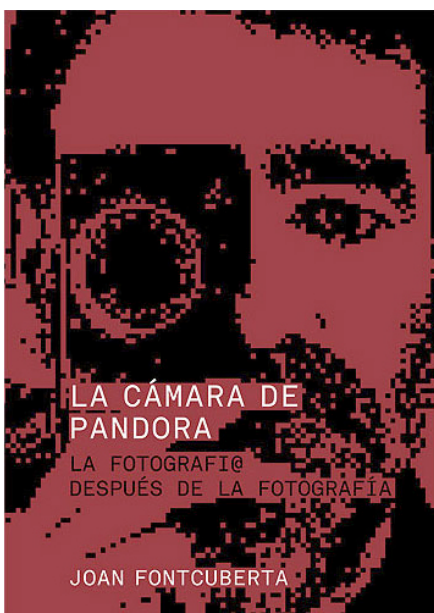


FONTCUBERTA, Joan (2010). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 189 pp.



La aplicación de sucesivos adelantos en materia tecnológica ha sido consubstancial al propio desarrollo de la fotografía como medio de comunicación y de creación, y, precisamente, dichas innovaciones han marcado decisivamente el carácter de ambos parámetros, desde que se dio a conocer el daguerrotipo en el célebre discurso de François Arago en 1839.

Las últimas décadas, sobre todo, desde los años ochenta hasta la actualidad, se han caracterizado por un giro importante de la mano de la utilización de herramientas digitales, de fundamento informático, para la generación de la imagen fotográfica, transformando los conceptos asociados a la disciplina, encuadrados bajo una especie de ontología de la imagen (estrechamente ligados con las condiciones de representación), en sintonía con otros aspectos adscritos al campo de la reflexión sobre las premisas básicas de la existencia (ser, realidad, mundo, etc.), confluyendo todo ello en el constructo teórico de la postmodernidad.

Este es el punto de partida y una de las tesis fundamentales del libro de Fontcuberta: la manera en cómo la fotografía se ha adaptado con el paso del tiempo a las distintas innovaciones logradas –como una especie de “darwinismo tecnológico”, según sus palabras– alterando algunos de sus conceptos, aunque, no obstante, sigan vigentes, no sin las inevitables contradicciones, las cualidades de registro, de verdad, de memoria, de archivo o de identidad...

La fotografía analógica, de fundamento químico, era hija directa del positivismo decimonónico, y, como tal, instrumento idóneo para la clasificación (el registro o archivo del que antes hablábamos) científica, por tanto, se trataba de una prueba vicaria del mundo circundante indiscutible e indiscutida. Dicha entidad se basaba en la noción de objetividad materializada en la fotografía –el soporte papel–, susceptible luego de ser compilada en un álbum o archivo. Esta naturaleza física, material, de la fotografía, a juicio de Fontcuberta ha desaparecido con la imagen digital, que es “*una imagen sin lugar y sin origen, desterritorializada...*”, incorporándose de esta manera al discurso teórico de la desmaterialización que atañe al arte desde los años sesenta del pasado siglo, tendiendo a hacer de éste más que una manifestación visible en un objeto concreto un puro concepto. Evolución que han estudiado autores como Simón Marchán Fiz, en *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”. Antología de escritos y manifiestos*, o Lucy Lippard, en *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*.

Esta idea de desmaterialización se asocia también con otro tema común a las corrientes conceptualistas que acaparan el panorama artístico de la segunda mitad del siglo XX, y que tiene que ver con la definición del *proceso creativo* como consideración primordial por parte de artistas y teóricos, más que la obra acabada en sí misma. Proceso que afecta incluso a la visualización de la imagen, ya que sin un programa informático, no podemos captarla, así como a su generación, de manera que el “*retoque*” se convierte en una condición casi inherente a la misma. Es cierto, por otra parte, que la imagen analógica también podía ser manipulada, pero, para ello se debían utilizar medios externos (dibujo, aerógrafo, tijeras, etc.) al funcionamiento técnico de ésta; intervenciones que se restringían al ámbito de la fotografía de vanguardia, con una *voluntad eminentemente creativa*, que podía convivir en armonía con la voluntad de crónica, informativa, de la fotografía documental. Una dicotomía que con la fotografía digital también se verá profundamente relativizada.

Todas estas consideraciones tenían que pasar factura a la definición tradicional de la fotografía, articulada en torno al “*principio de realidad*”. Así, éste “*obedecía justamente a las características de esta génesis tecnológica, según la*

cual la imagen nacía de la proyección de una escena sobre la superficie fotosensible. (...). El procedimiento parecía garantizar así la consecución de análogos fiables del mundo real, reflejos mínimamente codificados, creencia que ha sustentado los imperativos documentales de la fotografía formalizados alrededor de esa noción de huella que tanta fortuna alcanzó entre las formulaciones teóricas de la fotografía. Cuando del proceso técnico desaparece esa sensación de automatismo, el referente se des-adhiere de la imagen y el realismo fotográfico se desvanece. Puede que quede el realismo como estilo, como la figuración ilusoria de la semejanza. Pero desaparece el realismo como compromiso con la realidad y como carisma vigoroso de la vieja alianza entre tecnología y verdad”.

O dicho de otra manera, es en este punto en que el reportaje, como vertiente connatural al surgimiento y desarrollo de la fotografía analógica, puesto en práctica, entre otros factores, por la toma directa de la cámara, sin alteraciones o manipulaciones (el “*instante decisivo*” preconizado por Henri Cartier-Bresson), con la fotografía digital queda reducido a un mero género sin más, a un *estilo*, engullido en la corriente de *fotografía creativa* que ha caracterizado esta manifestación desde el último tercio del siglo pasado. Una reflexión que Joan Fontcuberta ha desarrollado en otros libros suyos, como *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, editado por Gustavo Gili en 1997.

En otro orden de cosas, la fotografía digital trabaja sobre imágenes preexistentes, otras representaciones –muchas veces de naturaleza analógica– que son transformadas, y que son expresión de la saturación visual característica de la sociedad contemporánea, que reactualiza las propuestas de los situacionistas (Guy Debord en su *Sociedad del Espectáculo*) según las cuales dichas representaciones tienden a sustituir a la propia realidad:

“La creación contemporánea recurre en efecto a la cita y a la reflexión sobre un imaginario previo, y al hacerlo fija como material de trabajo los registros de vivencias que nos precedieron. (...) En ese sentido, las imágenes se ponen al servicio de una reflexión sobre la memoria. Pero simultáneamente, la sustitución de la realidad por imágenes que van a constituir el nuevo material de trabajo nos colocan en la angustia metafísica de una realidad que se desvanece y que no nos deja más que sus representaciones”.

Esa pauta de la cita, que se va a erigir en una recurrente estrategia creativa de la postmodernidad, activa el denominado *apropiacionismo* atacando frontalmente algunas de las búsquedas más pretendidas por la modernidad artística, la originalidad y la autoría. Conceptos que tuvieron un difícil acomodo desde el principio en la historia de la fotografía, vinculándose, en casi todos sus intentos de asimilación, con la pintura.

Asimismo, otro concepto que ha adquirido especial fortuna, y que se relaciona en gran medida con la duda en torno a la representación de lo real que aporta la fotografía digital, es el *simulacro* (en especial, después de las teorizaciones del pensador francés Gilles Deleuze). Es decir, en el contexto del imperio de la imagen sobre la realidad material, llega un momento en que resulta casi imposible al espectador distinguir entre lo imaginario y lo real. La tecnología digital es capaz de eliminar las suturas de los distintos fragmentos que componen la imagen construida, imitando fielmente la apariencia de los objetos y seres del mundo analógico. Simulacro que se emparenta bien con la noción de “*ficcionalización*”, y que Fontcuberta lleva ya a los comienzos de la manifestación fotográfica con el célebre “autorretrato” como ahogado del pionero Hippolyte Bayard. Esta tendencia, que se ve acrecentada con los procedimientos digitales (considérese la propia labor creativa de Fontcuberta en *Fauna* (1987), en colaboración con Pere Formiguera, o *Sputnik* (1997) afecta a nuestra “*facultad de creer, a nuestra facultad de adherirnos a proposiciones que consideramos verdaderas (lo sean o no)*”. Instalándose de esta manera la duda, el relativismo, la sospecha, en torno a todo lo que concierne a la realidad fenoménica.

En resumen, el texto de Joan Fontcuberta se suma a los de otros autores que, especialmente desde el ámbito anglosajón, han constituido un amplio *corpus* conceptual que ha tratado de definir ese complejo panorama estético y creativo, una auténtica encrucijada de propuestas, que representa la fotografía del último tercio del siglo pasado y que viene a enriquecer la aparición de la fotografía digital. Así, en efecto, pensadores como Douglas Crimp, en ensayos ya clásicos como “La actividad fotográfica de la posmodernidad” (publicado originalmente en 1980), plantea la reactivación de algunas nociones asociadas con la concepción de *fotografía como arte* para, precisamente, “*subvertirlas y*

superarlas”, a la vez que se cuestiona la veracidad y objetividad de la imagen. Estas disquisiciones han llevado a muchos otros –entre ellos, el propio Fontcuberta– a introducir un nuevo concepto que incide sobre la validez documental de la fotografía digital, debido a su capacidad de transformación y manipulación de la realidad dada, incluso por la posibilidad de creación *ex novo* de objetos, seres y espacios que no tienen referente en el mundo material: se trata de la *postfotografía*; término que se contiene en el subtítulo de la obra que reseñamos. El cual se sitúa a la estela de similares posiciones teóricas que hablan del “*fin de los paradigmas*”, como la *posthistoria*, el *postcapitalismo*, etc. Y, al igual que se contempla bajo un sesgo pesimista cuando se desarrollan esos conceptos, se habla de la *muerte de la fotografía*, entendida como procedimiento de representación de *lo real*, como también ha expresado Javier Marzal Felici en su ensayo “La *muerte* de la fotografía. Revolución digital y crisis de identidad del medio fotográfico”, publicado en *Revista de Occidente* en 2008.

Por todo lo dicho, resulta conveniente considerar este trabajo como una obra de cabecera en materia de reflexión teórica de la que tanto adolece nuestra historiografía y crítica fotográfica, limitándose en la mayoría de ocasiones a estudios de carácter histórico. Es cierto que se han realizado algunos trabajos, como los citados, y algunos otros más de la mano, por ejemplo, de José Luis Brea, pero son excepción en un ámbito en el que ya tenemos la suficiente perspectiva como para poder reflexionar sobre los cambios oficiados con la inclusión de la tecnología digital, no sólo en la fotografía sino en el conjunto de las denominadas artes visuales, en un contexto cultural especialmente sugerente por las rupturas –según otros, continuidades– respecto de los modelos estéticos del pasado.

Francisco Javier Lázaro Sebastián
Universidad de Zaragoza