

JOAN FONTCUBERTA

EL BESO DE JUDAS

Fotografía y verdad

Editorial Gustavo Gili, SL

Via Laietana 47, 2º, 08003 Barcelona, España. Tel. (+34) 93 322 81 61
Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México. Tel. (+52) 55 55 60 60 11

El beso de Judas
FOTOGRAFÍA Y VERDAD

Joan Fontcuberta

GG[®]

Diseño: Pau Aguilar

Ilustración de la cubierta:

Joan Fontcuberta, *Braohypoda frustrata*, 1984, de la serie *Herbarium*

3ª edición, 2ª tirada, 2016

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© Joan Fontcuberta, 1997, 2011, 2015

© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 1997, 2011, 2015

Printed in Spain

ISBN: 978-84-252-2832-2

Depósito legal: B. 944-2015

Impresión: Gráficas 92, SA, Rubí (Barcelona)

A Vilém Flusser
in memoriam

Índice general

Prefacio | 9

Introducción | 13

Pecados originales | 19

Elogio del vampiro | 29

Videncia y evidencia | 41

Los peces de Enoshima | 55

La ciudad fantasma | 69

La tribu que nunca existió | 81

Verdades, ficciones y dudas razonables | 99

La escritura de las apariencias | 115

Referencias bibliográficas | 131

Índice onomástico | 133

Créditos de las ilustraciones | 136

Prefacio

La gestación de este libro está vinculada a los contenidos de la 27ª edición del Festival Internacional de Fotografía de Arlés, celebrada en 1996 y cuya dirección artística fui invitado a asumir. De hecho, hasta puede considerarse su justificación programática. En el catálogo específico de esa manifestación¹ me complacía exponer la voluntad de rendir tributo a tres faros intelectuales del siglo xx: Jorge Luis Borges, Roland Barthes y Vilém Flusser. Destellos de su inteligencia y sagacidad para el análisis me servían para fijar problemas y ambiciones del panorama fotográfico de entonces: la curiosidad por los espejismos y las paradojas, las perversiones alucinatorias del hiperrealismo o la trasgresión de rutinas en los sistemas de representación aparecían como algunos de los horizontes de las actuaciones artísticas más radicales.

A mitad de los años noventa se asistía desde un punto de vista doctrinal a un cierto balance crítico de las corrientes posmodernistas que habían estado poniendo el acento en la naturaleza ilusoria de la imagen, mientras que en lo tecnológico se consolidaba el tránsito a la fotografía digital, con todas las incertidumbres respecto a las imparables transformaciones futuras. En ese contexto *El beso de Judas* aspiraba a proponer una “humanística de la fotografía” cuya meta apuntaría —con evidente humildad— a lograr una mayor conciencia y sabiduría visual. Más que interpretar la fotografía según un determinado formato técnico, me convenía entenderla como una particular cultura de la visión, una cultura conformada por una serie de pilares conceptuales como la verdad, la memoria y la identidad. Ese enfoque digamos fenomenológico orbitaría alrededor de un concepto que hoy podríamos llamar “desrealidad” —categoría de amplio espectro pero cuya banda ancha la ocuparía la ficción—. La noción de “desrealidad” nos ayuda a inventar alternativas a modelos hegemónicos de representación de lo real, ya se asienten en cuestionamientos semióticos, éticos, políticos o filosóficos. Pero al empeño de estas revisiones se subordinaba la necesidad

1. *Réels, Fictions, Virtuel*. Rencontres Internationales de la Photographie, Actes Sud, Arlés, julio de 1996.

de identificar y encumbrar un modelo de fotografía como construcción y capaz por tanto de articular discurso —en contraposición a la noción de la fotografía como simple registro mecánico—, que ha cimentado tradicionalmente la mística de las prácticas documentales.

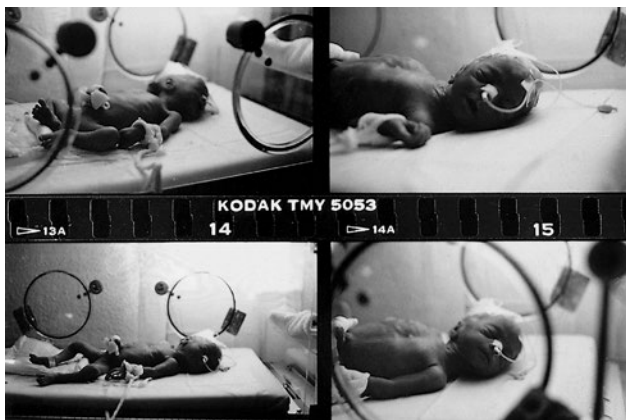
Visto en perspectiva, presumo que la acogida que recibió este libro se debió a que, rehuendo deliberadamente un tono académico, me proponía hablar desde la experiencia de la creación y demostrar que es posible hacer reflexión y literatura propositiva: que hay en definitiva pensamiento que sustenta la praxis y la acción. Tal vez por eso la concatenación de esos breves ensayos puede ser leída casi en clave de manifiesto. Un manifiesto portador de un mensaje de alerta, defensor de la duda frente a la credulidad y que debía aleccionarnos a desconfiar de los discursos autoritarios entre los que ciertas derivas del realismo fotográfico ocupan plaza privilegiada. Se trataría de detectar las simplificaciones, las mentiras y las medias verdades subyacentes en la información visual que recibimos y ser capaces en consecuencia de neutralizar sus intereses velados.

Bajo estas premisas, pues, *El beso de Judas* nos da el testimonio de un cierto programa ideológico, y por esa razón, como autor, me sentía más proclive a ametrallar al lector con ideas y propuestas estimulantes que a entretenerme en una normativa procedimental de citas, fuentes y mareantes argumentaciones. En el fondo, podemos convenir que las temáticas tratadas aquí (modelos de conocimiento, regímenes de verdad y condiciones de verosimilitud, naturaleza y funciones de la memoria, construcción de identidad, etc.), aunque pertenezcan a problemáticas arraigadas en la historia, siguen sin haber sido resueltas en el siglo XXI y continúan perturbándonos profundamente. De ahí la vigencia de la cámara como una valiosa herramienta para negociar con el mundo y la pertinencia de unos textos para razonar esa negociación.

Si no creyera que sólo merezco carbón y me atreviera a dirigir una carta a aquellos tres Magos que me inspiraron en Arlés, simplemente pediría que intercedieran para que la lectura de este libro siga contribuyendo a hacernos más resueltos, más lúcidos, más felices y más sabios.

JOAN FONTCUBERTA

Abril 2011



Enfermera anónima, *Judit en la incubadora*, Barcelona,
7 de marzo de 1988

Introducción

«La verdad existe. Sólo se inventa la mentira.»

GEORGE BRAQUE, *Pensées sur l'art*

«Cree sólo en esta verdad: “Todo es mentira”.»

HUMORADAS, LXXXI

Decía Paul Valery que en el inicio de toda teoría hay siempre elementos autobiográficos. Confieso compartir este sabio precepto; lo que pueda decir sobre la fotografía, de cualquier época y de cualquier tendencia, viene marcado por mi propia práctica creativa. Las ideas que expongo a continuación, por lo tanto, no constituyen tanto propuestas teóricas como la expresión de poéticas personales, textos de artista, a veces encaminados a justificar la propia obra. Pero de un artista, añadiría, curioso de todo y amante de una reflexión no exenta de toques de ironía.

Los creadores acostumbramos a ser monotemáticos. Lo podemos disfrazar con envoltorios de distintos colores, pero en el fondo no hacemos sino dar vueltas obsesivamente a una misma cuestión. Para mí esta cuestión gira alrededor de la ambigüedad intersticial entre la realidad y la ficción, o alrededor del debate sobre situaciones perceptivas especiales como en el caso del *trompe-l'oeil*, o, sobre nuevas categorías del pensamiento y la sensibilidad como el *vrai-faux*... Pero por encima de todo mi tema neurálgico es el de la verdad: *adequatio intellectus et rei*.

La historia de la fotografía puede ser contemplada como un diálogo entre la voluntad de acercarnos a lo real y las dificultades para hacerlo. Por eso, a pesar de las apariencias, el dominio de la fotografía se sitúa más propiamente en el campo de la ontología que en el de la estética. Incluso fotógrafos particularmente volcados en una búsqueda formal eran clarividentes

a este respecto. Así Alfred Stieglitz, puente entre las prácticas pictorialistas y documentales del siglo y la modernidad del xx, declaró: «La belleza es mi pasión; la verdad, mi obsesión». Y sólo unos años más tarde radicalizaría esta máxima asegurando que «la función de la fotografía no consiste en ofrecer placer estético sino en proporcionar verdades visuales sobre el mundo». Las décadas que siguieron servirían para averiguar cómo habrían de entenderse estas «verdades visuales», si es que podían ser entendidas de algún modo.

Veamos un caso real como la vida misma. Mi hija Judit vino al mundo muy prematura, después de un embarazo problemático de poco más de seis meses. Su peso alcanzaba tan sólo 1,2 kilos y sus expectativas de vida eran tan precarias que debió permanecer durante tres meses en una incubadora. Cuando nació, en marzo de 1988, tuvimos además la desgracia de sufrir los rigores de un sistema hospitalario escandalosamente retrógrado en temas de maternidad. Los bebés prematuros eran concentrados en una sala especial, a cuyo interior los padres no teníamos acceso. Nos veíamos obligados a observar a nuestros hijos desde lejos, a través de varias mamparas de cristal y de un laberinto de incubadoras, y entre el trasiego presuroso de médicos y enfermeras que iban de un lado a otro. Además, en el momento del parto Marta, mi mujer, estaba bajo los efectos de la anestesia y por lo tanto todavía no había tenido oportunidad de conocer el rostro de su hija. Su ansiedad era totalmente comprensible.

Se me ocurrió entonces que era el momento de sacar provecho de mi oficio. Di mi cámara a una enfermera y le pedí que se acercase a Judit para tomarle varios retratos. Después de instruirla brevemente en el manejo del enfoque y del exposímetro, la enfermera impresionó ocho negativos. Corrí a mi laboratorio, revelé el rollo, hice una copia por contacto y volví a toda prisa al hospital, donde Marta seguía en cama como resultado del proceso posoperatorio. Era la primera vez que veía a su bebé de cerca y es fácil imaginar su excitación. Ella estaba contenta, yo estaba contento, todos estábamos contentos. Una vez más la fotografía había puesto a prueba su función histórica de suministrar información visual precisa y fidedigna, ¡hurra!

No obstante no podía evitar que una sospecha rondase por mi cabeza. ¿Qué hubiese pasado si la enfermera se hubiera confundido de incubadora y por error hubiera fotografiado otro bebé? Probablemente hubiésemos quedado igual de complacidos. Había tanta necesidad, tanta urgencia, tantas

emociones contenidas, que cualquier reticencia hubiese equivalido a la impertinencia de un aguafiestas. En el film *La vida es un largo río tranquilo* (1987), el primer largometraje de Etienne Chatiliez, se nos cuenta una historia parecida: una comadrona, para vengarse de un médico del que está enamorada, intercambia a dos recién nacidos. Uno procede de una familia humilde; el otro, de una familia burguesa. Doce años más tarde se descubre el entuerto, lo cual provoca situaciones de gran hilaridad. Pero cuando nació Judit yo desconocía este argumento.

Aquí las fotos nos mostraban indiscutiblemente a un bebé en el interior de una incubadora, todo el mundo lo reconocería como tal. Pero para nosotros lo importante es que se trataba de *nuestro* bebé, un ser sobre el que estábamos ansiosos de volcar unos viscerales sentimientos paternales incluso sin haber visto su rostro. Pues bien, nada en las fotografías podía garantizarnos lo más importante: que fuese el nuestro. Nada en la imagen nos aseguraba lo que para nosotros era más vital. Para Roland Barthes «el *punctum* de una fotografía es ese azar que, en ella, nos afecta (peto que también nos resulta tocante, hiriente)». El *punctum* nace de una situación personal, es la proyección de una serie de valores que proceden de nosotros, que no están originariamente contenidos en la imagen.

El potencial expresivo de cualquier fotografía se estratifica en diferentes grados de pertinencia informativa. Es el salto arbitrario, aleatorio, contingente, de un grado al otro lo que asigna el sentido y da su valor de mensaje a la imagen. Grado A: es-un-bebé; grado B: es-*nuestro*-bebé. Pasar frívolamente de A a B implica una pirueta muy sencilla pero que modifica sustancialmente la vinculación de la imagen con su referente y por ende su valor de uso (recordemos la máxima «el sentido es el uso» de Ludwig Wittgenstein). Y sólo se trata de un tipo de intervención, entre muchas otras, que en su conjunto hacen tambalear la solidez del realismo fotográfico, mostrando la fragilidad de la verdad y de la verosimilitud.

A lo largo de la década de los ochenta nos han convulsionado nuevas actitudes y formas de pensamiento. En las artes visuales se ha acentuado la problematización de lo real en una dinámica que nos arrastra efectivamente a una profunda crisis de la verdad. Puede ser, como sostiene Jeffrey Deitch, que «el fin de la modernidad sea también el fin de la verdad». Lo que ocurre en la práctica es que la verdad se ha vuelto una categoría escasamente operativa; de alguna manera, no podemos sino