

Joan Fontcuberta

ÇA-A-ÉTÉ? CONTRA BARTHES



Per a Roland Barthes tota fotografia indica que «això-ha-estat» [Ça-a-été] i aquest principi és el que dona cobertura al seu valor de document. Però quan provem de verificar-ho ens adonem que les fotografies no són sinó producte de diferents operacions de teatralitat. La càmera, doncs, només ens pot parlar del decorat i de la disfressa.

15.10.2021 – 16.01.2022

[LA VIRREINA]
CENTRE
DE LA IMATGE

Ajuntament de
Barcelona



ÇA-A-ÉTÉ? CONTRA BARTHES

Joan Fontcuberta

Walter Benjamin a part, l'assaig sobre fotografia més citat a la història és sens dubte *La càmera lúcida*. Es tracta de l'últim llibre de Roland Barthes, publicat molt poc abans de la seva mort. Entre la mirada poètica i la reflexió teòrica, Barthes hi desplega conceptes clau, com els de *punctum* i *studium*, que des d'aleshores s'han incorporat al patrimoni de la crítica fotogràfica. En un dels passatges més significatius hi trobem una altra idea cabdal: «En la fotografia no puc negar mai que *la cosa ha estat allà*. Hi ha doble posició conjunta: de realitat i de passat. I com que aquesta restricció no existeix més que per a ella mateixa, cal considerar-la, per reducció, l'essència mateixa, el noema de la Fotografia. El que intencionalitza en una foto [...] no és ni l'Art ni la Comunicació, és la Referència, que és l'ordre fundador de la Fotografia. El noema de la Fotografia serà, doncs, 'Això-ha-estat' [Ça-a-été].»

Aquest *ça-a-été* constitueix el suport ontològic del valor documental de la fotografia: sense la certesa que «allò estava allà», tot testimoniatge visual queda deslegímat. Per tant, pot resultar profitós analitzar instantànies fotoperiodístiques a la llum d'aquest criteri. Per exemple, com a cas d'estudi, prenguem l'arxiu fotogràfic de la desapareguda revista mexicana *Alerta*, un tabloide dedicat a successos de sang i fetge, allò que a Llatinoamèrica s'anomena «nota roja». Fent un cribratge sorprèn que aparegui amb tanta freqüència el patró iconològic del gest d'assenyalar: algun personatge que surt a la imatge (una víctima, un testimoni, un «expert», etcètera) apunten amb el dit algú o alguna cosa de la composició per fixar-hi bé l'atenció. Es tracta de situacions teatralitzades i artificials, en les quals queda clar que el model segueix les instruccions del repòrter, però que evidencien la pretensió d'aplicar, de manera tan ingènua com rudimentària, el principi del *ça-a-été* per partida doble. Assistim a un efecte d'indexalitats superposades: la inherent a la fotografia i la del dit (l'índex) que assenjala. Tant l'objectiu de la càmera com el dit focalitzen la nostra percepció cap a alguna cosa que ha passat. Però la posada en

escena és tan ingènua, rudimentària i postissa que, en comptes d'emfatitzar, el que fa és problematitzar el valor probatori de la càmera, sobretot en un gènere com el de la fotografia forense i de successos, que s'hauria de caracteritzar justament per un tractament asèptic, desretoritzat, de la informació.

Potser Barthes, fascinat per la teatralitat a la qual havia dedicat també estudis entusiastes, va voler passar per alt aquesta deriva: «Què és la teatralitat? —es preguntava en 1971—. No és decorar la representació, és il·limitar el llenguatge.» Molt bé, però aleshores el *ça-a-été* deixa de ser garantia d'objectivitat per esplaïar-se en l'escenificació. De fet, una escenificació triple, perquè tota fotografia implica la posada en escena de l'objecte, de la mirada i del mateix dispositiu fotogràfic. És de la conciliació d'aquestes posades en escena que en surt el llenguatge. Podem no limitar-lo, podem conferir-li tota la llibertat abastable, però a costa d'incomplir el contracte de versemblança.

Desemmaskat per la gesticulació sobreactuada dels dits acusadors o mostratius, descobrim que el noema preconitzat per Barthes és més una operació de teatralitat que de referència. «Això ha estat», sí, però què és el que ha estat realment? És imperatiu preguntar-ho quan no hi ha espontaneïtat sinó construcció. Però el pitjor de tot és que la fotografia, per ella mateixa, ens diu ben poca cosa de l'«això». Ben poca cosa més enllà del decorat i la disfressa.

KILLING ME SOFTLY

Valentín Roma

Un dels llocs comuns des dels quals es llegeix l'obra de Joan Fontcuberta és aquell que assenyalava la ironia com un cert tret intrínsec dels seus treballs. I alhora, seguint aquest mateix argument, una de les finalitats que s'atribueix a l'humor, als equívoc i a les tergiversacions utilitzades pel fotògraf barceloní és la de desordenar i fins i tot dinamitar les certeses de la representació.

El mateix Fontcuberta ha dedicat obres, assajos i fins i tot gestos performatius a aquests assumptes, fins a convertir el *fake* en l'«instant decisiu» d'un procés de desemmaskament que de vegades sembla una epifania i d'altres un dany col·lateral.

Però el mètode de descobrir entabanant es mou dins d'una dialèctica, l'oposició mentida enfront de veritat, que portada al territori de les imatges afegeix un altre antagonisme: el document considerat com a homenatge i residu d'una fidelitat enfront del document entès com a manifest de qualsevol inventiva.

Ara bé, si extraiem els treballs de Fontcuberta d'aquest *ying yang*, si els situem en un marc menys moralista —també menys heroic—, es dibuixen noves possibilitats d'anàlisi i emergeixen dos aspectes crucials: un és la dimensió pedagògica que subjau sota la seva trajectòria; un altre és la proposta d'ús per a la imatge que assenyalen les seves peces.

Des de Zenó d'Elea fins a Parmènides, des d'Heràclit fins a Anaximandre, bona part de la filosofia anterior a Sòcrates va utilitzar les paràboles i les apories a manera de procediments d'una ensenyança radicalitzada. No és estrany que sigui un dels primers autors amb «obra impresa», Plató, a qui devem la reflexió seminal sobre el caràcter il·lusori de les imatges i la seva conseqüent lectura existencialista, el primer a abandonar els senders del sarcasme per inaugurar aquella època tan duradora en què, per ser educador, primer cal desempallegar-se de qualsevol temptació, cal brandir veritats en una mà i portar sempre posada la toga sacerdotal.

Bé podríem afegir a Fontcuberta l'epítet de «mestre de la sospita», ja que abans que arremetre contra els molins del poder —els pilars invisibles del sistema, com els anomenava Kafka—, tot i que lluny també de ser un mer col·leccionista de conspiracions, hi ha en tots els seus projectes una certa lliçó de desconfiança, una política per aventurar-se entre les imatges, una *póesis* o producció de sentit per governar-ne les fascinacions i els rebuigs.

Així, el caràcter didàctic dels treballs de Fontcuberta no resideix tant en la desconstrucció d'exactituds com en la construcció en allò inaudit d'un espai de possibilitat; no es tractaria tant de revelar les fal·làcies de la fotografia durant la seva trobada feliç amb la dada objectiva, sinó d'establir una casuística de disfuncionalitats, un cens d'esquerdes en el discurs.

Les propostes de Fontcuberta se separen d'altres moltes crides a la insubordinació iconogràfica per motius estructurals: sense una dosi determinada d'autoparòdia, qualsevol diagnòstic corre el perill de l'entropia o del messianisme; amb un grau superlatiu de futilitat, tota història es transforma en prolegomen per a la Història majúscula, irrompen règims burocràtics que normativitzen les imatges, s'estableixen condicions, requeriments i estats d'excepció, apareixen una aristocràcia òptica i un lumpen proletariat visual.

La frontera que separa el postmodern de l'essencialista no és ni de bon tros tan gruixuda com sembla. Igualment, entre el populisme i la hipocondria existeixen múltiples maridatges, fins i tot interseccions notables. Veient les sèries fotogràfiques de Fontcuberta, no podem sinó recordar les diatribes d'Agustín García Calvo en què aquest filòsof, poeta i dramaturg arremetia contra el sentit comú, dictava uns «sermons i salms» —els anomenava així— que tenien com a objectiu *mirar cap a una altra banda*. A més, tots dos autors comparteixen una mateixa «enemistat» amb l'afectació i la falsa transcendència, amb les solemnitats ecumèniques i la superioritat que se'n deriva.

Recordem, a propòsit d'això, el «Decàleg postfotogràfic» llançat per Fontcuberta deu anys enrere, que va funcionar no tan sols com a *agit-prop* i com a diagnòstic crític sobre una realitat —la fotogràfica— en ple procés d'extenuació, sinó que





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 —



també va tenir el caràcter d'un breviar d'indisciplines; en certa manera fou el darrer manual d'instruccions per a una antipeдагоgia de la imatge.

Dèiem al començament que la producció fotogràfica de Fontcuberta convida a reconsiderar quin és el valor d'ús i circulació de les imatges. I novament es fa necessari establir un cert gir semàntic, ja que, si bé els treballs d'aquest artista posen en dubte la figura èpica de l'autoria, costa inscriure'ls dins del capítol literari conegut com «la mort de l'autor»; més aviat són, convé assenyalar-ho, un avís que qualsevol lectura és, sempre, una pràctica cultural.

Fontcuberta ha elaborat una veritable contraepistemologia fotogràfica, emancipant-se així de nombroses interpretacions egotistes o autoritàries. No sempre es van comprendre bé els objectius d'aquesta empresa per reavaluar l'exègesi de les imatges, tot i que, si s'abandonen el corporativisme i la sobreprotecció, la podem entendre des d'una altra perspectiva.

Al meu parer, allò que assenyala el fotògraf és que no llegim la imatge des d'uns llimbs exemplaritzants o solament propis, sinó que, en general, llegir és el producte de les condicions en què vam ser produïts com a lectors. O dit d'una manera més directa, enfront de la sacralització de la figura de l'autor i de la investidura d'una cort d'intèrprets privilegiats, Fontcuberta assenyala que l'única via per alliberar-nos de tot allò que la història ens imposa és prendre consciència i historitzar —fins i tot parodiar— els nostres vincles amb la lectura fotogràfica.

Fins aquí, res que s'allunyi d'altres impugnacions procedents de la sociologia, res que no soni, per exemple, a Pierre Bourdieu o Roger Chartier. Ara bé, Fontcuberta incorpora un aspecte distintiu i de gran rellevància, que és la seva «participació» mateixa en l'esmentat procés iconoclasta, el paper que adquireix l'autoretrat en els seus treballs.

És estrany que s'hagi analitzat tan poc la falta de distanciament i la teatralitat en les fotografies de Fontcuberta, el sentit brechtian que hi ha en moltes de les seves imatges. Així, veure'l «transvestit» com a Bin Laden o com a sacerdot ortodox, com a astronauta soviètic o com a simi que dicta conferències, a part de suscitar somriures i provocar soroll de vestidures esquinça-

des, ens porta a preguntar-nos quins són els mecanismes i les solemnitats que situen l'artista en els dominis del xamà, per què mai se l'inscriu en el territori del clown.

La hilaritat em sembla, aquí, un assumpte secundari o un de tants «danys adjacents», atès que la sobreexposició que Fontcuberta fa de si mateix no pot ser entesa a manera de paròdia en primera persona, sinó com a desbaratament dels codis que organitzen on cal postrar-se davant de les imatges i on ens és donat encarnar-les, encara que això últim impliqui una aposta per la imprudència.

Des d'aquesta tessitura, i si bé pot sonar sacríleg, s'adverteixen grans similituds entre Fontcuberta i algú com Alexander Kluge, especialment respecte a aquella zona de la producció del cineasta alemany desenvolupada per al mitjà televisiu.

Kluge va tenir una influència fonamental en l'aixecament de les gramàtiques teòriques que van configurar el Nou Cinema Alemany, així com en l'elaboració del famós Manifest d'Oberhausen de 1962 —una altra proclama furibunda contra l'ús anacrònic de les imatges. Després va fundar la primera escola de cinema de la RFA a Ulm i, a mitjans dels anys vuitanta, va donar un gir dràstic a la seva trajectòria en abandonar el paper de l'artífex de la noció de «film d'autor» per iniciar, llavors, un desplegament notori en l'àmbit de les programacions culturals televisives, dins de cadenes de caràcter generalista.

No es difícil veure, en aquesta travessia que va des de l'assaig teòric fins al protagonisme en la creació d'una escena específica i local, des del camp universitari fins al treball crític en els mitjans de masses, un itinerari concomitant entre tots dos autors. Però és en l'ús que un i altre fan de la ficció històrica on s'observen més afinitats. Per exemple, en les recreacions que Kluge porta a terme d'esdeveniments com ara la catàstrofe nuclear de Txernòbil, la conquesta de l'espai durant la Guerra Freda i l'atac a les Torres Bessones, que el cineasta «llegeix» incorporant-hi personatges ficticis i càustics, els quals aporten una interpretació clarament extemporània o un punt de vista que mescla la jocositat amb allò que va passar desapercebut. Solen ser actors còmics —quasi sempre els mateixos, però disfressats segons l'època— els que encarnen aquest tipus de tes-

timoni inaudit, una mena d'erudició estrofolària que recorda poderosament el mateix Fontcuberta viatjant caracteritzat a través del relat de la història, simbolitzant-ne alhora els plecs i els racons més sospitosos, tot allò que la Veritat acordada va ocultar o potser pretenia exorcitzar.

Aquella mateixa «veritat de debò» és el que sembla que assenyalin els individus de les fotografies de la revista mexicana *Alerta* que Fontcuberta utilitza per a *Ça-a-éte? Contra Barthes*. Es tracta de ciutadans que testimonien o certifiquen, davant de l'objectiu de la càmera, maldats i crims succeïts en la seva presència, potser sota la seva investigació. El dit índex apuntant a una ferida de bala, al butró d'un pres fugat o a un malfactor, el dit índex que —impossible no recordar-ho— és el dit amb què Déu dicta justícia i insufla la vida, tot i que també és el dit que prem el disparador fotogràfic o el de la pistola que assassina, se'ns presenta aquí com un senyal de circulació per a la mirada, ja que condueix aquesta fins al lloc dels fets, fins al cos del delictes o fins al culpable.

És clar que, en el gest d'assenyalar que Fontcuberta ha espigat d'aquest arxiu fotoperiodístic, hi ha quelcom de delació incriminatòria, però també hi ha molt d'allò en què es fonamenten els principis del document visual. Perquè —perdó per l'obvietat— per tal que es pugui documentar una cosa, primer ha d'haver ocorregut, ha de ser allà perquè algú la fotografiï. Ara bé, en aquell «personar-se», en aquell «cosificar-se» —que és la forma sota la qual es manifesta l'esdeveniment—, igualment succeeixen diverses operacions testimonials, es mediatitzen els prismes interpretatius, s'identifica un espai d'experiència, es dona a veure o es proposa un lloc des d'on contemplar i participar.

És increïble el ball de creences, conjectures i dades que aporta un senzill gest apuntant. I val a dir que potser aquells dits que assenyalen el mal són els apuntadors del teatre de la fotografia, ja que impedeixen que l'observador perdi el fil dels arguments visuals, recomanant-li o imposant-li una postura moral i no una altra.

Entre les seves troballes terminològiques diverses, Barthes és cèlebre per apadrinar —i per ponderar— la fi de l'auto-

ria, la defunció de l'autor. No obstant això, del que informen aquí aquests dits anònims és de morts reals, cosa que no deixa de ser un nou cargolament intel·ligent com els que sol fabricar Fontcuberta. En aquest sentit, posicionar-se «contra Barthes» seria una manera de portar fins a les últimes conseqüències, fins als seus límits irrisoris, els dictats del pensador francès. La gran disparitat amb tants manifestos contra-el-que-sigui és que l'aparent exercici de refutació barthesiana suposa, en realitat, un dispositiu de dessacralització de la fotografia, que «profanant» Barthes es duu Barthes des de certs llimbs inaccessibles fins a les coses d'aquest món, com denomina Giorgio Agamben el mecanisme de la destrucció iconològica.

Així com «matar el pare» significa, en l'argot de la psicoanàlisi, emancipar-se'n i d'alguna manera ocupar el seu púlpit simbòlic, matar teòricament qui «va assassinar» la noció d'autoria pot voler dir que ja no se celebraran més enterraments ni hi haurà més pompes fúnebres, que no hi haurà autors o que tots ho serem, que per fi deixarem de sentir-nos artífexs de les imatges o que, per sort, mitjançant aquells dits que delaten, se sabrà qui és el culpable i qui queda a recer en totes i cadascuna de les fotografies.

Comissari: Joan Fontcuberta

DL B 16806-2021

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

Horari: de dimarts a diumenge
i festius, d'11 a 20 h
Entrada gratuïta



#JoanFontcuberta
@lavrreinaci
barcelona.cat/lavirreina