

La cámara de Pandora, un model d'investigació artística¹

(FONTCUBERTA, J. (2010). *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.)

Marta Negre i Busó

Universitat de Barcelona

martanegre@ub.edu

Fecha de recepción del artículo: junio 2010

Fecha de publicación: julio 2009

Resum

La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía és el darrer llibre de Joan Fontcuberta. En aquest text reflexiona sobre el canvi de paradigma que suposa el pas de la fotografia analògica a la digital, i la necessitat de trobar noves formes de llegir-la i estudiar-la. L'article analitza aquests assumptes alhora que situa l'artista dins la tradició de creadors que utilitzen l'escriptura i la producció artística de forma paral·lela. En aquest sentit la figura de Joan Fontcuberta és un exemple interessant de recerca artística.

Paraules clau: Investigació en l'art, Joan Fontcuberta, fotografia digital.

Abstract

La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía is Joan Fontcuberta's latest book, which is a reflection on the paradigm shift caused by the passing from analog photography to digital photography and also on the need to find new ways of reading and studying it. The paper analyses all these issues and, simultaneously, situates the artist inside the tradition of creators who combine writing and artistic production. In this sense, Joan Fontcuberta exemplifies an interesting model of artistic research.

Keywords: Research in art, Joan Fontcuberta, digital photography.

¹ El present treball forma part dels resultats del projecte d'investigació HAR2008-06046/ARTE, finançat pel Ministeri de Ciència i Innovació i cofinançat pel FEDER.

1. Introducció: confluències entre recerca teòrica i recerca artística

«Todos tenemos relaciones particulares con la fotografía: yo le debo la vida. No porque me la salvara, sino porque me la dio.»²

Joan Fontcuberta inicia amb aquesta frase el primer capítol del llibre *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Aquest començament apassionat i irònic respon a una anècdota personal³, però també fa referència a la trajectòria professional en l'estudi, la pràctica i la docència del mitjà fotogràfic. El text és una reflexió del canvi de paradigma que suposa la fotografia digital enfront la fotografia analògica, i la necessitat de cercar una manera nova d'estudiar-la i entendre-la. L'artista presenta la publicació com un autèntic exercici d'investigació contraposant la recerca científica amb la creació personal. És per aquest motiu que primer vull situar la seva figura i assenyalar algunes aportacions que es podrien extrapolar al terreny de la recerca universitària.

Fontcuberta, personatge polifacètic, diversifica el seu treball en la creació artística, l'escriptura, l'edició i la docència. Diferents aspectes que giren entorn l'assaig i la pràctica de l'art, des d'una mirada que planteja reflexions a través de l'escriptura i la fotografia. Hem de tenir en compte que l'artista pertany a una generació hereva de l'art conceptual; per ells el text s'insereix en l'obra d'art i, alhora, els creadors desenvolupen un discurs al voltant del procés creatiu que desenvolupen:

² FONTCUBERTA 2010: 17.

³ L'escriptor explica que el seu pare i la seva mare es van veure per primer cop a través de fotografies. FONTCUBERTA 2010: 17.

«[...] sostenemos que la obra es discurso, es decir, el trabajo del artista es el discurso y la obra es una ilustración de este discurso. [...]»⁴

Perquè això sigui possible necessiten de l'escriptura, per poder argumentar, de forma més clara, les seves inquietuds. Fontcuberta s'inscriu en la tradició d'artistes-teòrics⁵, al costat de figures com Martha Rosler, Víctor Burgin, Jeff Wall, Allan Sekula entre d'altres, que fusionen la pràctica i la teoria amb la intenció clara d'incidir de forma crítica en el context artístic, social, econòmic i polític. Aquests creadors, que situaríem en l'escena de la producció postmoderna⁶, s'oposen a la figura de l'artista autònom i aïllat que proposen alguns dels discursos de la modernitat, assumint el paper de mediadors en la lectura i recepció de les obres, per tal de fomentar la reflexió en l'espectador, mostrar els plantejaments que estan utilitzant i quines en són les finalitats.

L'autor ha configurat la seva producció des d'aquestes premisses, i el llibre, *La cámara de Pandora*, és un reflex d'aquesta voluntat. L'obra és un recull d'articles, inèdits alguns, d'altres prèviament publicats, els quals aborden les preocupacions de l'artista davant el seu po-

⁴ Web de l'artista. Data de consulta: 22 de juny de 2010. <http://www.fontcuberta.com/>

⁵ Cal dir que des de sempre hi ha hagut artistes-escriptors, però no és fins l'escena dels setanta i vuitanta que trobem una majoria de creadors que compaginen, de forma quasi equitativa, aquests dos vessants.

⁶ Tot i que la noció de postmodernitat és polèmica —ja que diferents teòrics l'han fet servir per definir la situació dels últims quaranta anys i altres consideren que el terme no és correcte— aquest concepte em serveix per diferenciar aquestes pràctiques de les que s'inscriuen en els paràmetres de la modernitat. La majoria dels artistes que aquí anomeno plantegen la seva producció des d'aquest debat. Per ser més concrets podríem acceptar el concepte que va proposar Douglas Crimp: «activitat fotogràfica postmoderna» (CRIMP 1993: 108-125), ja que es tracta d'artistes que utilitzen el mitjà fotogràfic per elaborar-ne una revisió crítica.

sicionament com a productor i, ahora, consumidor d'imatges fotogràfiques. És interessant veure que els continguts dels textos només poden haver sortit de qui coneix de primera mà el mitjà. L'escriptor no es limita a realitzar una anàlisi, sinó que vol enfrontar-nos amb les seves preocupacions i el seu procés de producció. Els articles se centren en les problemàtiques que planteja el pas de la fotografia analògica a la digital. Per tractar aquest aspecte utilitza anècdotes, vivències autobiogràfiques, comentaris de diferents artistes o reflexions sobre la seva obra que li serveixen per exemplificar millor cadascuna de les seves observacions. És a dir, una amalgama de punts de vista que configuren el marc teòric i conceptual d'un creador, tot plegat des d'una clara implicació social, amb excel·lents dosis d'humor i gran talent literari.

Aquests peculiars punts de vista fan que la seva lectura sigui d'especial interès en els tallers de creació de les facultats de Belles Arts, ja que és un bon model d'estudi pel que fa a la recerca. Cal dir que el desenvolupament de la investigació artística, sobretot des de la introducció del pla Bolonya, està a debat. Mostra d'això són els freqüents articles i seminaris que hi ha sobre el tema⁷. En aquest sentit el llibre de Fontcuberta és un perfecte exemple de recerca artística: ensenya com les inquietuds plàstiques i teòriques segueixen un mateix camí i es nodreixen unes de les altres. El llibre es pot comparar amb els textos de Jeff Wall⁸, qui afirma que «la escriptura forma parte de mi trabajo permaneciendo “al

lado”»⁹. Aquesta afirmació, també és aplicable a Fontcuberta, doncs entén el text com una disciplina paral·lela a la producció artística. De fet, els dos artistes, a partir de l'escriptura, han fet una revisió crítica de la fotografia que els ha ajudat a comprendre el mitjà amb què treballen i situar la seva pràctica dins el context de l'art contemporani. Així ho explica en una entrevista:

«[...] antes de enfocar mi cámara hacia el mundo, tengo que saber cómo funciona esa cámara, tener presente que no es un instrumento absolutamente transparente sino que va a introducir una serie de elementos distorsionadores, que conlleva su propia cultura de la visión, sus rutinas perceptivas y configuradoras, que conlleva en definitiva una serie de rastros ideológicos nacidos con el Renacimiento o el Positivismo, etc. Tengo que ser consciente de todos estos valores porque de cara a explicarme a mí mismo cómo es el mundo tengo que entender previamente esos factores de distorsión que voy introducir al mediar el mundo con mi cámara. Es como si dijésemos: "La fotografía es una ventana y lo que nos interesa es ver lo que hay más allá de la ventana"; a lo cual se podría oponer: "Bueno, cuidado, porque cuando miro a través de una ventana se interpone un cristal, y a veces se rompe, o se ensucia, y deja de ser completamente transparente; o puede ser un cristal esmerilado que difumina la realidad, o un cristal muy grueso que produce una gran difracción, o tener unas taras que llegan a cambiar el tipo de formas que a ti te parece ver..." En definitiva, primero vamos a analizar lo que es una ventana y lo que intercala entre nosotros y la realidad para poder hacer un juicio correcto de lo que vemos fuera y ser conscientes de los "ruidos" que pueden aparecer.»¹⁰

⁷ Voldria destacar el llibre *Notas para un investigación artística* editat per la Universidad de Vigo (2008), amb les actes de les jornades La carrera investigadora en Bellas Artes: estrategias y modelos (2007-2015) i el seminari *Al voltant de la recerca artística* (2010) organitzat pel Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

⁸ Jeff Wall (artista, assagista i docent) ha desenvolupant una important tasca teòrica sobre la fotografia contemporània. En llengua castellana trobem el llibre *Ensayos y entrevistas*, editat pel Centro de Arte de Salamanca, on es reuneixen una part dels seus articles.

L'autor es presenta com un historicista, de fet la tasca que va iniciar els anys setanta amb la divulgació de textos, la creació de la revista *Photovisión*, la publicació d'articles propis i d'altres activitats, va ajudar a crear pla-

⁹ WALL 2003: 10.

¹⁰ Web de l'artista. Data de consulta: 22 de juny de 2010. <http://www.fontcuberta.com/>

taformes que van propiciar una reflexió crítica entorn la fotografia contemporània, en un moment en què Espanya encara patia un retard històric respecte al mitjà, tant en l'àmbit cultural com en l'acadèmic. La seva proposta artística també té la finalitat de conèixer els orígens per poder fer-ne una revisió crítica i contrastada:

«Para mí, tanto escritura como fotografía atraviesan encuentros y desencuentros para convergir en la memoria, o en la historia como formalización de la memoria. Creo que fue Nietzsche quien empezó a hablar del "exceso de historia" como un lastre para la vida. La historia institucionalizada se convierte en un corsé que moldea la memoria pero a costa de coartar la experiencia y la imaginación. Por eso la primera obligación de todo historiador inteligente es desinstitucionalizar la historia, es decir, desproveerla de discurso autoritario. Que la historia sea un estímulo y no un lastre. Y si eso no lo hace el historiador, ya encontraremos muchas propuestas artísticas para hacerlo en su lugar. [...] En mis proyectos escritura y fotografía se aúnan para practicar la crítica, la parodia y la deconstrucción. En ese sentido pienso que tienen una dimensión política y que aspiran a incidir en un cierto contexto social.»¹¹

Finalment, m'agradaria destacar també la tasca docent de l'artista. Va ser professor de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona, actualment és professor de la Universitat Pompeu Fabra, així com ponent en múltiples seminaris i conferències. Tot i que el llibre no se centra en la docència, podem afirmar que l'escriptura és clarament pedagògica; probablement la seva experiència en aquest camp el converteix en un text interessant per formar part de la bibliografia d'assignatures de Belles Arts, tant en l'àmbit d'imatge com en els tallers experimentals.

¹¹ Web de l'artista. Data de consulta: 22 de juny de 2010. <http://www.fontcuberta.com/>

2. Conceptes sobre la fotografia @

El llibre es divideix en disset articles que analitzen la digitalització de la fotografia i la creació d'una nova ontologia de la imatge, revisant i transformant els valors en què estava assentada la fotografia tradicional. L'autor assenyala que el pas d'un procés a l'altre no suposa únicament un canvi tècnic, sinó que representa una mutació en la naturalesa de la imatge, així com una nova forma de relacionar-nos-hi i llegir-la. Des del seu darrer llibre *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, on insinuava alguns d'aquest plantejaments, la fotografia digital s'ha popularitzat, tant en el terreny artístic com en la premsa, la publicitat o l'àmbit familiar. Fontcuberta mostra diferències clau entre ambdós procediments (analògic/digital) i convida a cercar un terme per definir aquesta imatge que ja no es pot anomenar, segons l'autor, *fotografia*. Si bé cada article té la seva entitat, podem veure que els aspectes que desenvolupa, per demostrar la seva tesi, es poden classificar en apartats.

2.1. Fotografia-veritat i ficció

L'autor ha dedicat gran part de la seva obra a fer evident la fragilitat del realisme fotogràfic i posar en entredit la noció de *naturalitat* atribuïda a la fotografia. La seva intenció és qüestionar la pretesa objectivitat de la imatge, i mostrar com aquesta no diu la *veritat*. De fet, Fontcuberta es descriu com a *escèptic*¹², és a dir, una categoria de fotògrafs que no creuen en el realisme fotogràfic i «desconfien críticament del mitjà»¹³, en contraposició amb els *creients*, els quals li professen una fe inqüestionable.

¹² Reflexió que es pot equiparar a la feta per A. D. Coleman en l'article «El método dirigido. Notas para una definición» on classifica els fotògrafs de teistes, agnòstic i ateus. COLEMAN 2004: 134-135.

¹³ FONTCUBERTA 1997: 15.

Cal tenir present que la invenció de la fotografia va suposar per a molts una aproximació a les aspiracions de neutralitat, descripció i veracitat del positivisme en el segle XIX. La tècnica va ser absorbida ràpidament per la ciència i va propiciar, en el terreny artístic, l'aparició de la fotografia documental. Després de quasi dos segles d'història hem pogut veure com aquestes premisses han estat qüestionades. Aspectes com la intervenció del fotògraf, la manipulació de la imatge, els mecanismes òptics, la inserció en un context determinat i la recepció per part de l'espectador, han contribuït a posar en dubte la neutralitat i objectivitat que se li pressuposava. Malgrat tot, la relació de contingència de la imatge fotogràfica amb el referent captat fa que aquesta sigui vista com una representació d'un fet que ha succeït a priori. No es fins l'aparició de la fotografia digital que el dubte vers el realisme fotogràfic apareix d'una forma més clara.

En el llibre *El beso de Judas* Fontcuberta diu que «la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa»¹⁴. També afirma que el terme *manipular* constitueix una tautologia, ja que la manipulació es presenta com una condició *sine qua non* de la creació¹⁵, la qual es torna més òbvia amb la fotografia digital. També considera que aquesta nova tècnica no inventa res, però ho fa tot més fàcil i ràpid¹⁶. En *La cámara de Pandora*, l'opinió varia lleugerament, els principis són els mateixos, però ara presenta la fotografia digital com una nova tècnica que precipita el descrèdit sobre les imatges i crea noves formes de relació humana. Si bé en *El beso de Judas* mostra diferents mecanismes que operen darrera el dispositiu fotogràfic, i la utilització que se n'ha fet al servei

de la *veritat* per part de la ciència, la cultura, la política, l'art, etc., en el llibre actual assenyala que la fotografia digital dóna el cop definitiu a la pretesa veracitat del mitjà i que fins i tot els profans, el gran públic en definitiva, poden percebre la gran mentida de la fotografia i descobrir la manipulació que s'opera en tot procés fotogràfic¹⁷. Així, la manipulació es presenta com una possibilitat intrínseca a la imatge, al mateix temps que una acció assequible per a la majoria de la gent. Per tant, si el realisme fotogràfic es posa totalment en entredit: quin és el camp d'acció de la fotografia i quin impacte té envers allò social? Fontcuberta no menysté la capacitat de la fotografia documental o periodística per acostar-se als fets, però sí que ens assenyala que l'espectador ha d'estar alerta davant les imatges que observa, on realitat i ficció conviuen. Ja en *El beso de Judas* escriu: «Lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve»¹⁸, és a dir, quin control i quina direcció ètica exercirà sobre la fotografia, ja que el bon fotògraf és aquell que sap mentir bé la veritat¹⁹. De fet, segons l'escriptor, estem acostumats a veure el món a partir d'imatges que condicionen la nostra memòria dels fets:

«Ante esta tesitura no es que el fotógrafo se planteé elegir entre el documento y la ficción porque no hay elección posible: vivimos en una enmarañada telaña de ficciones que no nos permite recuperar ese punto inicial de la realidad primigenia. En términos platónicos: nadie puede salir de la caverna y debemos conformarnos en el mundo de las sombras. Porque, como lo expone Slavoj Žižek, son precisamente las ficciones lo que nos permite estructurar nuestra experiencia de lo real.»²⁰

¹⁴ FONTCUBERTA 1997: 15.

¹⁵ FONTCUBERTA 1997: 126.

¹⁶ FONTCUBERTA 1997: 127.

¹⁷ FONTCUBERTA 2010: 10.

¹⁸ FONTCUBERTA 1997: 15.

¹⁹ FONTCUBERTA 1997: 15.

²⁰ FONTCUBERTA 2010: 104.

Fontcuberta, com a creador, es posiciona dins l'àmbit de la ficció precisament per qüestionar aquest aspecte. Tal com diu: «Siempre he pensado que el fotógrafo hace un trabajo artístico y que el arte consiste justamente en gestionar la ficción»²¹. L'autor es presenta i parla com a artista, és aquesta mirada la que exposa. Considera que la controvèrsia entre els fotògrafs documentals i els artístics, que utilitzen la fotografia, ha estat mal plantejada; doncs un creador pot treballar amb diferents tècniques (escultura, pintura, dibuix, fotografia, vídeo, etc.), i la fotografia pot ser utilitzada per la publicitat, la ciència, la premsa, la medicina o l'art. Per tant, l'absorció dins el camp artístic no ve donada pel mitjà, sinó per la utilització que se'n pugui fer:

«La fotografía proporciona recursos, materiales, instrumentos. En cambio el arte define un marco de intenciones, un marco de decisiones retóricas, un marco de experimentación estética y semántica, un marco metalingüístico, etc.»²²

Per a l'autor és bàsic que hi hagi fotògrafs documentals, perquè el seu treball és metadocumental: a partir del recurs de la ficció, analitza els usos del document fotogràfic que fan les institucions per establir *veritats universals*. En els capítols «Eugenésicos sin fronteras», «Identidades fugitivas», «Palimpsestos cósmicos» i «Arqueologías del futuro», descriu la utilització que fan diferents artistes de la fotografia —digital en la majoria dels casos— per crear imatges que adopten una estètica científica (Anthony Aziz y Sammy Cucher), policial (Renato Roque), bèl·lica (Paul Smith), etc. És a dir, terrenys que empen la fotografia al servei de la *veritat*. Però evidentment la finalitat no és la mateixa; fent ús de recursos com el simulacre, l'apropiació, la paròdia, la

creació de móns fantàstics o arxius ficticis, els artistes qüestionen la veracitat i la credibilitat, premissa aquesta que l'espectador atorga a la fotografia.

És freqüent en l'obra de Fontcuberta la creació de relats imaginaris, per tant no sorprenen gens les successives referències a Jorge Luis Borges en el llibre. Significatiu és el següent paràgraf on descriu aquesta influència:

«Entonces el espíritu de Borges me susurró que el límite entre lo real y lo imaginario es más imaginario que real. Y acudió a mi mente la ciencia ficción y esos paisajes futuristas que muestran complejas estructuras urbanas de grandes estaciones espaciales, que sobrevolamos en vuelo rasante acercándonos al infinito del horizonte... Aquí se concibió la serie *Semiópolis*.»²³

Aquest text està extret del capítol «El ciego perfecto», on l'escriptor descriu la sèrie *Semiópolis* i mostra una de les imatges d'*Aleph*²⁴. En la fotografia es pot veure una superfície escrita en braille que configura una mena de paisatge futurista, el qual no pot ser llegit ni per un vident, pel seu desconeixement del llenguatge en sí, ni per un cec, per la qualitat lliscant de la superfície fotogràfica. Una paradoxa entre visió i ceguesa, una bella al·legoria de la nostra societat que, mentre tracta la dicotomia realitat-ficció, exposa la idea de la fotografia com a forma de llenguatge.

2.2. Fotografia-text

L'exemple anterior ens serveix per veure un aspecte inherent a l'obra de Fontcuberta i que es desenvolupa al llarg del llibre. L'autor entén la fotografia com un llen-

²¹ Web de l'artista. Data de consulta: 22 de juny de 2010. <http://www.fontcuberta.com/>

²² Web de l'artista. Data de consulta: 22 de juny de 2010. <http://www.fontcuberta.com/>

²³ FONTCUBERTA 2010: 53.

²⁴ Aquesta obra, de la sèrie *Semiópolis*, fa referència al conte de Borges *Aleph*

guatge estructurat per una sèrie de codis que determinen la seva lectura.

«En mi trabajo tiendo a considerar la fotografía como texto. Este símil permite entender la complejidad semántica de la fotografía, pues en tanto que texto hay que escribirla y leerla»²⁵.

En aquest sentit, l'autor assimila els estudis semiòtics iniciats per teòrics com Roland Barthes i Philippe Dubois, desenvolupats més endavant per artistes com Victor Burgin, el qual afirma que «fins i tot una fotografia no associada a un text s'impregna de llenguatge quan l'observador la "llegeix"»²⁶. De fet, la semiòtica i els estudis antropològics han demostrat que en el procés fotogràfic la imatge generada assumeix uns significats concrets, depenent dels processos que la fan possible i del context que la conté; per tant no hi ha un *llenguatge* fotogràfic únic del qual depenguin totes les fotografies, sinó una pluralitat de codis diferents que varien d'una imatge a una altra, i que estan determinats, tant pel propi mitjà (enfocament, distància focal, nitidesa, etc.), com per la seva producció i recepció. Aquesta premissa és clau per entendre les reflexions que desenvolupa el pensador. La fotografia, per tant, es llegeix. Els mitjans de comunicació i la publicitat utilitzen tota mena de recursos per poder manipular aquesta lectura. L'autor coneix de primera mà aquestes tàctiques degut a la seva experiència com a publicista, cosa que li dona una visió àmplia per poder analitzar els mecanismes que s'hi operen. El seu projecte artístic és deconstructiu: utilitza els instruments i el llenguatge dels mitjans de comunicació per fer-ne una paròdia, amb la finalitat de desmantellar els recursos del mitjà i posar en qüestió els seus principis ètics i polítics. Les reflexions

que fa en el text tenen aquesta mateixa finalitat, específicament en els articles «El misterio del pezón desconocido» i «La distancia justa», on ironitza sobre certes fotografies publicitàries, al mateix temps que analitza la utilització, per part de la premsa, de les imatges de reporters i *paparazzis*.

2.3. Fotografia–memòria, rostre i identitat

En la introducció del llibre *Estética fotográfica* assenyala que hi ha dos models d'estudi en els quals s'ha basat la teoria fotogràfica al llarg de la història: la fotografia «com a metàfora de la mort» i «la fotografia com a petjada»²⁷. El primer camp d'estudi fa referència a la relació d'aquesta amb el temps: la càmera captura un instant irrepetible. Ens serveix per fixar els esdeveniments en la nostra memòria, com una mena de combat contra el temps, que malgrat tot, ens el fa més present. D'aquí la vinculació que s'ha fet de la fotografia i la mort. Segons Susan Sontag la fotografia opera com una màscara mortuòria²⁸, a la manera d'una *imago* romana²⁹, la qual rememorava l'ésser difunt. Un exemple són les fotografies domèstiques que serveixen de recordatori del passat, de llocs visitats i de la gent coneguda. És a dir, dona prova de l'existència de les persones, dels seus moments de felicitat, però també evidencia el pas del temps; per tant, ens parla directament de la pèrdua i la mort.

²⁷ FONTCUBERTA 2003: 8-9.

²⁸ SONTAG 1981: 164.

²⁹ Laura González equipara la fotografia a la *imago* romana: «Hablar de *imago* es, en definitiva, referirse a una realidad física que pervive en la ausencia de la muerte: es la presencia de algo en su ausencia. En este sentido, la fotografía es la *imago* por excelencia. Sigue una larguísima tradición de *imagine* que intentan preservar tanto la presencia física como los derechos legales (los *tituli*, *nomina* y *honorabilia*) en ausencia de ésta.» (GONZÁLEZ 2005: 132)

²⁵ Web de l'artista. Data de consulta: 22 de juny de 2010. <http://www.fontcuberta.com/>

²⁶ BURGIN 1997: 33.

Fontcuberta veu un canvi significatiu entre l'àlbum domèstic de la fotografia analògica i el de la fotografia digital. Les noves plataformes de distribució digital —facebook, twitter, myspace—, permeten penjar multitud d'imatges, que ja no poden ser emmagatzemades a la memòria. Els esdeveniments, sobretot de la gent jove, giren al voltant de la càmera, i aquesta dóna fe d'unes vivències que ella mateixa ha ajudat a construir:

«En definitiva, las fotos ya no sirven tanto para almacenar recursos ni se hacen para ser guardadas. Sirven como exclamaciones de vitalidad, como extensiones de unas vivencias, que se transmiten, se comparten y desaparecen, mentalmente y/o físicamente. [...] en la cultura analógica, la fotografía mata, pero en la digital es ambivalente: mata tanto como da vida, nos extingue tanto como nos resucita.»³⁰

El canvi és substancial, la fotografia ja no només recorda un fet, sinó que aquest ha succeït per ser fotografiat i, consecutivament, enviat a l'espai virtual per reconstruir una realitat sobre l'experiència de les persones. Així exclama: «¡Bienvenidos pues al mundo real, bienvenidos al mundo de las imágenes!»³¹. Imatges que acaben perdent-se dins un laberint d'arxius i plataformes, com si es tractés del relat de Borges *La biblioteca de Babel*.

D'altra banda, el rostre, segons Fontcuberta, és el lloc on s'acullen les nostres diverses facetes: revelació / simulació, indiscreció / ocultació, espontaneïtat / engany, etc. És a dir, configura el que la gent percep de la nostra identitat. Davant l'objectiu fotogràfic ens mostrem d'una manera determinada, per tal de construir una imatge de nosaltres. L'autor argumenta davant la càmera: «siempre somos otro: el objetivo nos convierte en

los diseñadores y gestores de nuestra propia apariencia»³², fent referència a la frase de Barthes en l'assaig *La cámara lúcida*:

«[...] cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me construyo en el acto de «posar», me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen.»³³

El tema de la identitat és tractat en bona part del llibre, de fet la frase al principi de l'article fa referència a una experiència familiar: la seva mare i el seu pare es van conèixer per correspondència i la primera imatge que van tenir un de l'altre va ser a través d'una fotografia; d'aquí ve el fet que *li deu la vida a la fotografia*. A part de les vivències personals, fa un estudi de diferents artistes contemporanis que treballen el retrat, en la majoria dels casos amb fotografia digital. Els artistes que mostra plantegen el retrat com una multiplicitat de capes d'informació que generen rostres deformats, ambigus o irreal, retrats de persones transvestides, multiplicació de personatges clonats digitalment, etc. És a dir, tot de propostes simptomàtiques d'un context contemporani on la identitat és múltiple i fluctuant, així el rostre, susceptible de ser transformat. El retoc es converteix en un bisturí digital i la fotografia en una mena de procediment quirúrgic.

2.4. Fotografia-índex

El segon model d'estudi fa referència a la noció de la fotografia vista com a *petjada*. Aquesta teoria estableix una relació física entre la imatge i el referent fotografiat, per tant és un model basat en el caràcter referencial de la fotografia que parteix de la següent equació: perquè es produeixi el procés fotogràfic hi ha d'haver el contac-

³⁰ FONTCUBERTA 2010: 30-31.

³¹ FONTCUBERTA 2010: 31.

³² FONTCUBERTA 2010: 21.

³³ BARTHES 1989: 40-41.

te físic de la llum sobre els cossos fotografiats i, posteriorment, sobre una superfície fotosensible. En definitiva, hi ha una relació física entre el referent i la imatge resultant. Aquest punt de partida ha propiciat que Rosalind Krauss i Philippe Dubois defineixin la fotografia com un índex³⁴, és a dir una categoria de signe o de representació que remet directament al seu referent, no per la seva semblança sinó perquè hi ha una connexió amb l'objecte. Per exemple, dins aquesta categoria de signes trobaríem les petjades (rastres d'un pas), les ombres (indicis d'una presència), els símptomes (senyals d'una malaltia), les cicatrius (proves d'una ferida) o el fum (indici de foc)³⁵, entre d'altres; així com la fotografia per molts teòrics. Però Fontcuberta ens assenyala que la lògica de la indexalitat no es pot extrapolar a la fotografia digital ja que la tecnologia dóna la possibilitat de crear imatges sense la presència d'un referent físic, aquestes poden estar totalment elaborades amb procediments digitals, i fins i tot donar la sensació de versemblança. Per tant es trenca la relació umbilical de la fotografia amb el món exterior, posant en qüestió uns dels paràmetres en què s'havia assentat l'ontologia de la fotografia. Pel fotògraf aquest aspecte és clau, ja que provoca que les imatges ja no puguin ser anomenades fotografies. Els sistemes de síntesi han fet que la imatge sigui igualment realista, però que sigui diferent la textura del suport —del gra es passa al píxel— i la forma d'elaboració de la imatge. I és precisament aquí on hi ha el canvi més significatiu: el seu caràcter de mosaic compost per unitats gràfiques, que poden ser retocades individualment, ens remetent a la pintura i a l'escriptura³⁶. La imatge no es captura, ni s'obté amb l'ocupació total de la superfície, com passa amb la fotografia ana-

lògica, sinó que es fabrica articulant un seguit d'unitats que tenen a veure amb els procediments pictòrics.

«[...] de nuevo la formación de la imagen aparece como un encadenamiento de decisiones. Puede afirmarse, pues, que en lo esencial, imagen pictórica e imagen digital son idénticas. Varía el modus operandi técnico, el utillaje, los aparatos, pero, repito, su naturaleza estructural es la misma.»³⁷

Una de les tesis importants del llibre és la idea que amb la implementació de les tecnologies l'evolució natural de la pintura hauria d'haver estat la fotografia digital; és a dir, passar de la pintura a l'infografisme. Però, segons l'autor, hi va haver una anomalia, un accident, un parèntesi, un mitjà es va infiltrar entremig: la fotografia.

«En el tránsito natural de la pintura al infografismo (que de hecho podemos pasar a considerar como pintura por ordenador) se introdujo la fotografía, y durante un siglo y medio campó a sus anchas imponiendo los valores de neutralidad descriptiva y verosimilitud que conocemos, es decir, saldando su deuda con el positivismo y el empirismo del siglo XIX.»³⁸

La fotografia analògica tendeix a significar fenòmens i la digital conceptes³⁹, és així com Fontcuberta ens insta a buscar el concepte clau que defineixi aquest mitjà, des-tapant la caixa de Pandora, plantejant interrogants oberts que propiciïn el debat i afavoreixin l'esperit crític. El llibre no és un estudi tancat, sinó tot el contrari; si bé exposa un panorama i aporta oportunes conclusions, també ofereix punts de partida inèdits per continuar reflexionant sobre aquest model de fotografi @.

³⁴ KRAUSS 2002: 82; DUBOIS 1994: 48.

³⁵ DUBOIS 1994: 48.

³⁶ FONTCUBERTA 2010: 62.

³⁷ FONTCUBERTA 2010: 62.

³⁸ FONTCUBERTA 2010: 62-63.

³⁹ FONTCUBERTA 2010: 14.

Bibliografia

BARTHES, R. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós Comunicación.

BURGIN, V. (1997). «Mirar fotografies». In: PICAZO, G.; RIBALTA, G. (ed.). *Indiferència i singularitat*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 31-42.

COLEMAN, A. D. (2004). «El método dirigido. Notas para una definición». In: RIBALTA, G. (ed). (2004) *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 129-144.

CRIMP, D. (1993). *On the Museum's Ruins*. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology.

DUBOIS, P. (1994). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación.

FONTCUBERTA, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.

FONTCUBERTA, J. (ed.) (2003). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.

FONTCUBERTA, J. (2010). *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

GONZÁLEZ, L. (2005). *Fotografía y pintura ¿Dos medios diferentes?*. Barcelona: Gustavo Gili.

KRAUSS, R. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.

SONTAG, S. (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.

WALL, J. (2003). *Ensayos y entrevistas*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca.