

Joan Fontcuberta

ÇA-A-ÉTÉ? CONTRA BARTHES



Para Roland Barthes toda fotografía indica que «esto-ha-sido» [Ça-a-été] y ese es el principio que da cobertura a su valor de documento. Pero cuando intentamos verificarlo nos damos cuenta de que las fotografías no son sino producto de distintas operaciones de teatralidad. Así pues, la cámara solo puede hablarnos del decorado y del disfraz.

15.10.2021 – 16.01.2022

[LA VIRREINA]
CENTRE
DE LA IMATGE

Ajuntament de
Barcelona



ÇA-A-ÉTÉ? CONTRA BARTHES

Joan Fontcuberta

Walter Benjamin aparte, el ensayo sobre fotografía más citado de la historia es sin duda *La cámara lúcida*. Se trata del último libro de Roland Barthes, publicado muy poco antes de su muerte. Entre la mirada poética y la reflexión teórica, Barthes despliega en él conceptos clave como los de *punctum* y *studium*, que desde entonces se han incorporado al patrimonio de la crítica fotográfica. En uno de los pasajes más significativos encontramos otra idea fundamental: «En la fotografía nunca puedo negar que *la cosa ha estado ahí*. Hay doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y como esta restricción no existe más que para ella misma, hay que considerarla, por reducción, la esencia misma, el noema de la Fotografía. Lo que intencionalizo en una foto [...] no es ni el Arte ni la Comunicación; es la Referencia, que es el orden fundador de la Fotografía. El noema de la Fotografía será, pues, ‘Esto-ha-sido’ [Ça-a-été].»

Ese *ça-a-été* constituye la base ontológica del valor documental de la fotografía: sin la certeza de que “aquello estaba ahí”, todo testimonio visual queda deslegitimado. Por lo tanto, puede resultar beneficioso analizar instantáneas fotoperiódicas a la luz de este criterio. Por ejemplo, tomemos como caso de estudio el archivo fotográfico de la desaparecida revista mexicana *Alerta*, un tabloide dedicado a sucesos truculentos, lo que en América Latina se denomina «nota roja». Tras una criba, sorprende que aparezca con tanta frecuencia el patrón iconológico del gesto de señalar: algún personaje que sale en la imagen (una víctima, un testimonio, un «experto», etcétera) apuntan con el dedo a alguien o algo de la composición para fijar ahí la atención. Se trata de situaciones teatralizadas y artificiales en las que está claro que el modelo sigue las instrucciones del reportero, pero que evidencian la pretensión de aplicar, de un modo tan ingenuo como rudimentario, el principio del *ça-a-été* por partida doble. Asistimos a un efecto de indexalidades superpuestas: la inherente a la fotografía y la del dedo (el índice) que señala. Tanto el objetivo de la cámara como el dedo focalizan nuestra percepción hacia algo que ha ocurrido.

Pero la puesta en escena es tan ingenua, rudimentaria y postiza que, en vez de enfatizar, lo que hace es problematizar el valor probatorio de la cámara, sobre todo en un género como el de la fotografía forense y de sucesos, que precisamente debería caracterizarse por un tratamiento aséptico, desretorizado, de la información.

Quizá Barthes, fascinado por la teatralidad a la que asimismo había dedicado estudios entusiastas, quiso pasar por alto esta deriva: «Qué es la teatralidad? —se preguntaba en 1971—. No es decorar la representación, es ilimitar el lenguaje.» De acuerdo, pero entonces el *ça-a-été* deja de ser garantía de objetividad para explayarse en la escenificación. Una escenificación triple, de hecho, pues toda fotografía implica la puesta en escena del objeto, de la mirada y del propio dispositivo fotográfico. De la conciliación de esas puestas en escena es de donde surge el lenguaje. Podemos no limitarlo, podemos conferirle toda la libertad alcanzable, pero a costa de incumplir el contrato de verosimilitud.

Desenmascarado por la gesticulación sobreactuada de los dedos acusadores o mostrativos, descubrimos que el noema preconizado por Barthes es más una operación de teatralidad que de referencia. «Esto ha sido», sí, pero ¿qué es lo que ha sido realmente? Es imperativo preguntarlo cuando no hay espontaneidad sino construcción. Pero lo peor de todo es que la fotografía, por sí misma, nos cuenta muy poco sobre el «esto». Muy poco más allá del decorado y el disfraz.

KILLING ME SOFTLY

Valentín Roma

Uno de los lugares comunes desde los que se lee la obra de Joan Fontcuberta es aquel que señala la ironía como cierto rasgo intrínseco de sus trabajos. Y a la vez, siguiendo este mismo argumento, una de finalidades que se le atribuye al humor, a los equívocos y a las tergiversaciones utilizadas por el fotógrafo barcelonés es la de desordenar y hasta dinamitar las certezas de la representación.

El propio Fontcuberta ha dedicado obras, ensayos e incluso gestos performativos a dichos asuntos, convirtiendo el *fake* en el [instante decisivo] de un proceso de desenmascaramiento que a veces parece una epifanía y otras un daño colateral.

Pero el método de descubrir embaucando se mueve dentro de una dialéctica, la oposición mentira frente a verdad, que llevada al territorio de las imágenes añade otro antagonismo: el documento considerado como homenaje y residuo de una fidelidad frente al documento entendido como manifiesto de cualquier inventiva.

Sin embargo, si extraemos los trabajos de Fontcuberta de este ying yang, si los situamos en un marco menos moralista —también menos heroico—, se dibujan nuevas posibilidades de análisis y emergen dos aspectos cruciales: uno es la dimensión pedagógica que subyace bajo su trayectoria; otro es la propuesta de uso para la imagen que señalan sus piezas.

Desde Zenón de Elea hasta Parménides, desde Heráclito hasta Anaximandro, buena parte de la filosofía anterior a Sócrates utilizó las parábolas y las aporías a modo de procedimientos de una enseñanza radicalizada. No es extraño que sea uno de los primeros autores con w, Platón, a quien debemos la reflexión seminal sobre el carácter ilusorio de las imágenes y su consecuente lectura existencialista, el que abandonara las sendas del sarcasmo, inaugurando esa época tan duradera en la que, para ser educador, primero hay que desembarazarse de toda tentación burlesca, hay que blandir verdades en una mano y llevar siempre puesta la toga sacerdotal.

Bien podríamos añadirle a Fontcuberta el epíteto de «maestro de la sospecha», pues antes que arremeter contra los molinos del poder —los pilares invisibles del sistema, según los llamaba Kafka—, aunque también lejos de ser un mero coleccionista de conspiraciones, hay en todos sus proyectos cierta lección de desconfianza, una política para aventurarse entre las imágenes, una *póiesis* o producción de sentido para gobernar sus fascinaciones y sus rechazos.

Así, el carácter didáctico de los trabajos de Fontcuberta no reside tanto en deconstruir exactitudes, sino en construirle a lo inaudito un espacio de posibilidad; no se trataría tanto de revelar las falacias de la fotografía durante su feliz encuentro con el dato objetivo, sino de establecer una casuística de disfuncionalidades, un censo de grietas dentro del discurso.

Las propuestas de Fontcuberta se separan de otros muchos llamamientos a la insubordinación iconográfica por motivos estructurales: sin una dosis determinada de autoparodia, cualquier diagnóstico corre el peligro de la entropía o el mesianismo; con un grado superlativo de futilidad, toda historia se transforma en prolegómeno para la Historia mayúscula, irrumpen regímenes burocráticos que normativizan las imágenes, se establecen condiciones, requerimientos y estados de excepción, aparecen una aristocracia óptica y un lumpen proletariado visual.

La frontera que separa al posmoderno del esencialista es bastante menos delgada de lo que puede parecer. Igualmente, entre el populismo y la hipocondría existen múltiples matices, incluso intersecciones notables. Viendo las series fotográficas de Fontcuberta uno no puede sino recordar aquellas diatribas de Agustín García Calvo en las que el filósofo, poeta y dramaturgo arremetía contra el sentido común, dictaba «sermones y salmos» —así los llamaba—, cuyo objetivo era *mirar hacia otro lado*. Además, ambos autores comparten una misma «enemistad» con la afectación y la falsa trascendencia, con las solemnidades ecuménicas y la superioridad que de ellas se deriva.

Recordemos, a propósito de esto, el «Decálogo posfotográfico» lanzado por Fontcuberta diez años atrás, el cual no





MAU
16

La niña teresa Aleján Valdivia muestra a nuestra
corresponsal el sitio en que fue violada por su
Padre el cargador Cipriano Aleján.

5

— 54 rem —



solo funcionó como *agit-prop* y como diagnóstico crítico sobre una realidad —la fotográfica— en pleno proceso de extenuación, sino que también tuvo el carácter de un breviario de disciplinas; en cierta forma fue el último manual de instrucciones para una antipedagogía de la imagen.

Decíamos al principio que la producción fotográfica de Fontcuberta invita a reconsiderar cuál es el valor de uso y circulación de las imágenes. Y nuevamente se hace necesario establecer cierto giro semántico, pues, aunque los trabajos del artista ponen en entredicho la figura épica de la autoría, cuesta inscribirlos dentro de ese capítulo literario conocido como «la muerte del autor»; antes son, cabe señalarlo, un aviso de que cualquier lectura es, siempre, una práctica cultural.

Fontcuberta ha elaborado una verdadera contraepistemología fotográfica, emancipándose con ello de numerosas interpretaciones egotistas o autoritarias. No siempre se comprendieron bien los objetivos de esta empresa para reevaluar la exégesis de las imágenes, aunque si se abandonan el corporativismo y la sobreprotección podemos entenderla desde otra perspectiva.

A mi juicio, lo que el fotógrafo señala es que no leemos la imagen desde un limbo ejemplarizante o solamente propio, sino que, en general, leer es el producto de las condiciones en que fuimos producidos como lectores. O dicho de manera más directa, frente a la sacralización de la figura del autor y la investidura de una corte de intérpretes privilegiados, Fontcuberta señala que la única forma de liberarnos de todo aquello que la historia nos impone es tomar consciencia e historiza —incluso parodiar— nuestros vínculos con la lectura fotográfica.

Hasta aquí nada que se aleje de otras impugnaciones procedentes de la sociología, nada que no suene, por ejemplo, a Pierre Bourdieu o Roger Chartier. Sin embargo, Fontcuberta incorpora un aspecto distintivo y de gran relevancia, y que es su misma «participación» en dicho proceso iconoclasta, el papel que adquiere el autorretrato en sus trabajos.

Es extraño lo poco que se ha analizado la falta de distanciamiento y la teatralidad en las fotografías de Fontcuberta, el sentido brechtiano que hay en muchas de sus imágenes.

Así, verlo «travestido» como Bin Laden o como sacerdote ortodoxo, como astronauta soviético o como simio que dicta conferencias, aparte de suscitar sonrisas y provocar ruidos de vestiduras rasgadas, nos lleva a preguntarnos cuáles son los mecanismos y las solemnidades que sitúan al artista en los dominios del chamán, por qué nunca se le inscribe en el territorio del clown.

La hilaridad me parece, aquí, un asunto secundario o uno de tantos «daños adyacentes», pues la sobreexposición que hace Fontcuberta de sí mismo no cabe entenderla a modo de parodia en primera persona, sino como desbaratamiento de aquellos códigos que organizan dónde hay que postrarse ante las imágenes y dónde nos es dado encarnarlas, aunque esto último implique una apuesta por la imprudencia.

Desde esta tesitura, y aunque pueda sonar sacrílego, se advierten grandes similitudes entre Fontcuberta y alguien como Alexander Kluge, especialmente respecto a esa zona de la producción del cineasta alemán desarrollada para el medio televisivo.

Kluge tuvo una influencia fundamental en el levantamiento de las gramáticas teóricas que configuraron el Nuevo Cine Alemán, así como en la elaboración del famoso Manifiesto de Oberhausen de 1962 —otra proclama furibunda contra el uso anacrónico de las imágenes. Después fundó la primera escuela de cine de la RFA en Ulm y, a mediados de los ochenta, dio un giro drástico a su trayectoria, abandonando el papel del artífice de la noción de «film de autor» para iniciar, entonces, un notorio despliegue en el ámbito de las programaciones culturales televisivas, dentro de cadenas de corte generalista.

No es difícil ver, en esta travesía que va desde el ensayo teórico al protagonismo en la creación de una escena específica y local, desde el campo universitario hasta el trabajo crítico en los medios de masas, un itinerario concomitante entre ambos autores. Sin embargo, es en el uso que uno y otro hacen de la ficción histórica allí donde se observan mayores cercanías. Por ejemplo, en las recreaciones que Kluge lleva a cabo sobre acontecimientos como la catástrofe nuclear de Chernóbil, la conquista del espacio durante la Guerra Fría o el ataque a las

Torres Gemelas, que el cineasta «lee» incorporando personajes ficticios y cáusticos, quienes aportan una interpretación claramente extemporánea o un punto de vista que mezcla lo jocoso con aquello que pasó desapercibido. Suelen ser actores cómicos —casi siempre los mismos pero disfrazados según la época— los que encarnan este tipo de testimonio inaudito, una especie de erudición estafalaria que recuerda poderosamente al propio Fontcuberta viajando caracterizado a través del relato de la historia, simbolizando a la vez sus pliegues y sus recovecos más sospechosos, todo aquello que la Verdad acordada ocultó o quizás pretendía exorcizar.

Esa misma «verdad de la buena» es lo parecen señalar los individuos en las fotografías de la revista mexicana *Alerta* que Fontcuberta utiliza para *Ça-a-éte? Contra Barthes*. Se trata de ciudadanos que testifican o certifican, ante el objetivo de la cámara, fechorías y crímenes sucedidos ante su presencia, tal vez bajo su investigación. El dedo índice apuntando hacia una herida de bala, hacia el butrón de un preso fugado o hacia un malhechor, el dedo índice que —cómo no recordarlo— es el dedo con el que Dios dicta justicia e insufla la vida, aunque también es el dedo que aprieta el disparador fotográfico o el de la pistola que asesina, se nos presenta aquí como una señal de circulación para la mirada, pues conduce esta hasta el lugar de los hechos, hasta el cuerpo del delito o hasta el culpable.

Por supuesto, en el gesto de señalar que Fontcuberta ha espigado de este archivo fotoperiodístico, hay algo de delación incriminatoria, pero también hay mucho de donde se fundamentan los principios del documento visual. Porque —perdón por la perogrullada— para que algo pueda documentarse primero debe haber ocurrido, debe estar ahí para que alguien lo fotografíe. Sin embargo, en ese «personarse», en ese «cosificarse» —que es la forma bajo la cual se manifiesta el acontecimiento—, igualmente suceden diversas operaciones testimoniales, se mediatizan los prismas interpretativos, se identifica un espacio de experiencia, se da a ver o se propone un sitio desde el que contemplar y participar.

Es increíble el baile de creencias, conjeturas y datos que aporta un sencillo ademán apuntando. Y cabe decir que tal vez

esos dedos que subrayan el mal son los apuntadores del teatro de la fotografía, pues impiden al observador que pierda el hilo de los argumentos visuales, recomendándole o imponiéndole una postura moral y no otra.

Entre sus diversos hallazgos terminológicos, Barthes es célebre por apadrinar —y por ponderar— el fin de la autoría, el fallecimiento del autor. No obstante, de lo que informan aquí estos dedos anónimos es sobre muertes reales, algo que no deja de ser otro nuevo retruécano inteligente como los que suele fabricar Fontcuberta. En este sentido, posicionarse «contra Barthes» sería una forma de llevar hasta sus últimas consecuencias, hasta sus límites irrisorios, los dictados del pensador francés. La gran disparidad con tantos manifiestos contra-lo-que-sea es que el aparente ejercicio de refutación barthesiana supone, en realidad, un dispositivo de desacralización de la fotografía, que «profanando» a Barthes se trae a Barthes desde cierto limbo inaccesible hasta las cosas de este mundo, como denomina Giorgio Agamben al mecanismo de la destrucción iconológica.

Del mismo modo que «matar al padre» significa, en la jerga del psicoanálisis, emanciparse de este y de alguna forma ocupar su púlpito simbólico, matar teóricamente a quien «asesinó» la noción de autoría puede querer decir que ya no se celebrarán más entierros ni habrá más pompas fúnebres, que no habrá autores o que todos lo seremos, que por fin dejaremos de sentirnos artífices de las imágenes o que, por suerte, mediante esos dedos dando el chivatazo, se sabrá quién es el culpable y quién está a salvo en todas y cada una de las fotografías.

Comisario: Joan Fontcuberta

DL B 16807-2021

La Virreina Centre de la Imatge
Palau de la Virreina
La Rambla, 99. 08002 Barcelona

Horario: de martes a domingo
y festivos, de 11 a 20 h
Entrada gratuita



#JoanFontcuberta
@lavrreïnaci
barcelona.cat/lavirreina