

Simia manu facta: el *selfie* de Naruto y los márgenes de la creatividad

Luis Vives-Ferrándiz Sánchez

Universitat de València

luis.vives@uv.es

RESUMEN: El presente artículo estudia el *selfie* del mono Naruto y lo pone en relación con temas de la Historia del Arte como el tópico clásico *ars simia naturae*, el automatismo de la imagen fotográfica y la creatividad en los tiempos del posthumanismo. El artículo analiza cómo el *selfie* realizado por un mono revela una serie de problemas que se han mantenido constantes en la historia del arte y que afecta a aquellas imágenes obtenidas en los márgenes (artísticos, técnicos, sociales o humanos) y su lucha por ser integradas en un canon.

PALABRAS CLAVE: *Selfie*; Naruto; Mono; Fotografía; Posthumanismo; Creatividad.

***Simia Manu Facta*: Naruto's Selfie and the Fringes of Creativity**

ABSTRACT: The aim of the present paper is to study Naruto's selfie in relation to some topic of the History of Art discourse such as the automatism of the photographic image, the classical topic *ars simia naturae* and creativity in the posthuman era. The paper analyzes how a selfie made by a monkey reveals a series of constant problems in History of Art concerned with images on the fringes (artistic, technical, social or human) and their struggles to be accepted in a canon.

KEYWORDS: Selfie; Naruto; Monkey; Photography; Posthumanism; Creativity.

Recibido: 28 de febrero de 2019 / Aceptado: 30 de junio de 2019.

Un mono con una cámara podría producir fotografías tan buenas como las del mismo Hamerton con el mismo instrumento.
Henry Peach Robinson, 1889.
— Para ser justos, debe reconocer que el acusado no es un simio y, por tanto, no tiene derechos bajo la ley simia.
— Entonces, ¿por qué está acusado?
El Planeta de los Simios, 1968.

El *monkey selfie*

En el 2011, el macaco Naruto realizó uno de los *selfies* más famosos de los últimos años pues, además de convertirse en un fenómeno viral en internet, estalló una batalla jurídica por garantizar los derechos de autor que le podrían corresponder como creador de la imagen. El *wildlife photographer* David Slater se había desplazado a la isla de Silawesi (Indonesia) para documentar la vida de los grupos de macacos crestados que conviven en el territorio de la isla. En uno de sus primeros encuentros con los simios, y por temor a que huyeran, dispuso la cámara con el temporizador para capturar alguna imagen mientras él interactuaba con los macacos. A continuación, y para aprovechar que estos estaban amistosos, decidió sacar una cámara

Cómo citar este artículo: VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, «*Simia manu facta*: el *selfie* de Naruto y los márgenes de la creatividad», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 40, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2019, pp. 219-229, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/BoLArte.2019.v0i40.5776>

1. Naruto, *Selfie*, 2011

ra con gran angular que preparó con autofocus y flash para tratar de obtener alguna imagen de calidad. Los macacos se acercaron a la cámara con curiosidad y, al verse reflejados en el objetivo, comenzaron a jugar con ella y sus botones: «they played with the camera until of course some images were inevitably taken», explica Slater en su página web¹. De esta manera se obtuvo el *selfie* más conocido de Naruto [1] en el que una amplia sonrisa dibuja su rostro como si estuviera posando y disfrutando de la experiencia de ser fotógrafo por un momento². Wikipedia decidió emplear una de esas fotografías para la entrada «Macaco negro crestado»³ a lo que Slater respondió exigiendo que retirasen la imagen pues la reproducción de la fotografía no había sido autorizada. Aquí es donde empieza una larga disputa legal pues Wikipedia consideraba que la fotografía pertenecía al dominio público ya que había sido tomada por un animal. En un primer momento, la US Copyright Office sentenció que no se podían atribuir derechos de autor a cualquier obra creada por

la naturaleza, animales o seres vivos por lo que Wikipedia pudo seguir usando la imagen (Fontcuberta, 2016: 61-74). Sin embargo, tras esta primera sentencia, la organización *People for the Ethical Treatment of Animals* (PETA) se embarcó en un largo pleito por reconocer que los derechos de autor de la fotografía fuesen a parar al macaco pues él había sido el artífice de la imagen y no David Slater. En septiembre de 2017 se llegó a un acuerdo por el que el fotógrafo cedía el 25% de los beneficios que generase el *selfie* de Naruto, o *monkey selfie* como pasó a ser conocido, para proteger el hábitat en el que viven los macacos crestados en Indonesia⁴.

El caso de Naruto cuenta con el antecedente de Hilmar Pabel, fotógrafo al que se le ocurrió la idea de entregar unas cámaras Leica a los chimpancés del zoológico de Berlín en 1938 para que, con la ayuda de sus cuidadores, tomaran alguna fotografía de los espectadores que, a su vez, se dedicaban a tomar instantáneas de los simios enjaulados. Cuando Pabel presentó las imágenes a los editores del *Berliner Illustrierte Zeitung*, estos se negaron a pagarle por su trabajo pues consideraban que los autores de las mismas habían sido los monos, gesto que contrasta de manera radical con los problemas de autoría que Naruto ha tenido en la actualidad⁵. Para Fontcuberta, estos dos casos ponen de manifiesto que la autoría de una obra o una imagen es un concepto que tiene más que ver con la orquestación y preparación que no con el simple acto de apretar un botón, que fue lo que hicieron los monos en los dos casos (Fontcuberta, 2016: 61-74).

La controversia legal del *selfie* de Naruto ha generado una heterogénea literatura académica que desde el ámbito del derecho ha tratado de argumentar las razones y motivos de cada una de las partes implicadas (Siderits, 2016; Rosati, 2017). Un juicio con un animal de por medio no es un asunto nuevo sino que el caso de Naruto es un eslabón más en la cadena de los *animal trials* o juicios a animales que fueron muy habituales en la Edad Media y que se prolongaron hasta el siglo XVIII (Evans, 1909; Girgen, 2003). La diferencia es que en estos se juzgaba a un animal que podía ser condenado a muerte por los daños o ataques a seres humanos mientras que Naruto plantea una problemática distinta que afecta al reconocimiento de la autoría de una imagen y, de modo implícito, a la creatividad.

Aunque el ámbito de la legislación pueda determinar y discutir si corresponde considerar al mono como autor y po-

seedor de los derechos pertinentes hay otros aspectos que se encuentran insertos en la tradición de la historia del arte y del medio fotográfico como el tema del mono hacedor de imágenes, el automatismo de la imagen fotográfica o la creatividad no humana que, puestos como trasfondo del caso de Naruto, revelan una serie de paradojas y contradicciones que este artículo quiere poner de relieve con el fin de cuestionar y problematizar el canon eurocéntrico y humanista de la creatividad. A todo ello hay que añadir que el mono, desde antiguo, ha privilegiado las relaciones entre la naturaleza y la cultura debido a su carácter ambiguo o fronterizo entre ambos dominios (Haraway, 1989:1-3) por lo que su protagonismo en la realización de un *selfie* supone un desafío al tradicional dualismo entre naturaleza-cultura o entre hombre-animal que ha conformado el pensamiento occidental (Plumwood, 1993) y que el proyecto «Gran Simio» ha tratado de reformular con su propuesta igualitaria entre el ser humano y los grandes simios (Cavaliere y Singer, 1998). El *monkey selfie* invita a pensar todas estas cuestiones con una postura que desplace el antropocentrismo que había situado al hombre como centro de todas las cosas a favor de una postura biocéntrica que asuma como posible que la creatividad o la experiencia con las imágenes sea extensible a los animales no humanos y reconocer que estos pueden tener una cultura (De Waal, 2015).

Ars simia naturae: la tradición del mono hacedor de imágenes

El *selfie* de Naruto es un eslabón más de la tradición cultural y visual que ha representado al mono como artista o como hacedor de imágenes por medio de la práctica de la pintura o de la escultura. El mono ha sido, desde la antigüedad clásica, un emblema de la imitación y, por consiguiente, de los pintores o escultores que con su oficio se esmeraban por imitar a la naturaleza (Janson, 1976). El adagio *ars simia naturae* condensaba las valoraciones que filósofos de la antigüedad, Padres de la Iglesia y humanistas italianos realizaron sobre la imitación de la naturaleza, una comparación que comienza a visibilizarse en imágenes a partir del siglo XV y a ser motivo de especulación en la teoría humanista de la pintura. El principal talento que se esperaba del pintor era que fuese, literalmente «el mono de la naturaleza» (Lee, 1982: 24). Antes de las



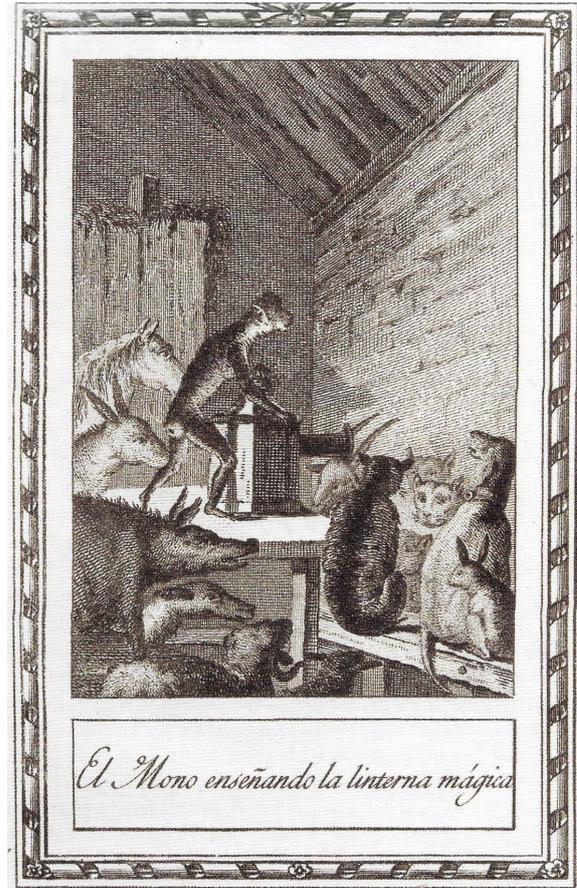
2. Jean-Baptiste Deshayes, *El mono pintor*, ca. 1745

especulaciones humanistas, primaba el aspecto negativo de la imitación de la naturaleza mientras que con teóricos como Lomazzo o humanistas como Bocaccio, el mono se instrumentalizaba (y antropomorfizaba) para defender el carácter intelectual y liberal de la práctica de la pintura (Janson, 1976: 302). En estos debates, el mono era utilizado para debatir y resolver un problema que afectaba a los seres humanos. El ámbito de la naturaleza, como algo opuesto a la cultura, se conforma de este modo como la otredad sobre la que lanzamos nuestros miedos inconscientes, deseos reprimidos, culpas y desastres por lo que se convierten en pantallas en las que el ser humano proyecta sus problemas (Bartra, 1997).

Esta actitud se va a mantener en las diferentes expresiones del mono como hacedor de imágenes que a lo largo de la historia se van a suceder, ya sea pintando [2] o esculpiendo, jugando con fisionotrazos [3], proyectando con la linterna mágica o fotografiando pues sobre ellos se van a proyectar debates artísticos o culturales acerca del estatus del artista o de las imágenes que son propios del ser humano. Por ejemplo, Francisco de Herrera el Mozo pintó una sátira sobre el escaso conocimiento artístico del Con-



3. Anónimo, *Wem sehen wir gleich? / A qui resemblons nous?*, finales del siglo XVIII



4. Anónimo, *El mono enseñando la linterna mágica*, 1809

Boletín de Arte, n.º 40, 2019, pp. 219-229, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/Bol-Arte.2019.v0i40.5776>

de-Duque de Olivares por medio de un mono sonriente que en un jardín de rosas prefería admirar otras flores de menos belleza (Martínez, 2014: 43-54). Una sátira parecida, pero adaptada a una cultura visual diferente, es el mono con la linterna mágica, historia que se difundió en forma de fábula en Francia y en España por lo menos, en el siglo XIX como imagen o alusión de las bondades de la Ilustración. La fábula titulada *El mono y el titiritero*, de Tomás de Iriarte y fechada en 1782, cuenta la historia de un mono saltimbanqui que es capaz de hacer diversas filigranas y que también sabe proyectar con la linterna mágica manejando los vidrios y las escenas para que las figuras se muestren a los espectadores. Un día, ante la ausencia de su maestro, decide proyectar con la linterna ante unos animales a los que había invitado. Sin embargo, el mono desconoce el funcionamiento del instrumento y la proyección se realiza a oscuras [4]

por lo que los animales que asisten como público «ninguno ver podía los portentos que con tanta parola y grave tono les anunciaba el ingenioso mono». Cuando pensaban que el mono se estaba burlando de ellos, entra por sorpresa el maestro y advierte que «¿de qué sirve tu charla sempiterna si tienes apagada la linterna?». La moraleja de la fábula es que el mono y la linterna representan la oscuridad y la ignorancia mientras que la luz que hace falta es una alusión a las bondades y ventajas del pensamiento Ilustrado (Vega, 2010: 429-431).

Sin salir del ámbito de las fábulas, el mono hacedor de imágenes también se encuentra en la historia de Topaz, uno de los relatos incluidos en *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, volumen editado por Pierre-Jules Stahl en 1842 que contiene diversas historias satíricas sobre la sociedad francesa del siglo XIX desde el punto de vista de

los animales. Topaz es un mono brasileño que es capturado y vendido a unos marineros franceses que le enseñan toda clase de trucos. En la ciudad de Le Havre, ingresa en el estudio de un artista donde aprende en secreto todos los pormenores del oficio, «*comme Pareja, l'esclave de Velazquez*», convenciéndose a sí mismo que «*ed io anche son pittore*» (Stahl, 1842: 148). Poco después, descubre el daguerrotipo y decide volver a su Brasil natal para practicar la fotografía con los otros animales de la selva. Allí realiza retratos [5] con la ayuda de un pequeño mono que trabaja como ayudante hasta que su fama le lleva a ser llamado por el rey de los elefantes que, en consecuencia, le solicita un retrato. Sin embargo, el resultado final no satisface para nada al monarca ya que, para que su cuerpo pueda salir en todo el espacio de la imagen, Topaz necesita distanciarse mucho. El elefante, enfadado, aplasta con sus patas la máquina de fotografiar ya que considera que con esa imagen se minimiza su dignidad y su poder. Ante este fracaso, Topaz se suicida lanzándose en el río Amazonas.

El relato de Topaz está lleno de tópicos coloniales y actúa como un marco retórico en el que el animal es un reflejo simbólico del encuentro entre la metrópoli y la otredad colonial (Denenholz, 2017: 181-200). Por un lado, destila un aire colonialista desde el momento en que el mono es vendido y trasladado a Francia donde intenta ser educado para abandonar su estado salvaje original, una historia que recoge el tópico del buen salvaje que intenta ser civilizado. Allí, la educación se basa en el aprendizaje como artista y la mención a Juan de Pareja, el esclavo de Velázquez, no es anecdótica pues se trata de un individuo morisco que aprendió el oficio con Velázquez y consiguió dedicarse a la práctica de la pintura. La comparación no es trivial pues implica una distinción de clase por la que un esclavo puede alcanzar la condición de pintor por medio del aprendizaje por lo que se plantea una situación que es especular con la del mono Topaz, pues nos habla de un animal que alcanza la condición de artista. Esta historia encierra una moraleja sobre las aspiraciones sociopolíticas de las clases medias y bajas de la sociedad decimonónica que anhelaban un ascenso en su consideración social que queda expresado por medio de una fábula con animales (Ritvo, 1987: 21-30) y, de modo concreto, con un mono que aspira a ser artista que, además, viene de las colonias. El fatal destino de Topaz, sin embargo, advierte sobre la imposibilidad de tales pretensiones y refuer-



5. Grandville, Topaz, el mono retratista, *Public and private life of animals*, 1877

za la jerarquía social establecida. El relato, en el fondo, se mueve en la dualidad del pensamiento occidental que opone cultura-naturaleza, humano-naturaleza o civilizado-primitivo (Plumwood, 1993: 43) a pesar de que Topaz intenta romper con esa dualidad y medrar como fotógrafo.

Junto a los relatos y fábulas se encuentran los casos «reales» de monos pintores, como el del chimpancé Congo, famoso por sus cuadros de tipo abstracto en los años 50 del pasado siglo [6]. Lo interesante de este caso es que los experimentos artísticos con Congo se enmarcan en los debates por la aceptación del expresionismo abstracto y del *action painting* (Morris, 1971: 44) lo que sitúa este ejemplo en la tradición del mono artista como pantalla de los problemas contemporáneos del ser humano. A este ejemplo hay que añadir la historia de un gorila del zoo de Londres que en 1942 delineó su propia sombra con su dedo hasta en tres ocasiones como si estuviese recreando la mítica historia de



6. Congo, el chimpancé pintor

Boletín de Arte, n.º 40, 2019, pp. 219-229, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: http://dx.doi.org/10.24310/Bol_Arte.2019.v0i40.5776

la invención de la pintura (Pfisterer, 2011: 217). En muchas culturas, la observación de la sombra y su delineación han estado en el origen de la pintura. Plinio el Viejo narra la historia de Cora, una doncella de Corinto que dibujó la sombra proyectada por su amado en la pared y que su padre Butades modelaría en arcilla con posterioridad. Otras versiones apuntan a que la sombra sería la del propio artista proyectada en una pared, historia recogida y representada por Giorgio Vasari en su casa de Borgo Santa Croce (Stoichita, 2009: 25). El matiz no es baladí pues la versión vasariana refuerza la conciencia artística del pintor ya que objeto y sujeto coinciden, lo que además entronca con el adagio «todo pintor se pinta a sí mismo» (Ordine, 2003: 179-187). Es tentador comparar la historia recogida por Vasari con la anécdota del gorila del zoo de Londres que delineaba su propia sombra pues nos situaría ante la posible conciencia artística del gorila. Sin embargo, con tal comparación también se proyectarían sobre el animal los patrones antropomorfistas del arte.

El automatismo del medio fotográfico

Que Naruto sea considerado el autor de la imagen por el simple hecho de haber apretado el botón de una cámara entronca con varios aspectos de la historia del medio fotográfico que conviene poner de relieve. Los primeros años del medio fotográfico celebraban que la naturaleza podía reproducirse a sí misma. Niépce empleaba expresiones como «copia de las visiones de la naturaleza» o «imagen fiel de la naturaleza», Daguerre hablaba de «reproducción espontánea de las imágenes de la naturaleza» y Hércules Florence buscaba «dibujos hechos por la naturaleza» (Batchen, 2004: 66). El mismo espíritu lo encontramos en los pioneros trabajos de Henry Fox-Talbot, cuyo dibujo fotogénico era un «*process by which natural objects may be made to delineate themselves*» (Batchen, 2004: 59), idea que se repite en el primer libro publicado con fotografías, *The pencil of nature*, que insistía en la poética idea de que «están dibujadas por la mano de la naturaleza» (Fox-Talbot, 2016: 21). Sin embar-

go, ante esta retórica tan generosa con la capacidad artística de la naturaleza cabe preguntarse qué entendían estos pioneros de la fotografía por naturaleza pues es una palabra compleja, con múltiples significados y que podía englobar distintos matices en esos años: por naturaleza se referían a un concepto más propio de la geología en la que el reino animal no formaba parte de las especulaciones (Glacken, 1996). Las particularidades del medio fotográfico en estos primeros años, además, demandaban unos tiempos de exposición muy prolongados por lo que la naturaleza que podían invitar a autodibujarse sobre la placa de cobre o el papel sensibilizado era de tipo estático: es decir, plantas o vegetales. Las hojas y árboles que protagonizan los calotipos de Fox-Talbot son una buena muestra de esto, al igual que las algas y helechos de los cianotipos de Anna Atkins [7]. Los animales no entraban en esa idea de naturaleza que los primeros fotógrafos celebraban con tanto entusiasmo. Este discurso sobre la capacidad de la naturaleza para representarse a sí misma debe ponerse en relación con tópicos como el de la *natura artifex*, la tradición de los juegos icónicos de la naturaleza o la capacidad icónica de los animales. Para León Battista Alberti, la naturaleza se entretiene actuando como pintora en una suerte de instinto lúdico que sanciona que el artista se esfuerce por imitar a la naturaleza ya que entre las configuraciones de los objetos naturales y los artefactos humanos no hay contraposición sino continuidad (Bredenkamp, 2017: 237). La tradición de los juegos icónicos de la naturaleza exploraba la creación de imágenes por parte de esta que se concretaba en la formación espontánea de imágenes que se producía en el ámbito mineral o vegetal como, por ejemplo, rocas que tenían formas figurativas, paisajes antropomorfos o los fósiles. Sin embargo, el reino animal no tenía cabida en estos juegos salvo la consideración de la evolución de las especies como un teatro de imágenes pues la teoría de la selección sexual de Darwin apuntaba que los cambios evolutivos a largo plazo responden a un ritual de apareamiento regido por criterios de atracción generada por imágenes como los ojos de la cola del pavo real [8], la decoración o el camuflaje de algunas especies (Bredenkamp, 2017: 229-233).

Por otro lado, uno de los elementos definitorios del medio desde sus comienzos fue la confianza en el automatismo de la imagen fotográfica⁶ (Dubois, 2018: 43-55). André Bazin explicaba que «todas las artes están fundadas en la presencia



7. Anna Atkins, *Dactyloctenium aegyptium*, 1849-1850

del hombre; tan solo en la fotografía gozamos de su ausencia» y «por primera vez una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre», lo que vinculaba la fotografía con la tradición de las imágenes *acheiropoietas* o *sine manu facta*, es decir, imágenes no hechas por la mano del hombre como la Verónica o la Sábana Santa de Turín que se obtenían por una autoimpresión natural (Bazin, 1990: 28; Bredenkamp, 2017: 129-143). Este automatismo dificultó la consideración de la fotografía como una disciplina artística por la supuesta ausencia de un sujeto creador de la imagen y ha sido constantemente reformulado y pensado en la historia del medio. Por ejemplo, el automatismo de la imagen fotográfica recibió un impulso en los años 20 y 30 del siglo XX durante la conformación del estilo documental en Alemania y los Estados Unidos, impulso que vino de la mano de reflexiones sobre la autoría de las imágenes fotográficas que son interesantes de contrastar con el caso de Naruto. La *Neue Sachlichkeit* insistió en la desaparición de genio

Чап. XIV. Birds—Gradation of Characters. 435

shaft to one of the ocelli. The spots are generally elongated in a line transverse to the row in which they stand. They often become confluent, either in the line of the row—and then they form a longitudinal stripe—or transversely, that is, with the spots in the adjoining rows, and then they form transverse stripes. A spot sometimes breaks up into smaller spots, which still stand in their proper places.

It will be convenient first to describe a perfect ball-and-socket ocellus. This consists of an intensely black circular ring, surrounding a space shaded so as exactly to resemble a ball. The figure here given has been admirably drawn by Mr. Ford and well engraved, but a woodcut cannot exhibit the exquisite shading of the original. The ring is almost always slightly broken or interrupted (see fig. 57) at a point in the upper half, a little to the right of, and above the white shade on the enclosed ball; it is also sometimes broken towards the base on the right hand. These

little breaks have an important meaning. The ring is always much thickened, with the edges ill-defined towards the left-hand upper corner, the feather being held erect, in the position in which it is here drawn. Beneath this thickened part there is on the surface of the ball an oblique almost pure-white mark, which shades off downwards into a pale-lead hue, and this into yellowish and brown tints, which insensibly become

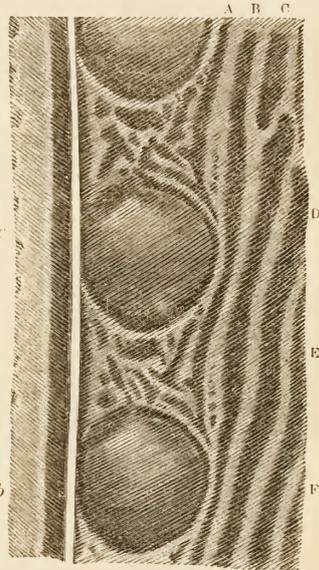


Fig. 57. Part of secondary wing-feather of Argus pheasant, shewing two perfect ocelli, *a* and *b*. *A*, *B*, *C*, *D*, &c., are dark stripes running obliquely down, each to an ocellus.

[Much of the web on both sides, especially to the left of the shaft, has been cut off.]

8. Charles Darwin, Ojos en la cola del pavo real,
The descent of man, 1889

individual y convirtió la impersonalidad y el anonimato en un criterio de calidad. El afán por conseguir un registro puro de la realidad definirá el estilo documental de Walker Evans y llevará, en algunos casos, a proyectos completamente enfocados al anonimato como su serie de retratos en el metro de Nueva York [9]. «Me interesan las personas en tanto que anónimos», afirmará Evans en su interés por obtener imágenes en las que los retratados, como se llegará a afirmar, son los que obtienen la imagen por el simple gesto de situarse delante del objetivo fotográfico (Lugon, 2010: 151-171).

Además, la práctica documental tiende a romper la barrera entre grande y pequeña fotografía o entre los profesionales y practicantes amateurs. Esta actitud viene de la voluntad de la cultura de entreguerras por considerar que cada individuo es un potencial artista, deseo que la fotografía podía cumplir desde una posición privilegiada pues es un medio con el que *cualquiera* pueda obtener una imagen (Lugon, 2010: 306). Esta actitud desembocará en la calificación de la fotografía como una lengua vernácula o el *folk art* de la época moderna. En los últimos años se ha producido un interés teórico por la fotografía vernácula con la recuperación y puesta en valor de archivos fotográficos desconocidos u olvidados como podrían ser los de Vivian Maier, los Modlin o un largo etcétera de fotografías anónimas, amateurs o domésticas que están mereciendo atención tanto académica como teórica y que son valoradas sin tener en cuenta sus valores estéticos o artísticos (Chéroux, 2014). Junto a ello hemos de situar otro campo de interés teórico como es el del «error fotográfico», un concepto que alude a aquellas fotografías mal realizadas, desenfocadas o fallidas que han sido fundamentales para el desarrollo del medio fotográfico (Chéroux, 2009).

Tanto la fotografía vernácula como el error fotográfico son herramientas conceptuales que nos sitúan ante el *selfie* de Naruto como en un callejón sin salida o, cuanto menos, despliegan lo paradójico del medio fotográfico. Frente a la reciente recuperación de fotografías anónimas o el elogio de anonimato en el estilo documental, el *selfie* de Naruto se mantiene orillado como una fotografía sin autor y por la que el mono no puede cobrar derechos. Para Fontcuberta, la imagen de Naruto se podría haber obtenido, incluso, de manera fortuita, automática, pues la propia máquina de David Slater es un complejo aparato que casi adopta la forma de una inteligencia artificial. La máquina piensa por sí sola, enfoca en función de lo que ve por el objetivo y prepara todas las variables de luz y velocidad a falta de apretar el botón. Todo esto reformularía el problema de la autoría pues no sería un caso de un animal que toma una fotografía por su cuenta sino más bien de una máquina que obtiene una imagen por sí misma, idea que ha definido al medio fotográfico desde sus comienzos y que con el desarrollo de la fotografía digital se habría intensificado. El hecho de que el *selfie* fuese hecho con una cámara digital y no una analógica problematiza la cuestión autoral al minimizar las variables que deben ser manipuladas por el fotógrafo.

La creatividad no humana

El *selfie* de Naruto afecta a los debates contemporáneos acerca de la condición humana ya que extiende la creatividad o la experiencia con las imágenes hacia ámbitos marginales que no entraban dentro de los cánones habituales de la historia del arte. Los márgenes son los espacios donde se producen las preguntas que cambian el escenario y remueven las estructuras conceptuales de opresión (Plumwood, 1993). Si transitamos por los bordes de la creatividad o las experiencias con las imágenes, encontramos ejemplos paradójicos que complementan y problematizan el caso de Naruto. En la cultura occidental, la genialidad se ha visto asociada tradicionalmente a la masculinidad, lo que cuestionaba la capacidad artística de las mujeres en la historia (Mayayo, 2003: 62-72) mientras que el llamado arte *outsider* o art brut se centraba en los procesos creativos de personas diagnosticadas con enfermedades mentales⁷, excluidas de la sociedad o que viven al margen de las convenciones (García, 2018). Además, en el siglo XVI, en los debates acerca de la «humanidad» de los indios americanos, uno de los puntos que se contemplaba para calificarlos como humanos era si tenían capacidad artística o no. Para Juan Ginés Sepúlveda se trataba de monos de gran tamaño u osos, mientras que Bartolomé de las Casas se inclinaba por la postura humanista (Pfisterer, 2011: 221). Estos casos son ejemplos de campos excluidos de la historia del arte o de la creatividad artística que han luchado por ser aceptados en las instituciones, cánones y discursos de la historia del arte con más o menos éxito.

En los últimos años, el desarrollo del campo de las inteligencias artificiales aporta un nuevo caso con el que contrastar la creatividad y los problemas de autoría de Naruto pues en octubre de 2018 el retrato de Edmond de Belamy [10] se convirtió en la primera venta en una subasta de una obra de arte realizada por una inteligencia artificial⁸. La «pintura» fue concebida por el colectivo Obvious⁹, formado por los artistas Hugo Caselles-Dupré, Pierre Fautrel y Gauthier Vernier, quienes emplearon un sistema de algoritmos para «enseñar» a una inteligencia artificial a pensar cómo podría pintar un retrato. La subasta del retrato se efectuó por la cifra de 432.000 dólares, cantidad que fue a parar al colectivo de artistas sin que nadie, *a priori*, reclamase que la máquina merecería tener los derechos de autor o, incluso, gestionar el dinero obtenido



9. Walker Evans, *Subway portraits*, 1938-1941



10. GAN, *Retrato de Edmond de Belamy*, 2018

por su cuadro. De hecho, la firma que figura en el cuadro es el algoritmo empleado por el colectivo Obvious y en la página de la casa de subastas Christie's la información que se recoge es que el retrato de Edmond Bellamy fue creado por el algoritmo GAN, siglas que aluden a Generative Adversarial Network¹⁰. En este caso la máquina, a pesar de haber aprendido a generar una imagen original, fue vista como un instrumento en manos de los artistas equivalente al pincel o la cámara de fotografiar. Lo interesante de este ejemplo es que en los últimos años ha ido tomando cuerpo un debate en torno a los derechos de las máquinas que puede desembocar en recomendaciones como cobrar por su trabajo o cotizar para que los seres humanos puedan cobrar una pensión¹¹, hechos que contrastan de manera radical con los problemas de Naruto.

Nos situaríamos, de este modo, ante el escenario descrito por Donna Haraway en su manifiesto *cyborg* con el que pretendía rechazar el esencialismo de la cultura occidental a favor de un mundo en el que las fronteras entre las duali-

dades y oposiciones se diluyeran (Haraway, 1995). El *selfie* de Naruto y el retrato de Edmond de Belamy son expresiones concretas y tangibles de ese escenario posthumanista en el que la creatividad parece que ha dejado de ser una prerrogativa del *homo sapiens*. Otras especies, animales o robóticas, están llamando a la puerta de la historia del arte y cuestionando el andamiaje eurocéntrico y humanista que ha definido el canon histórico-artístico. Como apunte final, el pasado más remoto también aporta ejemplos con los que problematizar la creatividad humana pues un estudio arqueológico publicado a comienzos de 2018 determinó que las pinturas rupestres más antiguas conocidas hasta la fecha eran de manos de Neandertales (Hoffmann, 2018), lo que extendería la noción de creatividad y pensamiento simbólico a una subespecie del género *homo*. Los márgenes de la historia, tanto los del pasado como los del futuro, revelan que la creatividad o la autoría son fenómenos contingentes que están en plena redefinición.

Notas

- 1 <http://www.djsphotography.co.uk/original_story.html> (fecha de consulta: 1-02-2019).
- 2 Otras imágenes que se tomaron muestran al macaco reproduciendo el típico gesto de los *selfies* que deja visible el brazo que está sujetando la cámara para hacer una autofoto.
- 3 <https://es.wikipedia.org/wiki/Macaca_nigra> (fecha de consulta: 1-02-2019).
- 4 <<https://www.peta.org/blog/settlement-reached-monkey-selfie-case-broke-new-ground-animal-rights/>> (fecha de consulta: 1-02-2019).
- 5 Pabel consiguió publicar las fotos bajo su autoría en la revista *Life* en el número del 5 de septiembre de 1938. Años después, la portada de la revista *National Geographic* de 1978 mostraba al gorila Koko, famoso por su dominio de la lengua de signos, tomando un autorretrato con una cámara Olympus.
- 6 Esa confianza en el automatismo se puede encontrar en palabras como el *physautotipo* o fisautotipo, nombre con el que Niépce y Daguerre calificaron a uno de los perfeccionamientos de su sistema para obtener imágenes fijas con la cámara oscura y que puede traducirse como «huella hecha por la naturaleza misma».
- 7 A la hora de extender la igualdad moral a los grandes simios, se ha comparado las facultades de los seres humanos con discapacidad intelectual profunda y las de los primates no humanos (Anstötz, 1998: 201-217).
- 8 <<https://www.christies.com/features/A-collaboration-between-two-artists-one-human-one-a-machine-9332-1.aspx>> (fecha de consulta: 1-02-2019).
- 9 <<http://obvious-art.com/>> (fecha de consulta: 1-02-2019).
- 10 El algoritmo trabaja por medio de opuestos o adversarios que permiten a la inteligencia artificial concebir su propio estilo. Por un lado, se le alimenta con imágenes de la tradición pero, por otro, se le castiga si las imágenes que produce son muy parecidas a las de la historia. Con ello se busca que la inteligencia artificial tenga su personalidad a la hora de concebir una imagen.
- 11 Este tema, que parece sacado de una película de ciencia ficción, fue debatido por los partidos políticos españoles en las negociaciones del Pacto de Toledo del presente 2019. En: <https://www.elconfidencial.com/economia/2019-02-19/pacto-toledo-cotizacion-robots-seguridad-social_1833498/> (fecha de consulta: 22-02-2019).

Bibliografía

- ANSTÖTZM, Christoph (1998), «Una comparación entre los seres humanos con discapacidad intelectual profunda y los grandes simios», en CAVALIERI, Paola y SINGER, Peter, *El proyecto «Gran simio»*. *La igualdad más allá de la humanidad*, Trotta, Madrid, pp. 201-217.
- BARTRA, Roger (1997), *El salvaje artificial*, Destino, Barcelona.

- BATCHEN, Geoffrey (2004), *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona.
- BAZIN, André (1990), *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid.
- BREDEKAMP, Horst (2017), *Teoría del acto icónico*, Akal, Madrid.
- CAVALIERI, Paola y SINGER, Peter (1998), *El proyecto «Gran Simio». La igualdad más allá de la humanidad*, Trotta, Madrid.
- CHÉROUX, Clément (2009), *Breve historia del error fotográfico*, Ediciones Ve, México D.F.
- (2014), *La fotografía vernácula*, Ediciones Ve, México D.F.
- DE WAAL, Frans (2015), *El bonobo y los diez mandamientos. En busca de la ética entre los primates*, Tusquets, Barcelona.
- DENENHOLZ MORSE, Deborah (2017), «The mark of the beast: animals as sites of imperial encounter from *Wuthering heights* to *Green mansions*», en DENENHOLZ MORSE, Deborah and DANAHAY, Martin A., *Victorian animal dreams. Representations of animals in Victorian literature and culture*, Routledge, Londres, pp. 181-200.
- DUBOIS, Philippe (2018), *El acto fotográfico y otros ensayos*, La marca editora, Buenos Aires.
- EVANS, E. P. (1906), *The criminal prosecution and capital punishment of animals*, William Heinemann, London.
- FONTCUBERTA, Joan (2016), *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- FOX-TALBOT, Henry (2016), *El lápiz de la naturaleza*, Casimiro, Madrid.
- GARCÍA, Gabriela (2018), *Art brut. La pulsión creativa al desnudo*, Sans Soleil, Vitoria.
- GIRGEN, Jen (2003), «The historical and contemporary prosecution and punishment of animals», *Animal Law Review* n.º 9, pp. 97-133.
- GLACKEN, Clarence J. (1996), *Huellas en la playa de Rodas. Naturaleza y cultura en el pensamiento occidental desde la Antigüedad hasta finales del siglo XVIII*, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- HARAWAY, Donna (1989), *Primate visions. Gender, race and nature in the world of modern sciences*, Routledge, London.
- HARAWAY, Donna (1995), *Manifiesto para ciborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*, Universitat de València, Valencia.
- HOFFMANN, D. L. et al. (2018), «U-Th dation of carbonized crusts reveals Neandertal origin of Iberia cave art», *Science*, n.º 359/6378, pp. 912-915.
- JANSON, Horst W. (1976), *Apes and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance*, The Warburg Institute, London.
- LEE, Rensselaer W. (1982), *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Cátedra, Madrid.
- LUGON, Olivier (2010), *El estilo documental: de August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- MARTÍNEZ, Alejandro (2014), «La sonrisa del mono: una sátira de Herrera el mozo sobre el conocimiento de las artes», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.º 26, pp. 43-54.
- MAYAYO, Patricia (2003), *Historias de mujeres, historias del arte*, Cátedra, Madrid.
- MORRIS, Desmond (1971), *La biología del arte*, Siglo XXI, México D.F.
- ORDINE, Nuccio (2003), *El umbral de la sombra. Literatura, filosofía y pintura en Giordano Bruno*, Siruela, Madrid.
- PFISTERER, Ulrich (2011), «Animal art/human art: imagined borderlines in the Renaissance», en HÖFELE, Andreas and LAQUÉ, Stephan (eds.), *Humankind: the Renaissance and its antropologies*, De Gruyter, Berlín, pp. 217-243.
- RITVO, Harriet (1987), *The animal state. The English and other creatures in the Victorian age*, Harvard University Press, Cambridge.
- ROSATI, Eleonora (2017), «The monkey selfie case and the concept of authorship: an EU perspective», *Journal of Intellectual Property Law and Practice*, n.º 12, pp. 973-977.
- SIDERITS, Jonathan (2016), «The case for copyrighting monkey selfies», *University of Cincinnati Law Review*, n.º 84, pp. 327-348.
- STAHL, Pierre-Jules (dir.), *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, J-Hetzel, 1842, París.
- STOICHITA, Victor (2009), *La sombra*, Museo Thyssen, Madrid.
- PLUMWOOD, Val (2003), *Feminism and the mastery of nature*, Routledge, London.
- VEGA, Jesusa (2010), *Ciencia, arte e ilusión en la España Ilustrada*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.