Percepciones de la crisis en *El último verano*, del colectivo NOPHOTO".

Kamchaika. Revista de análisis cultural 9 (Julio 2017):443-464.

DOI: 10.7203/KAM.9.10012 ISSN: 2340-1869

MIRADAS FRAGMENTADAS EN TIEMPOS DE CRISIS

En la España actual, las múltiples facetas de la crisis financiera del 2007-08 —la crisis política y del Estado, la crisis de la vivienda y de supervivencia...— tienden a organizar las conversaciones cotidianas, desde el encuentro social hasta los debates mediáticos¹. Esta observación plantea la cuestión de cómo los sujetos atraviesan una cotidianidad estructurada, en parte, por una crisis en curso en la que, perceptiblemente, la vida ya no es como era. En este sentido, estoy particularmente interesado en investigar los modos plurales y contradictorios de la percepción imbuidos por la crisis, en espacios perceptivos no necesariamente influenciados por las movilizaciones sociales y las prácticas de oposición, como los de las manifestaciones del 15-M. Es decir, ¿qué sucede en la vida cotidiana desestabilizada por el cambio cuando parece que, en general, no está sucediendo nada? Para abordar las maneras en las que la vida diaria se transforma en medio de la crisis, voy a utilizar la fotografía y la narración del pie de foto como un medio que, en sus posibilidades de construir y enmarcar imágenes, privilegia las maneras relacionales de ver el medio fotografiado desde la mirada del sujeto.

En su proyecto *El último verano*, nueve artistas del colectivo NOPHOTO —Jonás Bel, Paco Gómez, Jorquera, Carlos Luján, Juan Millás, Eduardo Nave, Eva Sala, Juan Santos y Juan Valbuena— proporcionan un centenar de fotografías y vídeos que tienen como objetivo documentar la vida cotidiana en el verano de 2012, respondiendo así al anuncio del Gobierno de una nueva reforma laboral y de los recortes más agresivos a programas sociales en la historia democrática de España². Como anuncian en su sugerente título, los NOPHOTO construyen un documento colectivo sobre lo que entiendes como *el último verano* tal como los fotógrafos lo imaginan en las condiciones de vida que se deterioran perceptiblemente en tiempos de austeridad. En palabras de los propios fotógrafos:

Tras los recortes anunciados por el Gobierno el pasado 11 de julio, NOPHOTO ha decidido documentar la evolución del verano más inhóspito y desalentador de nuestra historia reciente. Por si después de éste, ya no hubiera otro. Por si desaparece de nuestras vidas el verano. Este blog narra por tanto un estado de inquietud. Sus contenidos son frágiles y discontinuos, asociados a la naturaleza precaria de los tiempos que vivimos. Pretende describir y rememorar las emociones de esa experiencia en vías de extinción que llamamos verano (NOPHOTO, 2012a).

*Quiero agradecer a los fotógrafos NOPHOTO por su generosidad en permitir la reproducción de sus fotos en estas páginas, y también a los editores de *Kamchatka* por sus comentarios para mejorar una versión anterior de este artículo. Taylor & Francis Ltd ha facilitado los permisos necesarios para la reedición de este artículo, modificado de la versión original publicada bajo el título de: Jonathan Snyder, “About time: Sensing the crisis in Nophoto’s *El último verano*” *Journal of Spanish Cultural Studies* 15.1-2 (2014): 221-237. <<http://www.tandfonline.com>>.

¹ Véase la entrevista en dos partes con Amador Fernández-Savater, Begoña Santa-Cecilia, Luis Moreno-Caballud, Susana Draper y Vicente Rubio, participantes en el movimiento estadounidense Occupy. Draper señala una diferencia en EE.UU., donde “no hay el mismo ambiente de crisis que en España, la crisis no organiza la conversación cotidiana” (Fernández-Savater, 2012a & 2012b).

² Cito las fotografías utilizando el formato de las entradas del blog disponible online (NOPHOTO, 2012a).



Figura 1. Eduardo Nave, “23 de agosto, Chestre. El verano pasado” © Eduardo Nave / NOPHOTO

A diferencia de la afirmación de Roland Barthes de que el noema de la fotografía radica en su evidencia del “esto-ha-sido” (1981: 77, 96), el proyecto de NOPHOTO reúne varias percepciones sobre el “futuro anterior”, o el “esto-habrá-sido”, lo que condiciona fuertemente las temporalidades de la memoria y la proyección en las imágenes mientras éstas captan la experiencia directa de la pérdida, y la anticipación de daños personales, en medio de las crisis. Aun así, el realismo de las dificultades económicas y la exclusión social, en una línea parecida a lo que Germán Labrador Méndez llama “historias de la vida subprime” (2012: 557-81), constituye tan sólo el enfoque de algunas imágenes, como en los retratos a mano de Jonás Bel, de un obrero en primer plano visiblemente preocupado por la tasa récord de desempleo (“27 de julio, Madrid. 5.693.100”), o el creciente número de personas sin techo en las calles de Madrid (“26 de julio, Madrid. 1.863”). Otras fotografías imaginan el futuro para los jóvenes de hoy, y otras representan la experiencia de las personas mayores en sus reflexiones sobre el paso de una generación a la siguiente. En ellas, las perspectivas sobre el futuro son a menudo pesimistas, como en la fotografía de Paco Gómez de una bandera blanca alzada sobre un castillo y, en el pie de foto, la explicación de un padre a su hijo: “España se ha rendido” (“11 de agosto, Antequera. Málaga. Rendición”); otras, al contrario, se revuelven irónicamente contra cualquier predicción sobre un futuro incierto, como la de Eva Sala (“27 de agosto, Rishikesh. Pasado-Presente-futuro”). En su conjunto, las fotos proporcionan una reflexión colectiva y contradictoria sobre la estructura del sentido de la fragilidad, la precariedad y la

retirada del bienestar social en formas que son irreducibles a un enfoque uniforme para los contenidos fotografiados en todas las imágenes.

El último verano evoca diversas temporalidades, memorias y predicciones con tal variedad que el recuerdo entristecido de Eduardo Nave sobre la decisión de su abuela, con 88 años de edad, de retirarse de dar su característico chapuzón en la piscina (fig. 1), comparte su lugar en perceptible simbiosis con el collage de carteles “en venta” de Jonás Bel (fig. 2).

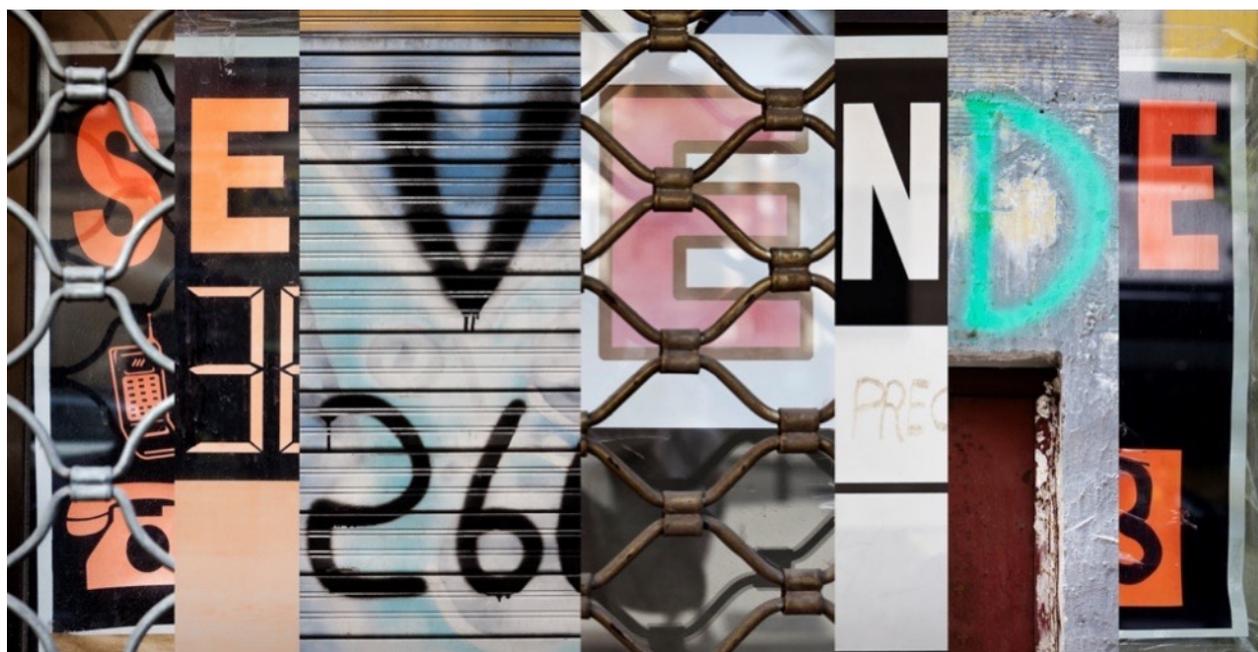


Figura 2. Jonás Bel, “21 de agosto, Madrid. Se vende” © Jonás Bel / NOPHOTO

Esta comparación poco usual, como cualquier otra en el proyecto, sirve para recordar al espectador que la exploración de la experiencia subjetiva de la crisis se extiende mucho más allá de las pérdidas atribuibles directamente a los mercados y a los recortes del Gobierno por sí solos. Más bien, propongo que lo que estructura la sensación de fragilidad en las fotografías son los lazos afectivos del sujeto con los modos de vida en desaparición, desde la tristeza y la desilusión hasta las alegrías de escapada y la apreciación por lo que uno tiene todavía. De esta manera, el proyecto reúne momentos aparentemente dispares: tanto los sutiles placeres sensoriales del verano, como en la fotografía de Eva Sala de una servilleta de la heladería (“19 de julio, Gandía”), como los momentos inquietantes de preocupación por los demás, en el encuentro empático de Paco Gómez con un hombre amable que, momentos más tarde, sufre un episodio psicótico (“30 de julio. Rascafría. Madrid. Desesperación”). El resultado es un archivo documentalista sobre la crisis que, muy cercano a la misión planteada por los miembros fundadores de este colectivo en 2005, recoge varias miradas “no convencionales” que borran las categorías establecidas entre la fotografía documental y la artística —una aproximación que, en este sentido, recuerda a la obra de Allan Sekula en su retrato social o de Joan Fontcuberta en su proyecto a contrapelo de la objetividad absoluta del medio fotográfico—. Las miradas que organizan

este archivo, como seña de identidad del colectivo, se acercan a la intimidad del suceso “infraordinario”, lejos del arquetipo documentalista (Riaño, 2009: 9). Visto en su totalidad, *El último verano* es un retrato colectivo a la vez íntimo y enajenado del presente histórico en espera, una especie de *impasse* enmarcado como la espera desanimada del verano en tiempos de crisis.

El *impasse*, escribe Lauren Berlant en *Cruel Optimism*, consiste en un presente de pérdida, de los sucesos cotidianos “condicionados por una crisis en la que las personas se encuentran todavía desarrollando las habilidades para adaptarse a la nueva proliferación de presiones [y] luchan por modos de persistir” (2011: 8). A diferencia de un evento marcado por su importancia trascendental, el *impasse* para Berlant se comprende como los acontecimientos habituales, y a veces banales, de la vida cotidiana experimentada como una crisis perpetua en la que los sujetos buscan adaptarse a las nuevas circunstancias de la mejor manera que pueden. En sus historias imaginativas y retratos documentales afines al compromiso social, entre otros, *El último verano* esboza la vulnerabilidad de un *impasse* debido a una “catástrofe social, cuando uno ya no sabe qué hacer o cómo vivir y, no obstante, sin saberlo, uno tiene que ajustarse” a las nuevas condiciones de vida (Berlant 2011: 200). Las fotografías retratan el *etos* oneroso de una crisis en curso en la que las menores ocurrencias cotidianas resultan enormemente significativas por las formas en que están mediadas por las sutiles maniobras de supervivencia, las pérdidas perceptibles y los apegos afectivos con el mundo a través del cual se mueven los sujetos.

TEMPORALIDADES PROYECTADAS EN LA ÉPOCA DE LA AUSTERIDAD

El verano es una especie de *impasse* en sí, no simplemente escaparse de la rutina y el trabajo diario, dado que a menudo implica planes de viaje, como fue el caso para los fotógrafos. El verano de 2012 también marca un presente histórico específico en el que este paréntesis coincide con el anuncio del Gobierno de que se llevarán a cabo más medidas de austeridad después de las vacaciones, lo que hace prever que el próximo otoño traerá más “malas noticias”. Es así la estructura perceptible del presente momento, sin forma concreta todavía, de una crisis creciente con aún más por venir. Juan Valbuena proporciona una aguda observación sobre cómo la larga duración de los meses de verano parecía una espera cíclica sin aterrizaje mientras España se enfrentaba a un potencial rescate del Banco Central Europeo (BCE). El fotógrafo comenta las fluctuaciones de los tipos de interés en su imagen de una pantalla de ordenador portátil que muestra titulares de noticias de *El País* sobre la subida de la prima de riesgo, que ha servido como un termómetro para la crisis. En el pie de foto, los espectadores aprenden que “otro viernes negro” es el producto de los ritmos semanales de la administración estatal:

Llevamos meses igual: el fin de semana los tipos más listos de Europa se reúnen para salvar el euro, el lunes y el martes la cosa se tranquiliza... el miércoles y el jueves no saben si rescatarnos o ahogarnos y el viernes parece el apocalipsis... (“20 de julio, Madrid. Otro viernes negro”)

En la fotografía de Valbuena, las noticias sobre la capacidad decisiva del BCE de intervenir con un rescate para España conjugan en parte la perspectiva temporal para el futuro inmediato –o, la microexperiencia del *impasse*, marcada por crisis–, lo que equivale al cíclico “otro viernes negro”; el tono del momento actual está determinado por procesos macro, alimentado así por las noticias de las previsiones de mercado y las políticas económicas que emanan desde las salas de juntas de la administración europea. En el comentario de Valbuena, la temporalidad cíclica del *impasse* se detecta primero como la ansiedad de un presente que linda continuamente con el borde de la catástrofe, debido al riesgo de insolvencia soberana. En esta instancia, tanto la crisis financiera como la crisis de soberanía estatal –en el contexto de endeudamiento y de la democracia representativa usurpada de cualquier capacidad de decisión autónoma, respectivamente– están presentadas al fotógrafo y al espectador como una crisis mediada por la impotencia y las ansiedades que surgen al leer las noticias de periódico por la mañana.

Lejos de los mercados, el estado de ánimo de una crisis perpetua da lugar a las narraciones más imaginativas. En algunas imágenes de *El último verano*, el espectador encuentra planes irónicos de Paco Gómez sobre cómo prepararse para el apocalipsis, por si acaso, al comprar menos en las rebajas de vuelta al colegio, o al huir a una isla paradisíaca hasta que los burócratas celestes logren solucionar el desastre desatado (“3 de agosto, La Isla. Apocalipsis”). Incluso el consumo y la burocracia persistirán en el fin del mundo, según este imaginario escatológico. Entre otros momentos de humor negro como éstos, el proyecto incluye historias sobre el impacto de la crisis en la percepción cotidiana, en el encuentro extraño de Jonás Bel con una especie extinta y disecada, que parece reírse cínicamente a la humanidad (“2 de septiembre, Madrid. Extinción”), o en la observación desenfadada de Paco Gómez de que el presente ha llegado a su fin, en su narrativa sobre cómo su familia se entrena para vivir en el planeta Marte como un lugar más habitable que la Tierra (fig. 3).



Figura 3. Paco Gómez, “18 de agosto, Embalse del Burguillo, Ávila. Curiosity” © Paco Gómez / NOPHOTO

La fantasía de ciencia ficción, pronunciada con dosis de humor y nostalgia, recuerda al fotógrafo sus buenos momentos jugando en la playa, como hacen sus hijos ahora, en un movimiento que colapsa la fantasía futurista y la memoria a través de una narrativa fantástica sobre la pérdida nostálgica de una generación a la siguiente, dada la imposibilidad de volver a tiempos más reconfortantes. Inspirado en la cobertura mediática sobre las primeras imágenes del paisaje marciano, de la nave *Curiosity* de la NASA, el recuerdo de la infancia de Gómez sugiere una forma de viajar en el tiempo, lejos de la extrañeza del presente inhóspito e incómodo; propone la escapada, compartida en la fantástica expedición de sus hijos. Pero la fotografía de un juego inocente e inquietante —los niños con la boca cubierta contra el riesgo de “ingesta de líquidos”, y la puesta en escena en asfixiantes “condiciones de calor extremo y ausencia de oxígeno”— demuestran las cualidades de un terreno marciano hostil que habla más sobre la manera de percibir el presente espacio-temporal, que de la imaginación fantástica (“18 de agosto, embalse del Burguillo, Ávila. Curiosity”).

En otras entradas, las historias sobre la movilidad descendente no resultan simples quejas sobre el deterioro de las comodidades materiales, como tal vez podría esperarse. Más bien, se exponen los restos de una creencia naturalizada en las formas del progreso histórico, entendido aquí como la esperada mejora en la calidad de vida de una generación a la siguiente. Jorquera nombra siete diferencias entre las circunstancias de su padre y su propia situación a través de una doble imagen de la fotografía tomada de su padre delante las Torres Gemelas en el horizonte de Manhattan en 1974. Difuminada en los colores amarillo y cian, que marcan visiblemente el paso del tiempo, la doble

imagen pone en evidencia, también, una duplicación de las circunstancias del fotógrafo y su padre a la misma edad. Un mercado laboral inestable, planes de jubilación inseguros y el alquiler de por vida, se destacan entre los siete contrastes en la calidad de vida entre dos generaciones, pasada y presente. Lo que sustenta esta comparación es la falta de medios para que la generación actual se asegure la autosuficiencia económica, como consecuencia de la desintegración de los pactos sociales que, para la generación del padre, garantizaban la seguridad laboral de por vida. El desfase de la imagen entre dos tiempos está marcado por el punto final en las siete diferencias, sobre la presencia y ausencia del Centro Mundial del Comercio, el único referente histórico mencionado en estos siete puntos, como el símbolo más importante del capital estadounidense ya desaparecido. Mientras que al padre de Jorquera se había tomado esta foto delante de las Torres como recuerdo de su viaje a Nueva York, el propio fotógrafo “h[a] visto caer esas mismas Torres en directo por televisión”, refiriéndose así al paso de una generación a la siguiente, relatado a través del atentado televisado: la ausencia de las Torres hoy, en retrospectiva, ha cobrado significado posterior por su asociación con un estilo de vida en desaparición (“12 de agosto, Nueva York. Las siete diferencias”).

En la fotografía de Jorquera, la precariedad está anclada en la simultaneidad mediada del evento en el momento de su difusión. Es un momento percibido como histórico antes de que pueda ser procesado, ya que es (era) una experiencia en dos tiempos: el del colapso de las Torres que marcaron la llamada “guerra contra el terrorismo”, y el de las condiciones de una crisis en curso, que todavía (como entonces) no ha pasado a la historia. La experiencia del sujeto en la fotografía de Jorquera, relacionada en términos de calidad de vida, está inserta dentro de una macronarrativa de dominio económico y su declive en ambos momentos. La dimensión biopolítica de esta doble historia, recapitulada en las siete diferencias entre la experiencia de padre e hijo, radica en la asociación cognitiva del fotógrafo que vincula lo anterior a la macrohistoria del poder político y del capital monumental, que una vez sostuvo la creencia de que los tiempos mejores están siempre por venir. La fotografía y el texto de Jorquera sugieren provocativamente en esta imagen duplicada, que los escombros en descomposición de una narrativa histórica sobre el progreso capitalista están integrados dentro de esta herencia entre generaciones. En ello, se detecta primero la pérdida de grandes expectativas para mejores tiempos mediante la desilusión, mientras que el momento también permanece abierto, sin conformarse al significado que llegará a sentarse sobre éste, a pesar de su perceptible importancia como un presente desestabilizado por el cambio histórico.

Como el espectador puede empezar a ver, varias imágenes hablan de una herencia transgeneracional, ya sea a partir de la experiencia de las personas ancianas, los niños de hoy o las especulaciones inciertas sobre el futuro. Tal es el caso de la foto del padre del mismo fotógrafo, Paco Gómez, que recoge tomates de su enorme jardín. Gómez señala que las experiencias de la infancia de su padre “le han generado un miedo al hambre”, que persiste hoy, ya que el jardín que cuida el padre fácilmente podría alimentar a más de diez familias (“30 de julio. Navalunga, Ávila. Los tomates”). En una clara alusión a los años de la dictadura franquista, se refiere al tamaño desproporcionado del jardín en cuanto a la experiencia de la infancia de su dueño, marcada por penurias y por la escasez de alimentos. Como tal, el fotógrafo observa que su padre ha empezado a enseñar a su nieto cómo cuidar

el jardín, ya que, con mantenimiento, podría proporcionarles una fuente de alimentos y los placeres de unos “calabacines y unos pepinos que están de llorar”. La enseñanza de los cuidados en esta tierna narrativa surge de una dedicación a la transmisión intergeneracional de conocimientos, en un retorno a la vida rural, mientras que responde a las proyecciones inquietantes sobre el futuro, un futuro condicionado por la experiencia del sujeto en el pasado. En este sentido, la crisis puede provocar un retorno perceptible al pasado histórico, por el hambre o las penurias económicas, como las condiciones desde las que prepararse para el percibido futuro —incluso si las precauciones parecen tan desproporcionadas como las dimensiones del jardín, según el fotógrafo. El conocimiento transmitido por el abuelo al nieto supone un intercambio y una transferencia de memoria en la narración; es, en efecto, un cuidado productivo de la herencia del pasado. Los espectadores están invitados a reflexionar, entonces, sobre la vulnerabilidad captada por las fotos para los sujetos que perciben en el futuro la repetición parcial del pasado y, a pesar de o en preparación para ello, desarrollan formas de transmitir conocimientos que se ajustan a las necesidades previstas.

CONTABILIDAD FINANCIERA Y LO INCONMENSURABLE DE LA CRISIS

En sus reflexiones sobre el BCE, la NASA, la fluctuación de mercados y otras noticias de interés, *El último verano* a menudo parte de los medios de comunicación para contar una narrativa plural sobre las crisis en la vida cotidiana. A medida que se desarrolla el verano, algunas de las fotos están basadas en eventos específicos recogidos por los periódicos, como los incendios forestales estacionales, las muertes de Neil Armstrong y Santiago Carrillo, e incluso los debates pertinentes en los deportes. Para la exposición “El último verano”, programada el siguiente otoño para el espacio CentroCentro Madrid, NOPHOTO preparó un catálogo que imitó en la forma a un periódico impreso con una selección de las imágenes, lo que sugiere una fuente de noticias sobre la experiencia colectiva de la crisis, y notablemente una que está en tensión con el diario “oficial” de noticias (NOPHOTO, 2012b). “Cerca de seis millones de parados”. “Un aumento del 15% en la prostitución”. “Un aumento del 62% en los servicios prestados para los necesitados”. Estos índices y cifras cuantificables citados en *El último verano* resultan insuficientes para transmitir el verdadero impacto social de la crisis, y ahí es donde las imágenes hacen su trabajo poético e interpretativo. No obstante, estos datos están dados al espectador a menudo como si imitaran la función de las noticias en los medios de comunicación, dotados de una habilidad funcional para transmitir la urgencia de su impacto social en resonancia con la crisis global como un evento mediático (Banet-Weiser, 2012: 111). En ellos, la simultaneidad de las noticias en los medios conlleva una inmediatez parecida a los vínculos afectivos y emociones mediados a través de la información de las imágenes. El catálogo-periódico ofrece a los espectadores, en este sentido, las formas de un género traducidas a otro, de un género fundado en sus pretensiones de objetividad (los medios informativos) a otro que privilegia la experiencia y la recepción del sujeto (el arte).

Por ejemplo, Eduardo Nave cuenta su perspectiva pesimista para el sector de las artes y la cultura en su fotografía “16 de julio, Madrid. 53 fotografías”, en la que el cierre de la galería donde expone sus obras supone mucho más que el valor de sus 53 fotografías almacenadas temporalmente.

“De momento, estas fotografías no tienen dónde ir”, reconoce el fotógrafo de forma desalentadora, no a un almacén, tampoco a otra galería. Del mismo modo, Juan Valbuena comenta en relación a su foto de un cine abandonado acerca del impacto del aumento del impuesto del IVA, del 8 al 21%, sobre la venta de entradas, un suceso que anticipa el cierre de varias salas de cine en Madrid, a excepción, quizás, de las salas de cine más comerciales en las afueras, accesibles en coche (“13 de julio, Madrid. Sueño de una noche de verano”). El porcentaje de aumento del impuesto enmarca una perspectiva pesimista para el cine bajo los auspicios de la competencia de mercado, lo que Valbuena lamenta como una anticipada pérdida de la oferta cultural en Madrid, si se comparan los ingresos de taquilla del cine comercial a los del cine independiente. Un suceso contado a través de su deseo de vivir un día a poca distancia de un cine en el centro de Madrid; la reflexión de Valbuena enmarca su propia pérdida anticipada, y la decepción que evoca, en relación con el paisaje cultural de Madrid. Siguiendo con el tema de las cifras y la experiencia humana, en el retrato en blanco y negro de un viajero esperando el avión con sus maletas en el aeropuerto de Barajas, el fotógrafo Eduardo Nave cuantifica la distancia que va a separar a su hermano de su esposa e hijo, precisamente 8.003km, antes de un vuelo a las Américas donde su empresa lo ha trasladado (“11 de septiembre, la T4 de Barajas. Muy lejos”). El creciente fenómeno de la emigración es capturado aquí como una historia íntima en la que la distancia cuantificada indica, pero no puede describir adecuadamente, las emociones y las incertidumbres de esta separación. Las tres fotos narran alguna forma de pérdida personal en el presente y futuro inmediato, presentada en porcentajes y números, y los lazos afectivos de los fotógrafos o sus respuestas emocionales a ellos.

Estas imágenes encuentran su particularidad cuantificable en las pérdidas económicas, los aumentos de impuestos, los porcentajes o la distancia kilométrica, y sus efectos inconmensurables: en la duda inquietante acerca de si uno puede seguir haciendo una vida de su profesión actual; en los deseos truncados y entretajidos con el anticipado dismantelamiento de la escena cultural de Madrid; y en echar de menos a un ser querido que vive lejos. Estas y otras imágenes proporcionan un retrato de la fragilidad de los estados vulnerables en los que la “estructura de un afecto no tiene relación inevitable con la penumbra de emociones que pueden agruparse en la estela de su actividad”, ya que estas percepciones sobre la pérdida suponen modos de racionalización, decepción, superación, y así sucesivamente (Berlant, 2008: 4). En ellos, a los espectadores se les recuerda que estos microrrelatos íntimos comprenden una historia de mayor dimensión que no se puede cuantificar o medir en los datos registrados sobre el ascenso y la caída de los mercados. Y, sin embargo, las abstracciones de cifras numéricas en estas obras, de hecho, proporcionan algún índice de la experiencia vivida, ya que se invierten los sentimientos de pérdida, separación y especulación sobre el futuro. En ninguna parte resulta más frecuente esta inflexión económica que en la elaboración de los momentos de amistad y el disfrute presentados en términos calculables. En una pieza que captura una reunión de amigos de varias horas, Nave proporciona un animado vídeo de tomas aceleradas, mientras cocina una paella sobre fogata de leña, con un desglose de los precios de cada ingrediente para servir a quince personas, por un total de 21,68 euros (“24 de agosto, Cheste. Paella para 15”). Contra toda medida de austeridad, comenta, éste es el precio de un día de felicidad con amigos. Inversamente a las imágenes

anteriores, en las que lo medible se presenta como evidencia cuantificable, aquí Nave cuantifica el ocio en términos calculables al igual que los informes sobre gastos y austeridad, territorializándolo desde una lógica económica según Deleuze y Guattari, pero, a la vez, reivindicando que éstos no contabilizan el valor de la alegría de un día de verano con amigos.

Más allá de los medios informativos, algunas imágenes ofrecen lecturas críticas y opositoras sobre el discurso del Gobierno y el “sacrificio” en su programa de austeridad, que circula *ad nauseam* en los medios de comunicación. Eva Sala ofrece una fotografía de una estatua de madera esculpida en la India cuyas manos texturizadas abren la piel en el pecho para desvelar el corazón (fig. 4).



Figura 4. Eva Sala, “23 de agosto. Rishikesh. Sacrificio” © Eva Sala / NOPHOTO

El pie de foto, que recopila varios titulares de los informativos con la palabra “sacrificio”, se hace eco de una repetición similar en la estatua cuya puerta roja está diseñada para abrir y cerrarse, dejando el corazón al descubierto una y otra vez (“23 de agosto. Rishikesh. Sacrificio”). Supone una forma de repetición que se nutre del discurso redundante del “sacrificio” en los medios, como un indicador de la batería de recortes aplicados a los programas sociales, y la elección del lenguaje para explicarlo al público general, durante un periodo prolongado. Se aborda el discurso predominante que exige autosacrificio, asimismo, en la fotografía de Juan Santos; su sujeto anónimo lleva puesta una camiseta que critica la retórica política en los medios que alega que los habitantes españoles han vivido por encima de sus posibilidades: “Vivo por encima de mis posibilidades, pero muy debajo de

mi nivel” (“25 de agosto. Casillas de Coria, Cáceres. Posibilidades”). En este caso, el fotógrafo utiliza la cámara como una herramienta crítica para rechazar la justificación sobre las medidas de austeridad que permiten conservar las mayores fortunas, y que carecen de “respeto a la inteligencia”. Es decir, ambas fotografías postulan una crítica de las estrategias discursivas del Gobierno para racionalizar la austeridad en su pedagogía a los ciudadanos, una exacerbación implícita del ubicuo discurso sobre el sacrificio en los medios (con un tropo de crítica y, en el caso de Santos, ironía), y la brecha existente entre este discurso oficial y la experiencia de ser “desangrados”, un término prestado del lenguaje del sacrificio.

A menudo, las percepciones sobre presente, pasado y futuro coexisten en el *impasse* de la crisis, en experiencias en primera persona recogidas desde el objetivo de la cámara. Las diferentes percepciones del tiempo, cada una considerada desde la especificidad de su encuadre visual y narrativo en cada imagen, sirven para estructurar la precariedad del presente *impasse* en estas fotografías, ya sea en las enseñanzas sobre cuidados, la desilusión por la pérdida de tiempos mejores, la fantasía de la fuga, o la repetición perceptible de un desastre social que no parece tener fin. Del mismo modo que el pronóstico del mercado transmite especulaciones preocupantes sobre una perpetua crisis en las noticias de tasas de interés y deuda soberana. Del mismo modo que el abuelo percibe en el futuro de su nieto un eco de su propia experiencia durante la infancia bajo la dictadura. Y, siguiendo el creciente fenómeno de la emigración, del mismo modo que Jonás Bel se pregunta si la nieta en su fotografía, acompañada por su abuelo que observa el horizonte a través de binoculares, un día se mudará a las Américas y recordará estos momentos con cariño desde el otro lado del océano (“10 de agosto, Cabo Sardão (Portugal). Porvenir”). En efecto, la circunstancia de la crisis perturba el presente en vistas de un futuro incierto que, con frecuencia en las fotos, establece el tono de la percepción de la inmediatez, la urgencia, el alivio, la preocupación, y así sucesivamente. Las percepciones del tiempo insertas en estos modos de percepción, desde el volverse-pasado de ciertos términos de la vida actual, configuran en parte la base para la adaptación de sujetos que modifican sus prácticas, rutinas y planes, haciendo ajustes para la supervivencia como sea necesario.

Mientras estas temporalidades relacionales y sus estados de ánimo median la percepción, a los espectadores se les recuerda que las consecuencias de la crisis actual también son materiales y corporales, e implican la modificación de las prácticas cotidianas. En su juego sobre la publicidad, Juan Valbuena gira el objetivo de su cámara hacia sí mismo para crear un anuncio irónico redactado en tercera persona, que vende al fotógrafo como un proveedor de servicios, con experiencia en “viajes, álbumes familiares y proyectos colectivos”, así como convertirse en un objeto de consumo con atractivas calificaciones y referencias (“13 de septiembre, Madrid. Hombre anuncio”). Su foto sin camisa imita los autorretratos *selfie* que circulan principalmente online en las redes sociales —a menudo, como es el caso aquí, tomados del reflejo en el espejo— con el que construye la imagen de sí mismo para el consumo público. Valbuena hace hincapié en esta comparación con humor en una descripción de sus gustos juveniles (todavía “prefiere el Cola Cao al café”, y la calcomanía al tatuaje, que luce en su hombro). Aquí, sin embargo, la construcción de sí mismo es, literalmente, un producto a la venta. El anuncio de Valbuena sobre el artista-en-alquiler llama la atención sobre la lógica del

valor en un mercado en que el trabajo del fotógrafo para producir un álbum familiar para un cliente resulta más rentable que la producción artística del mismo autor, un aspecto reiterado en otra imagen en la que informa de sentirse “bienvenido y bienpagao” como un fotógrafo de bodas (“3 de agosto, Bilbao. Bienvenido y bienpagao”). De esta manera, y en la sugerente referencia popular a la prostitución a través del término *bienpagao*, los datos personales en este anuncio sobre el sujeto-en-alquiler subrayan el carácter objetivante de los mercados, o los cuerpos y servicios en la trata de mercancías. Asimismo, el retrato de Valbuena destaca la comerciabilidad, con ironía, poniendo de manifiesto su autobjetivación como un valioso conocimiento en un mercado competitivo. Este punto sobre el conocimiento de cómo venderse a sí mismo, me lleva a otra imagen en comparación.

Eva Sala publica una fotografía con texto sobre una casa en venta en una zona rural de Asturias, que en su sencillo encuadre visual del hogar y el lenguaje descriptivo, se basa en el género del anuncio para vender inmuebles. Fiel a este modelo, el anuncio destaca la singularidad y las ventajas de la propiedad, en una economía sucinta de palabras: “Vistas al mar. Cocina de carbón. Taller de trabajo”, incluyendo un huerto (“22 de julio, Godina”). Sala le da la vuelta a este género, sin embargo, al personalizar cierta información que de otro modo se excluiría de un anuncio de este estilo, en este caso sobre los propietarios actuales (su tía Ana Mari, tío Manolo, y el perro Ringo) y su experiencia agradable de coger ciruelas del huerto. Si, a primera vista, la foto de Sala parece fuera de lugar en comparación con las otras del proyecto, creo que es porque recuerda a la distinción poco clara entre el papel establecido del artista-como-autor de producción artística y, por el contrario, la mimesis en esta foto de un género publicitario en la que se borran los rasgos de la autoría artística. En este sentido, los anuncios de Valbuena y Sala, respectivamente, establecen un puente entre, por un lado, la firma del fotógrafo como artista y por el otro, el valor de uso de la fotografía en el mercado para ganarse la vida con su producción. Mientras que el anuncio de Valbuena se mueve hacia la autobjetivación del valor comercial, la publicidad de Sala toma el objeto en venta y personaliza sus características competitivas, apelando a experiencias personales y sentimientos asociados con éste. En otras palabras, ambas imágenes ponen de relieve el conocimiento emprendedor de la comercialización, ya sea para “venderse a sí mismo” como un objeto o proveedor de servicios, o para colocar un objeto o servicio en venta dentro de la competencia del mercado.

Visto de esta manera, estas líneas de exploración contribuyen a cuestionar la inflexión de la dinámica del mercado capitalista en la experiencia social y la creación artística. La autosuficiencia económica en estas obras se exhibe a través del conocimiento y la práctica de la comerciabilidad o el posicionamiento de objetos y seres deseables en competición. En las fotos, la singularidad, las características de clasificación y el valor de uso de la casa y los servicios del fotógrafo operan para producir el deseo a través de un doble movimiento que personaliza el objeto y objetiviza a la persona, como capital competitivo en cada caso. Los espectadores pueden presenciar, en otras palabras, los mecanismos operativos de un mercado que conjuga las imágenes en la construcción y la crítica del deseo de competitividad mercantil. De acuerdo con esta lógica, en las fotografías, cuanto más auto-objetivado aparece el sujeto, o expuesto al desnudo con sus cualidades, más deseable resulta ser; cuanto más personalizado el inmueble, con su apelación a las experiencias y sentimientos personales,

también. No obstante, como las imágenes demuestran el conocimiento y la práctica de la supervivencia económica, a los espectadores se les recuerda que esta cuestión no supone sólo un tema de representación, sino que tiene implicaciones materiales. Es decir, ambas fotografías y pies de foto demuestran la construcción de sujetos emprendedores en la imagen del *homo oeconomicus* neoliberal, y de su necesaria autosuficiencia, con el fin de sobrevivir en la competencia del mercado (Foucault, 2008: 144). Promulgadas y criticadas en estas fotografías están las prácticas específicas de la autosuficiencia que requieren un conocimiento empresarial sobre cómo posicionar un objeto o sujeto para ser deseable por su capital competitivo (marketing). Es decir, parten de las prácticas ideales plasmadas en la figura de un actor económico totalmente autónomo —el presunto sujeto de las políticas económicas neoliberales que requieren la autosuficiencia y la flexibilidad empresarial para adaptarse a las exigencias del mercado de demanda³. Supone una forma de autosuficiencia en el pensamiento neoliberal, voy a añadir siguiendo a Foucault, en el que la autonomía del trabajo de una persona en un mercado precario, comparte su lugar dentro de la presunta autonomía económica y los autocuidados de cada sujeto a través de su propia inversión particular; esta presunción fundamental sirve como justificación para dismantelar el Estado del bienestar con las leyes laborales que favorecen la “flexibilidad” (precariedad) y con los recortes a la educación pública, la sanidad, las pensiones y otros programas sociales (Snyder, 2015: 135-44). Las prácticas y conocimientos de competencia en el mercado, y el deseo en este caso, que Berlant llamaría los “ajustes” realizados para la supervivencia en el *impasse*, forman parte inextricable de la conformación de las prácticas emprendedoras de forma semejante a las previstas para el sujeto ideal imaginado por la teoría neoliberal. Las exigencias de la demanda del mercado a las que cualquier persona tiene que adaptarse, y que en estas fotografías son aquellas en las que el uso habitual de la fotografía se redirige para vender inmuebles y álbumes familiares, eclipsa el valor de la práctica artística por las pocas perspectivas de sacar ganancias de ésta para vivir.

La economía financiera, sin embargo, abarca un terreno de actividad económica más allá del intercambio material de bienes y servicios por sí solos. Una de sus propiedades de proyección, o de especulación, depende de las previsiones económicas sobre el futuro de la inversión y las posibilidades de desarrollo a escala macro. Las grandes empresas y su poder decisivo de detener o fomentar el desarrollo son retratados en la impresionante fotografía de Paco Gómez, de una mujer joven con los ojos cerrados, que se acuesta en las vías del tren (fig. 5).

³ Según Foucault, se concibe del *homo oeconomicus* en el pensamiento neoliberal como el sujeto ideal que racionaliza sus decisiones económicas, basándose en la lógica del interés privado y la competitividad. Acorde con este modelo, se presume que el individuo es un emprendedor que se adapta a la demanda del mercado como autosuficiente y productivo de por vida. Véase Foucault (2008: 225-96) y, sobre la dimensión social del neoliberalismo, Brown (2005), Harvey (2005), Lazzarato (2009), Lemke (2001) y Rose (1999).



Figura 5. Paco Gómez, “24 de agosto, Arroyo-Malpartida. Cáceres. Vía muerta” © Paco Gómez / NOPHOTO

Debido a una decisión empresarial tomada en base a las ganancias y pérdidas, que “desarrollan zonas y hunden en la miseria a otras”, explica el pie de foto, el tren a Lisboa ya no pasará por este pueblo extremeño, lo que certificará su extinción hasta convertirse en una ciudad fantasma (“24 de agosto, Arroyo-Malpartida. Cáceres. Vía muerta”). La ambigua expresión tranquila de la mujer fotografiada juega con las expectativas del espectador al aludir al riesgo en el que la vida y la muerte están en juego —el gran riesgo percibido de su posición, a pesar de su estado relajado, y su mirada tranquila y pálida que sugiere una circunstancia sin ningún riesgo, ya que el tren ya no pasará por estos carriles. El alto riesgo, en las decisiones económicas y políticas en materia de desarrollo, ha determinado que resulta poco rentable invertir más en la conectividad de este pueblo con las dos capitales de la Península Ibérica. De esta manera, la especulación acerca de la expresión serena de la chica y el riesgo razonable que transmite su postura —ya sea el retrato de una persona muerta o de una muerte anunciada— están enmarcados dentro de una macrohistoria sobre las formas de vida de los habitantes en peligro de extinción, debido a las decisiones políticas y económicas a macroescala. La imagen presenta un certificado de muerte entre dos tiempos, dentro de un paréntesis temporal cuyo resultado es ya conocido especulativamente en la actualidad. De este modo, la fotografía establece una asociación entre el sujeto y la experiencia colectiva de la crisis como pérdida, es decir, de la mujer fotografiada con formas de vida para los habitantes del pueblo. En esta historia de modernidad y desarrollo, y sus consecuencias a microescala, pone en duda la toma de decisiones corporativas y

políticas por los valores impulsados por ganancias, inversiones y riesgos, como un presente colectivo al borde de la extinción para este pueblo.

En las fotografías, plegadas dentro de las formas de mirar la presente crisis, se sustentan las complejas imbricaciones entre los medios de comunicación, los mercados y el Estado, que resultan esenciales para comprender su discurso en su conjunto. Cuentan la historia de un *impasse* construido en *El último verano* como un estado intermedio, de la expectativa de la movilidad descendente, la vida precaria y la flexibilidad laboral. Sus términos, en otras palabras, no se expresan únicamente a través de datos sobre hipotecas de alto riesgo o del Euribor, sino en la pérdida de su propia casa y los detalles más íntimos de una lucha por la supervivencia. Transportan a los espectadores a la circunstancia de una experiencia compartida que separa a los seres queridos y que condiciona las posibilidades de encontrar un trabajo gratificante, que pone límites materiales sobre los deseos particulares y que moldea a los actores económicos ideales con *savoir-faire* para adaptarse a las condiciones del mercado. En su método, entonces, las fotografías reúnen maneras de mirar un extraño y enajenado presente, mediado a través de las respuestas subjetivas como de los cálculos informativos sobre la experiencia de la crisis, y que invierten la exterioridad económica de las abstracciones de mercado para revelar su relación directa con la formación de los tiempos perceptibles a través de los cuales se mueven los sujetos. En este sentido, *El último verano* oscila entre los indicadores financieros y los índices subjetivos de la crisis (su registro de la experiencia, el apego, el afecto), que, en conjunto, median la percepción en las fotografías sobre un presente incierto todavía, pero testigo de un gran cambio. Después de todo, literalmente, no se necesita de ningún conocimiento especializado sobre los indicadores económicos, el IBEX 35 u otros índices para comunicar, analizar y hacer especulaciones sobre los ciclos económicos, para que uno lea las noticias y comprenda, tal como hace Valbuena, que el cálculo abstracto de los mercados se equiparará a “otro viernes negro”, con sus pérdidas íntimas y colectivas. Es este vaivén en las fotos desde la experiencia del sujeto hacia la del colectivo, y viceversa, el que nos ocupa en adelante.

LA FOTOGRAFÍA MÁS ALLÁ DEL ÍNDICE. DE LA CAPTURA, A LA PRODUCCIÓN DE AGENCIA ESPECTATORIAL

Juan Millás captura esta relación entre el individuo y la circunstancia colectiva de la crisis, precisamente, al llamar la atención sobre la escisión entre las noticias de los mercados y la experiencia vivida. Millás fotografía un gráfico de las fluctuaciones de precios en los productos básicos, como la carne y los cereales, una captura directa de la prensa diaria. El epígrafe reflexiona sobre el concepto de paisaje, que Millás observa fue históricamente un concepto jurídico y económico como bien común antes de que resultara un objeto estético de contemplación. Es por este motivo, propone Millás, por lo que su elección de la imagen no proporciona ningún icono distinguible como una imagen estética del paisaje topográfico, pero como gráfica de picos y valles significa el alienante y compartido “horizonte de lo que tenemos por delante” (“13 de agosto, Muros de Nalón, Asturias.

Esto sí es un paisaje”). Millás interpreta el paisaje medible de gráficos y números, literal y figurativamente, como un índice para la vivencia compartida, o un horizonte común para el futuro. Propone que la extrañeza de la gráfica conlleva su semejanza con lo familiar, como un índice abstracto de los efectos comunes y compartidos de la crisis, que a pesar de su opacidad y poder de perturbar, debe ser enfrentado como una historia colectiva.

A lo largo del proyecto, las fotografías se hacen eco las unas de las otras –de hecho, se hacen índice entre sí– de forma colectiva. Por ejemplo, en el comentario de Nave sobre el cierre de su galería, los espectadores encuentran respuestas críticas al desempleo, como en la crítica de la violencia simbólica inherente en tiempos de crisis a la necesidad de abandonar la profesión propia, reinventarse y tener un plan B, como propone Juan Millás, quien recomienda con sarcasmo sacar provecho del patriotismo con la venta de unas banderas españolas gigantescas (“26 de julio, Santander. Plan B”). En cuanto a las artes y la cultura, sirve de ejemplo el comentario de Valbuena sobre la venta de entradas para el cine de autor, relacionado con la fotografía de Santos del interior de un teatro abandonado que le recuerda con afecto su adolescencia (“25 de agosto, Casillas de Coria, Cáceres. Fue en ese cine, ¿te acuerdas?”). Y en cuanto a los desplazamientos, el retrato del viaje de partida del hermano de Nave, asociado a la fotografía de Jorquera de los marineros vadeando en el mar como un imaginado límite al creciente fenómeno de la emigración, parafraseado en el pie de foto y su alusión al grito urgente “hombre al agua”, etc. (“16 de julio, Fuengirola. Nos echaremos al mar”).

El hecho de que las repeticiones de temas sobre la crisis evoquen otras imágenes dentro del mismo proyecto, invita a los espectadores a percibir las fotografías por su carácter de apertura radical, es decir, por su capacidad de sustituirse unas historias íntimas por otras. En otras palabras, el carácter figurativo y discontinuo de las fotografías invita a los espectadores a interpretar las contradicciones por su mediación plural de momentos de decepción y frustración, ansiedad inquietante, alegría escapista, aprecio triste, cuidado empático, exacerbación irónica, y así sucesivamente. Pronunciado desde muchas voces y varios momentos, *El último verano* llama la atención sobre la obra que logra hacer este conjunto de fotografías como un dispositivo cultural que traduce los datos de mercado cuantificables a los términos de la experiencia subjetiva y compartida en la crisis; y lo hace a través de los modos de percibir las pérdidas que reconstruyen estas historias individuales dentro del tejido de una circunstancia compartida. Este movimiento mediado de lo medible a lo inconmensurable, y de la macro a la microhistoria, y viceversa, comparte su lugar dentro de la capacidad figurativa de cada imagen de evocar otras en el proyecto, entre la parte (imagen) y el conjunto (proyecto) –y más allá de *El último verano*, entre la experiencia individual y la colectiva, entre la de los fotógrafos y la de los espectadores. Siguiendo la propuesta de Millás, es a través de su capacidad de evocar otras narrativas visuales y textuales de apego afectivo a las pérdidas de cada uno –en resumen, de funcionar como un indicador para señalar a los espectadores otras historias particulares–, que las muchas partes de este proyecto se reúnen en una mayor historia social, tanto aquellas que aparecen representadas en estas fotografías como las *no representadas* aquí. Al igual que la imagen de Bel, ensamblada a través de varios carteles de “En venta” vistos en Madrid (fig.2), el proyecto de NOPHOTO invita a los

espectadores a leer a través de las imágenes ensambladas –en sus repeticiones, disyunciones y contradicciones– y percibir la presente crisis como un conjunto legible, una circunstancia compartida.

Siguiendo la noción del *impasse* de Berlant, estas fotografías proporcionan una demostración convincente, en mi opinión, de que la adaptación a una crisis en curso no tiene ninguna fórmula específica, sino que consiste en un registro del presente, en la evaluación de los lazos afectivos que tiene cada uno con las formas de vida, y se sea consciente o no, en la realización de ajustes para la supervivencia económica. En ello, la crisis se hace perceptible en el registro del apego afectivo a las pérdidas y del mismo modo en las estrategias desarrolladas para superar la incertidumbre en curso. El hecho de hacer un balance del presente en el *impasse*, parece estar inmerso en estas fotografías con un fuerte sentido de temporalidad en el que el cambio y la pérdida desestabilizan el presente, evocando sentimientos de retorno, nostalgia, proyección futura, fantasía escapista, ansiedades sobre las perspectivas de riesgo, etc. Y en las fotografías, el carácter compuesto del proyecto señala a los espectadores como un indicador otras formas de mirar en tiempos de crisis, desde perspectivas plurales, que en su conjunto ensamblan una circunstancia colectiva y compartida de la vida cotidiana en tiempos de austeridad. Los espectadores están invitados a percibir un presente inquietante reconfigurado por los macroprocesos de desarrollo *en otros lugares*, en el gobierno y los mercados, pero que condicionan las respuestas situadas *aquí* en la experiencia temporal y la percepción de los sujetos, presentadas en texto e imagen.

En medio de los reajustes de la vida durante un *impasse*, ¿se puede hablar de agencia para lograr un cambio, a pesar de todo, ya se manifieste con momentos de pesimismo, desilusión, fuga, vulnerabilidad, u otros? Por supuesto que sí, pero la agencia surgida de las posibilidades de acción no se localizará, en medio de la reconfiguración de la relación del sujeto con el mundo y los demás, sólo a través de los resultados del cambio político estructural (de régimen). Presumir que éste sea el caso, al parecer, sigue fuertemente influenciado por la lógica de la productividad, aquella que valora únicamente las medidas de cambio por la producción de algún resultado, en lugar de por su propio proceso. Por el contrario, la actividad de hacer un balance del presente en tiempos de crisis articula una serie de cambios en lo micro, que no son esencialmente apolíticos ni carentes de solidaridad. Tampoco, por otra parte, conducen estas maniobras inevitablemente a la acción política o la solidaridad, *per se*. No obstante, la actividad de pausar para evaluar las condiciones de vida en el *impasse* resulta una práctica crítica desempeñada de forma colectiva por los fotógrafos, paradójicamente, mientras estaban distanciados en el verano de 2012, lo que implica un proceso de construcción de un sentido en común a través del trabajo de interpretación compartida y de la articulación de una circunstancia colectiva, que se transmite entre las experiencias de los fotógrafos y tal vez de otros.

Como un dispositivo cultural que reúne múltiples registros afectivos sobre la pérdida, el proyecto invita a los espectadores a ver cómo las imágenes, los fotógrafos, y tal vez ellos mismos están implicados en una crisis junto a los demás. En este sentido, para volver a mi pregunta original, las

fotografías demuestran, en mi opinión, que insertos dentro de la experiencia cotidiana de lo micro, muchos cambios (históricos) están ocurriendo cuando parece que no está ocurriendo nada en absoluto. Sin embargo, con el tiempo, “un proceso aparecerá eventualmente como forma —como episodio, evento o época”— escribe Berlant, pero “la forma en que sucede esto, no obstante, se determinará procesualmente, por lo que hacen las personas para remodelarse a sí mismas y al momento, mientras se vive en el estirado ‘ahora’ que resulta íntimo y extraño a la vez” (2008: 5). En un presente amorfo e imbuido perceptiblemente en una crisis de dimensión histórica, estas posibilidades de acción pueden estar condicionadas, pero no determinadas del todo, al menos que los espectadores consignan la agencia para la acción ante la impotencia de un resultado ya prescrito, por un lado, o a la medida de los cambios favoreciendo el resultado sobre el proceso, por el otro. Dejando paso desde la *captura* de la vida cotidiana en crisis hacia la posible *producción* de vínculos de este tipo en los espectadores, las fotografías en el proyecto de NOPHOTO permanecen abiertas y sin formas concretas en sus conexiones plurales entre ellas, para que los espectadores las interpreten (en su carácter figurativo e indexal), teniendo en cuenta el proceso por encima de cualquier resultado perceptible. Esta observación es, en mi opinión, la forma en la que las fotografías demuestran su capacidad de obrar sobre los espectadores contemporáneos, o la obra que éstas pueden lograr como dispositivo cultural.

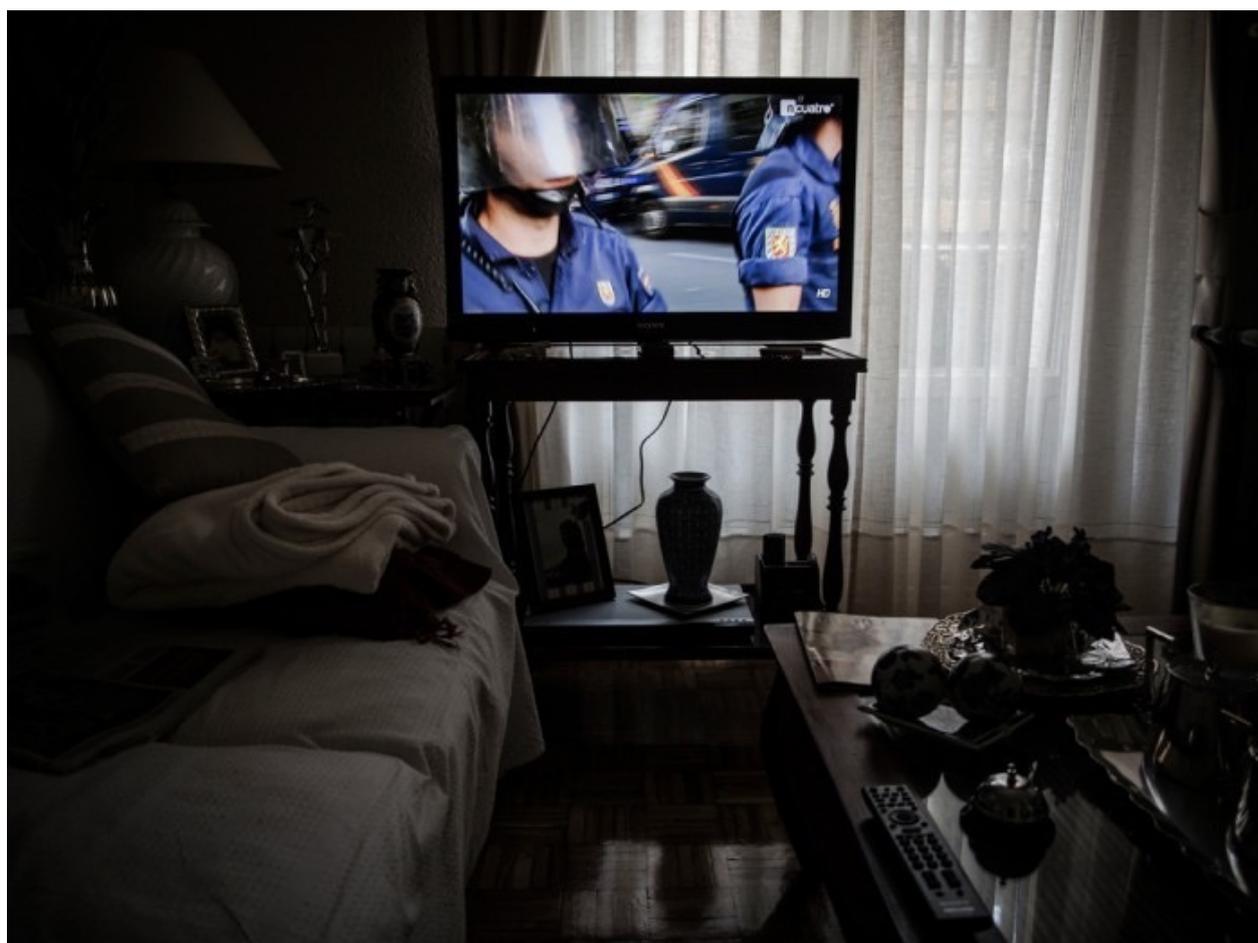


Figura 6. Carlos Luján, “14 de julio, Algorta. En sábado” © Carlos Luján / NOPHOTO

A modo de conclusión, en una fotografía final los espectadores encontramos una respuesta crítica al auge de la intervención de la Policía haciendo uso de la fuerza en las manifestaciones civiles. En su reflexión sobre la acción política, una política reservada exclusivamente para el Estado, Carlos Luján fotografía la imagen televisada de las fuerzas antidisturbios, que sirve como el colorido centro de una sala de estar en casa (fig. 6) (“14 de julio, Algorta. En sábado”).

La fotografía ofrece una clara denuncia del Estado policial en su despliegue de fuerza contra los manifestantes. Pero a medida que la televisión traslada los asuntos públicos al domicilio privado, la imagen también conlleva un giro sugerente, siguiendo a Foucault, en la modelación de los sujetos a través de la corrección disciplinaria en la sociedad civil, o el desarrollo de modalidades de autocontrol en la vida privada. En este sentido, los espectadores vuelven a las tranquilas comodidades de la sala de estar y la televisión fotografiadas aquí, y a la cuestión de la democracia representativa hoy en día como un espectáculo mediático al servicio de los intereses políticos y económicos. La fotografía tomada desde la casa ofrece la imagen dual de la secuencia de la calle emitida por televisión, el lugar en que la asamblea pública y la acción política vuelcan el papel prescrito de los “representados” como meros espectadores pasivos de la democracia (Hardt y Negri, 2012). En el subtítulo de Luján, el *quid* de esta lucha política está mediado en términos afectivos, en la brutalidad policial que tiene como objetivo producir la apatía y la impotencia (o, el inmovilismo) entre los manifestantes, es decir, para devolverlos a un papel despolitizado, como espectadores pasivos de una democracia mediatizada.

Si estas imágenes, en su variedad, proporcionan una incursión en la experiencia precaria de la crisis como un tiempo compuesto y compartido en el *impasse*, la cuestión de esta temporalidad parentética no sólo expone el momento vivido como uno perceptiblemente alienado e inmerso en la incertidumbre, como un tiempo en espera durante el verano, sino también como un espacio colectivo desde el que dirigirse a los espectadores y entre los propios fotógrafos, inmersos en la tarea de examinar los cambios micro y en articular las pérdidas anticipadas con la conciencia del horizonte compartido. Si alguien, como yo mismo, tiene la sensación al ver *El último verano* de que el presente conlleva su propia imagen formada por un punto de inflexión, entonces cabría también preguntarse, ¿se trata de que ya es el momento? Y si es así, dado que las preguntas aún no se han formulado en el *impasse*, entonces ¿el momento para qué?

BIBLIOGRAFÍA

- BANET-WEISER, Sarah (2012). "Branding the Crisis." Manuel Castells, et al (eds.) *Aftermath: The Cultures of the Economic Crisis*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press: 107-31.
- BARTHES, Roland (1981). *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Nueva York: Hill and Wang.
- BERLANT, Lauren (2011). *Cruel Optimism*. Durham y Londres: Duke University Press.
- BERLANT, Lauren. "Thinking about Feeling Historical." *Emotion, Space, and Society* 1 (2008): 4-9.
- BROWN, Wendy (2005). "Neoliberalism and the End of Liberal Democracy." *Edgework: Critical Essays on Knowledge and Politics*. Princeton: Princeton University Press: 37-59.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (1987). *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Vol. 2. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press.
- FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador, et al (2012a). "Occupy más allá de Occupy (I)." *Eldiario.es*.
- FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador, et al (2012b). "Occupy más allá de Occupy (II)." *Eldiario.es*.
- FONTCUBERTA, Joan (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FONTCUBERTA, Joan (2010). *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FOUCAULT, Michel (2008). *Birth of Biopolitics. Lectures at the Collège de France, 1978-1979*. Basingstoke, Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- HARDT, Michael y NEGRI, Antonio (2012). *Declaration*. Nueva York: Argo Navis.
- HARVEY, David (2005). *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán. "Las vidas subprime: la circulación de historias de vida como tecnología de imaginación política en la crisis española (2007-2012)." *Hispanic Review* 80.4 (2012): 557-81.
- LAZZARATO, Maurizio. "Neoliberalism in Action: Inequality, Insecurity, and the Reconstitution of the Social." *Theory, Culture & Society* 26 (2009): 109-33.
- LEMKE, Thomas. "'The birth of bio-politics': Michel Foucault's lecture at the Collège de France on neo-liberal governmentality." *Economy and Society* 30.2 (2001): 190-207.
- NOPHOTO (2012a). *El último verano*.
- NOPHOTO (2012b). *El último verano. NOPHOTO ha decidido documentar la evolución del verano de 2012*. Catálogo. Madrid: CentroCentro & NOPHOTO.
- RIAÑO, Peio H. (2009). "El saqueo del arquetipo." *Aquí y ahora. Fotografía documental en la España contemporánea*. Madrid: Instituto Cervantes y AECID: 9-13.
- ROSE, Nikolas (1999). *Powers of Freedom: Reframing Political Thought*. Port Chester, Nueva York: Cambridge University Press.
- SEKULA, Allan (2016). *Photography Against the Grain. Essays and Photo Works, 1973-1983*. Londres: Mack.

SNYDER, Jonathan (2015). *Poetics of Opposition in Contemporary Spain: Politics and the Work of Urban Culture*. Nueva York: Palgrave Macmillan.