La postfotografía según Joan Fontcuberta

2013-04-28 20:40:35

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa.
Joan Fontcuberta (1)

El principal malestar de la cultura contemporánea no proviene de lo que concebimos como ficción sino de aquello que percibimos como verdad.
Iván de la Nuez (2)

En la videoinstalación, y después libro, *A través del espejo,* **Joan Fontcuberta** se apropia de una serie de autorretratos anónimos, procedentes de Internet, realizados delante de un espejo en los que junto a la efigie del fotógrafo aparece el aparato de captura. El artista colecciona y aísla el resultado de un gesto fotográfico que se repite en millones de usuarios de la red; enuncia "un cambio de canon respecto a la práctica de la fotografía" en la era de Internet, "un nuevo paisaje, el de la 'Fotografía 2.0′, (3) que significaba la consolidación de una cultura postfotográfica". Poco después de la publicación de *A través del espejo*, **François Hebel**, director del Festival Internacional de Fotografía de Arles, invita al artista a comisariar una exposición sobre el mismo tema. De la propuesta surgió un co-comisariado (con el conservador del Centre Pompidou de París **Clément Chéroux**, y los artistas **Martin Parr**, **Erik Kessels** y **Joachim Schmid**) que alumbraría la muestra *From Here On. A partir de ahora. La postfotografía en la era de Internet y del teléfono móvil* que, con algunas variaciones respecto a su presentación en *Les Rencontres d'Arles* de 2011, se ha presentado del 22 de febrero 3 de abril de 2013 en el Arts Santa Mónica de Barcelona.

Fontcuberta aborda el fenómeno postfotográfico desde tres frentes: la práctica artística, el comisariado y la escritura teórica. Lo que proponían el artista y sus colaboradores en *From Here On…* es la "puesta en imágenes" de la teoría postfotográfica, desarrollada por el artista catalán en algunas obras recientes como *A través del espejo* o *Googlegramas*, y en textos como *Por un manifiesto posfotográfico* publicado en el suplemento Cultura/s de La Vanguardia unos meses antes de el evento en Arles. También en Francia y en el Arts Santa Mónica, la teoría ha alumbrado un manifiesto, emplazado en un gran plafón en las salas y en las escaleras que comunican los tres niveles de la exposición, que también es un umbral, un hilo de Ariadna que orienta al espectador a través del laberinto de imágenes.

De la apropiación a la adopción

¿En qué consiste el "gesto fotográfico", si aún existe, de los artistas que trabajan a partir de páginas como *Flickr* o de las rizomáticas cartografías de *Google Maps*, o *Google Earth*? ¿Qué concepto de autoría resulta de la apropiación de instantáneas capturadas por distintos dispositivos, como las *webcams* de los parquímetros, los locutorios o los cajeros automáticos, o del profundo e infinito yacimiento de imágenes

que hoy es Internet? En el texto que acompaña el catálogo de la exposición, Fontcuberta propone substituir el concepto de apropiación por el de adopción. “Si la apropiación es privada” afirma el artista “la adopción es por definición una forma de declaración pública. Apropiarse quiere decir “captar”, mientras que adoptar quiere decir “declarar haber escogido”. Adoptar me parece pues un acto genuinamente postfotográfico: no se reclama la paternidad biológica de las imágenes, tan solo su tutela ideológica, es decir prescriptora.” (4)

From Here On es una exposición programática, a través de la cual se revisan algunos de los principales rasgos de la postfotografía: el cuestionamiento de la noción de autoría, la creación artística a partir de imágenes preexistentes, procedentes en muchos casos de Internet -por ejemplo, a través de la caza de imágenes de *webcams*, la búsqueda en *Google Images* o *Flickr*, o la navegación por *Google Maps* o *Google Earth*- y la presencia en muchas de las obras de la exposición de una reflexión crítica no solo sobre el medio postfotográfico, sino también sobre la naturaleza de la imagen fotográfica.

Del gesto fotográfico a la prescripción de sentido

En 1913 **Marcel Duchamp** se apropia de un objeto cotidiano de uso corriente, una rueda de bicicleta, y lo introduce en la esfera del arte, dotándolo de un sentido nuevo. En su definición del valor de sentido de la imagen postfotográfica, Fontcuberta se acerca al gesto *duchampiano*: “Lo que realmente prevalece es la asignación (o “prescripción”) de sentido de la imagen que adoptamos. El valor de creación más determinante no consiste en fabricar imágenes nuevas, sino en saber gestionar su función, sean nuevas o viejas. Con lo cual la autoría -la artisticidad- ya no radica en el acto físico de la producción, sino en el acto intelectual de la prescripción de los valores que puedan contener o que puedan acoger: valores que subyacen o que les han sido proyectados. Este acto de prescripción -institucionalizador de la pirueta *duchampiana*- corrobora la formulación de un nuevo modelo de autoría celebratorio del espíritu y la inteligencia por encima de la artesanía y de la competencia técnica, y que como cualquier propuesta renovadora, comporta riesgos y provoca conflictos.” (5)

La creación postfotográfica se produce a partir de diversas acciones que dotan de un nuevo sentido a la imagen, que se repiten en los artistas de la muestra, como por ejemplo el reencuadre, el borrado, la irrupción de un intruso en el encuadre, y diversos gestos de edición como la ampliación o la superposición de imágenes redundantes. Por tanto la selección a través de la exploración de bancos de imágenes como Google Images o Flickr, y la consecuente creación de series o colecciones de instantáneas es también una de las operaciones prescriptivas de la postfotografía.

Reencuadres

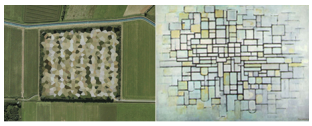
En *A new american picture* **Doug Rickard** vuelve la mirada a la tradición fotográfica documental americana sin desplazarse de su estudio, a través del reencuadre de imágenes procedentes de *Google Maps*. También el artista canadiense **Jon Rafman** se nutre de *Google Street Views* en su serie sobre la prostitución. En la postfotografía, el gesto de disparar un botón para capturar una imagen puede ser substituido por la navegación por espacios como *Google Maps*, *Google Street Views*, o *Google Earth*, y la

posterior selección y reencuadre de las imágenes tomadas por los satélites. En este sentido Rafman declara: “Trabajo como un fotógrafo de la calle: manteniendo abierta mi mente y respondiendo a mi intuición. El trabajo se centra realmente en la edición. Todo el proceso es de substracción: partiendo de que todo ha sido capturado en *Google Street Views*, se trata de editar hasta que encuentras los momentos centrales, decisivos.” (6)

Las palabras de Jon Rafman nos llevan a preguntarnos por la posibilidad del “instante decisivo” de **Henri Cartier-Bresson** que nacería en la era postfotográfica no ya a partir de la captura de un instante fugaz, sino a través del hallazgo y edición de imágenes preexistentes en Internet. En 1952 Cartier-Bresson escribe: “Es a partir de nuestro propio ojo que el espacio comienza y se va abriendo en una disyunción que se ensancha progresivamente hasta el infinito. En el tiempo presente, el espacio nos impacta con mayor o menor intensidad y luego nos deja (visualmente) para ser aprisionado en nuestra memoria y modificado allí. De todos los medios de expresión, la fotografía es el único que fija para siempre el instante preciso y a cosas que están en continuo trance de esfumarse, y cuando se han esfumado no hay nada en este mundo que las haga volver.” (7) Medio siglo más tarde Jon Rafman y Doug Rickard navegan por otro espacio que se ensancha al infinito, el que ha sido captado por los satélites de Google, y, al seleccionar, editar y reencuadrar algunos fragmentos de ese espacio inabarcable, fijan unas imágenes cuya naturaleza es fluir, transcurrir sin que la mirada o la memoria las retengan.

– – – –

(1) Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad,* Barcelona, Gustabvo Gili, 1997.
(2) De la Nuez, Iván , *Prefacio (para leer a Fontcuberta)*. En: Fontcuberta, Joan. *Blow up Blow up*, Periférica, Madrid, 2010.
(3) Fontcuberta, Joan, *From here on: apuntes introductorios.* En: *From here on,* RM Verlag, 2013.
(4) Fontcuberta, Joan, *From Here On: apuntes introductorios.* Op.Cit.
(5) Fontcuberta, Joan, *From Here On: apuntes introductorios.* Op.Cit.
(6) Eyecurious, *Interview: John Rafman. The lack of history in the post-Internet age*. Última consulta: 25/04/2013
(7) Joan Fontcuberta (comp.), *Estética fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2003, 288 pp



Transfiguraciones

En *Dutch Landscapes* **Mishka Henner** reflexiona de forma irónica sobre la manipulación de las imágenes de *Google Earth*. A través del reencuadre y ampliación de diversas vistas aéreas de lugares que han sido borrados del mapa, se desvela la censora creatividad de los holandeses, que cubren con pictóricos mosaicos las zonas vetadas a la vista por las autoridades. Como Henner, **Jenny Odell** trabaja en sus *Satellite Collections* (2010-2011) a partir de las vistas aéreas de *Google Earth*, que son la materia prima a partir de la construye unos sugestivos *collage*. En obras como en *195 Yachts, Barges, Cargo Lines, Tankers and Other Ships* la artista recorta, colecciona y clasifica, como reza su título, 195 embarcaciones. Su lúdico gesto transforma los objetos reales en las imágenes que podrían figurar en un catálogo de juguetes o miniaturas, o ser las piezas de algún juego infantil de estrategia como *Hundir la flota*.

Al mismo tiempo, como sucede con las obras de otros artistas que trabajan a partir de las imágenes de satélite de Google, los *collages* y puzzles de Odell incitan al espectador a desarrollar una mirada crítica

respecto a las imágenes de satélite de los buscadores de Internet. “La vista desde un satélite no es humana” declara la artista “ni nos muestra algo que se supone que podamos ver. Pero es precisamente desde este punto de vista inhumano que somos capaces de leer nuestra propia humanidad, en todas sus diminutas, repetitivas, marcas sobre la faz de la tierra. Desde esta perspectiva, las líneas que componen canchas de baloncesto y los rectángulos azules dispersos de piscinas se vuelven como jeroglíficos que dicen: aquí había gente. A través de la alienación que nos proporciona la perspectiva del satélite aquello que damos por sentado se nos revela extraño o incluso absurdo. Estructuras y localizaciones en principio banales pueden parecer fantásticas y renovadamente intrincadas. Dirigiendo la curiosidad hacia nuestro inimitable paisaje humano, encontraremos que lo que más identificamos como humano (por ejemplo, una maraña de toboganes cuidadosamente diseñados) es también lo más bizarro, lo más insólito, lo más frágil.” (8)

Apariciones. El intruso

Kurt Caviezel es un coleccionista de imágenes anómalas. El ala de un pájaro, un insecto que se posa sobre el ojo mecánico de una *webcam*, gotas de agua, copos de nieve que enturbian la imagen. La máquina no puede escapar al azar, el resultado puede ser pensado como una interferencia inquietante y poética que desvela la naturaleza del medio. Que nos recuerda que lo que vemos no una “imagen del mundo” sino la mirada que la cámara proyecta sobre él. A veces la interferencia es intencionada. En *The traveller*, **Jens Sundheim**, en colaboración con **Bernhard Reus**, viaja de ciudad en ciudad, tras el rastro de distintas *webcams*. La intervención artística consiste en posar ante una máquina que no espera a nadie y que registra impasible el transcurso del tiempo en distintos rincones del planeta. A través de la pose, y de la posterior captura de la imagen con su colaborador, Sundheim replantea la función de vigilancia de la *webcam* y acerca el dispositivo a las cámaras con que los turistas inmortalizan su tránsito.

Desapariciones. La imagen latente

En la serie *Fatescapes (2009)* del artista eslovaco **Pavel Maria Smejkal** presenciamos la invisible huella de una desaparición. La de los, supuestos, protagonistas de la historia, inmortalizados en algunas fotografías icónicas que despojadas de los cuerpos que las transitaron devienen paisajes inquietantes. A través de la manipulación de las imágenes digitales, Smejkal aborda la noción de la imagen latente, no ya en el negativo de la película, sino en la memoria del espectador. Un concepto que **Joan Fontcuberta** trata en el texto *La imagen invisible (y no por ello inexistente)*: “Cabe preguntarse en la actualidad: ¿renuncia la fotografía digital a la carga mágica de la imagen latente? (..) Ya no hablamos de revelar las imágenes sino de abrirlas, porque en efecto estamos constantemente abriéndolas y cerrándolas.(…) En definitiva podemos afirmar que en la fotografía analógica la imagen latente está “escondida” y en la fotografía digital está “cerrada”. Prosigue el fotógrafo que si algo diferencia la noción de latencia en la imagen analógica y digital es que el factor de la “espera, el intervalo temporal que separa la huella luminosa de la foto revelada; la foto digital en cambio es instantánea, o por lo menos funcionalmente inmediata.” (9)

Dicha espera es una tensión preñada de deseo escópico. También **Lydia Moyer** transmite al espectador

la expectativa existente en la latencia de la imagen a través del borrado digital. En *Deerstains*, la artista manipula una serie de imágenes procedentes de la búsqueda en Google de la palabra “deer” (venado), borrando a los animales que protagonizan las distintas escenas, “usando la “tirita”, la herramienta de Photoshop designada para borrar manchas de la piel humana” (10). Aquí no es la memoria histórica, sino el rastro de la presencia de un cuerpo, cuya ausencia late en la imagen, lo que está en juego. Algo parecido sucede en *Internet Sex Fotos* donde el estadounidense **Jon Haddock** hace desaparecer los cuerpos de las imágenes de pornografía doméstica que ha localizado en Internet.

La redundancia. El artista como coleccionista

En *Photo Opportunities,* **Corinne Vionnet** superpone las instantáneas de monumentos célebres que, sin saberlo, miles de turistas capturan, día tras día desde un mismo ángulo que hace que las variaciones entre las imágenes que podemos encontrar de la Torre de Pisa, de la Torre Eiffel o del Coliseo sean mínimas. La redundancia es también el *leitmotiv* de la obra de **Hermann Zschiegner** *+walker evans +sherrie levine* pero desde otro ángulo, en este caso el artista retoma la reflexión sobre la obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica, iniciada por **Sherrie Levine** y su reapropiación en 1979 de del retrato de **Walker Evans** de **Allie Mae Burroughs** realizado en 1936. A través del buscador de imágenes de Internet el artista austríaco recopila diferentes reproducciones de la misma fotografía, en que la autoría de Evans y Levine se funden y confunden en el magma virtual.

La imagen redundante, y la creación de por parte de diversos artistas a partir del criterio de repetición, nos lleva al concepto de colección. A considerar a estos artistas de la postfotografía no sólo como cazadores, sino también como coleccionistas de imágenes. Si en Corinne Vionnet las imágenes coleccionadas se muestran a partir de una la superposición, o consiguiente sobreimpresión, por capas de las instantáneas turísticas, Penelope Umbrico construye en *Sunset* un mosaico a partir del resultado de su búsqueda de imágenes de “amaneceres” en Flickr. Esta obra forma parte de la exposición comisariada por Joan Fontcuberta en la Fundación Foto Colectania, *Obra Colección.El artista como coleccionista* complementaria a la propuesta del Arts Santa Mónica, de necesaria revisión, que expone otras obras clave para comprender la postfotografía como *Other People’s Photographs* un subjetivo inventario de imágenes de **Joachim Schmitt**, compuesto de varios libros blancos, que ordenados por orden alfabético en el muro de la galería barcelonesa son una invitación a la contemplación pausada de unas imágenes que a diario consumimos de forma compulsiva e inconsciente. Al mismo tiempo, Schmitt propone un vertiginoso juego que nos vuelve abducir en el laberinto de las imágenes digitales de Internet. Descubrir lo que ocultan las diferentes voces, o *tags,* de su diccionario personal, o establecer juegos lingüísticos saltando de un libro a otro, convierte la operación de fruición de la obra en un borgiano proceso infinito.

Cuestionar lo real desde la fotografía

En la conocida y profusamente citada escena de *Blow up* (1966) de **Michelangelo Antonioni**, **Thomas** crea nuevas imágenes en su estudio, a través de la ampliación de las instantáneas capturadas en un parque. Cada nueva manipulación de la imagen contribuye a borrar la vertiginosa frontera entre la representación y lo real, desvelando la naturaleza arbitraria, ficticia incluso, de la imagen fotográfica. Este es el tema central que obsesiona a Fontcuberta desde los inicios de su trayectoria. Para él “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” (11). Se trata de un tema, como hemos visto, presente en su andadura como artista y teórico de la fotografía. No en vano, en *Blow up, Blow up*, que como otras obras suyas adoptará el formato de instalación y libro, el artista catalán parte de los fotogramas en 35 mm del filme de Antonioni, y prosigue el proceso de ampliación de las imágenes allí donde Thomas se detuvo, hasta convertirlas en desfigurados paisajes de manchas indiscernibles. Incansable investigador de la materia física y discursiva de que están hechas las imágenes, Joan

Fontcuberta, atento a las mutaciones de la imagen fotográfica en la era de Internet y los teléfonos móviles, persiste incansable en la elaboración de su teoría acerca del componente de ficción que subyace tras toda imagen fotográfica.

(Agradecimientos al artista **Pep Vidal**, por su excelente visita guiada de las exposiciones del Centre d'Arts Santa Mónica y la Fundación Foto Colectania).

- – – -

(8) Declaraciones de la artista en jennyodell.com. Última consulta, 25/4/2013.
(9) En Fontcuberta, Joan, *La caja de Pandora, La fotografi@ después de la fotografía,* Gustavo Gili, Barcelona, 2010.
(10) *Lydia Moyer en goodfornow.net. Última consulta, 25/4/2013.*
(11) Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas.* Op. Cit.

From Here On. A partir de ahora. La postfotografía en la era de Internet y del teléfono móvil estuvo presente hasta el 3 de abril en Centre D'Arts Santa Mónica. *Obra-colección. El artista como coleccionista* está expuesta hasta el 25 de mayo la Fundación Foto Colectania