

## PALIMPSESTOS

JOAN FONTCUBERTA I VILLÀ

La història de la fotografia pot ser contemplada com un diàleg entre la voluntat per apropar-nos a allò real i les dificultats per fer-ho. Per aquest motiu, malgrat les aparences, el domini d'allò fotogràfic ha estat més el de l'ontologia que el de l'estètica. Molts fotògrafs s'han mostrat clarividents respecte a aquesta idea. Fins i tot aquells que van advocar per causes formalistes van arribar a conclusions semblants. Alfred Stieglitz, per exemple, va escriure: «La bellesa és la meva passió; la veritat, la meva obsessió». I Greenough ho diria encara d'una manera més rotunda: «La funció de la fotografia no consisteix a oferir plaer estètic, sinó a proporcionar *veritats* visuals sobre el món». Les dècades següents han servit per dilucidar com calia entendre aquestes *veritats visuals*, si és que podien ser enteses d'alguna manera.

En el món de l'art i en el de la fotografia entesa com a mitjà de creació artística s'assisteix a una «problematització» d'allò real que ens remet a la mateixa crisi de la veritat. Ja no podem enfrontar la càmera amb una «realitat externa» perquè ens adonem que aquesta realitat externa només existeix com un efecte de construcció mental. La nostra experiència del món està tan mediatitzada per l'univers del *media* i per la indústria cultural que els models que aquests generen constitueixen avui potser l'única realitat possible.

Aquest és el tipus de qüestions conceptuals que ha guiat la meua activitat artística dins l'àmbit de la fotografia. Una activitat que no s'ha desenvolupat d'una manera lineal sinó axial; és a dir, hi ha hagut un nucli d'interessos al voltant del qual he anat treballant permanentment, que han donat lloc a projectes fotogràfics compactes i quasi autònoms. Aquest nucli el formen una sèrie de conceptes contraposats, de relacions dialèctiques que afecten diversos àmbits de la vida, de l'art a la moral, de la semiologia a la política o del dret a la ciència, els quals tindrien com a denominador comú el divorci entre la realitat i la seva interpretació. El nom i la cosa, el món i la seva representació, la teoria i la pràctica, l'original i la còpia, el natural i l'artificial, el tangible i l'il·lusori, la realitat i la ficció... Es tracta de límits dicotòmics instal·lats en els territoris de l'autenticitat i de la veritat.

No aspiro, però, a presentar al voltant de la veritat una reflexió de caire filosòfic, ni tan sols teòric, sinó, modestament, una certa poètica personal. El discurs no aspira aquí a res més que a justificar el meu propi treball creatiu, tot i que, com deia Paul Valéry, «a l'inici de tota teoria hi ha quelcom d'autobiogràfic». Voldria centrar-me específicament en el conjunt d'obres recents que vaig exposar per primera vegada a l'Art Institute de Chicago (desembre 1990 - gener 1991) i, darrerament, a la Galeria Àngels de la Mota (Barcelona, gener-febrer 1992), a la Galería Juana Mordó (Madrid, abril-maig 1992) i a l'IVAM (València, novembre 1992 - gener 1993), on, a part del treball creatiu purament plàstic que pretén transgredir l'*statu quo* tradicional de la fotografia, intento abordar aspectes cognitius i de representació que poden ser d'interès en el context d'aquesta publicació.

El meu punt de partida es basa en el fet que la veritat ha esdevingut un concepte escasament operatiu en un món en què progressivament les aparences han substituït la realitat: no podem sinó mentir. Això ens pot resultar inacceptable, i per això ens servim de recursos ortopèdics (com la fotografia) per reforçar la sensació de veritat. Però actualment la consciència ja no ens permet discernir clarament entre allò vertader i allò fals. Avui la qüestió ha estat senzillament desplaçada vers una separació més subtil i especulativa entre «mentir bé» i «mentir malament».

La funció bàsica de la càmera al llarg de la història ha consistit a subministrar una experiència visual particular que és presa com a verídica. L'autoritat exercida sobre l'espectador constitueix l'aspecte més important de la naturalesa de la fotografia. De fet, el daguerrotip ja va néixer com la culminació d'un instint: l'instint del realisme, l'obsessió per reproduir la natura que es troba de Lascaux i Altamira a Vermeer. Es pot parlar del realisme com d'una ideologia de representació o com un moviment dins la història de l'art; però, dins d'una perspectiva social i antropològica, el realisme apareix com un instint. Un instint que havia de satisfer preocupacions tant místiques com pràctiques. La formalització d'aquest instint ens permet dir que la fotografia s'inscriu com el resultat d'una mentalitat positivista que considera que l'observació directa de la natura i la metodologia precisa de la ciència són els camins que menen vers el coneixement veritable. La fotografia té una funció de pròtesi de la nostra mirada i de la nostra memòria, i com a tal ens ha de garantir la veritat.

Aquesta creença, però, ja no és acceptable. Tot i que el nostre entorn quotidià continua emprant la càmera com a suport d'evidència, la crítica ha polvoritzat la noció naïf de l'objectivitat fotogràfica. D'altra banda, davant la imminència del còdex electrònic generador de múltiples realitats virtuals, sobre què basarem les nostres certeses? El descrèdit de la neutralitat de la fotografia afavoreix tota una metamorfosi en l'àmbit de la informació visual que ens retorna la possibilitat d'analitzar els dispositius íntims del sistema



fotogràfic sense la pressió de les convencions culturals tan arrelades fins ara. La pregunta que ens podem plantejar és si hi ha dins del procés fotogràfic alguna condició que hagi afavorit efectivament la construcció d'aquest carisma d'objectivitat. Per respondre, cal retornar críticament als orígens.

\* \* \*

Les primeres experiències que podem considerar fotogràfiques van ser el que anomenem «fotogrames»: enregistraments directes de la llum sobre tosquos emulsions fotosensibles. Johann Heinrich Schulze va descobrir per atzar en 1727 que un pot de vidre ple de guix impregnat amb nitrat de plata s'enfosquia pel costat on incidia la llum intensa d'una finestra. Encuriós, Schulze va retallar unes lletres de cartró i les va posar sobre aquella substància fotosensible, i obtingué com a resultat que els contorns d'aquelles peces quedaven perfectament marcats. Les imatges produïdes eren efímeres perquè s'ennegrien gradualment en seguir-hi incidint la llum ambiental. Per arribar a la fotografia tal com la coneixem avui, els peoners que van seguir Schulze només havien d'idear el mètode de fixar i fer estables aquelles empremtes creades per la llum.

Des de llavors el procediment del fotograma ha viscut dues principals èpoques d'esplendor. La primera correspon al període dels precursors, que podria datar-se fins a 1855. El fotograma representava llavors, o bé una fase intermèdia en el procés encaminat a aconseguir una imatge positiva, que el nivell de la tècnica encara no permetia o ho feia amb moltes dificultats (per exemple, algunes de les primeres impressions de Fox Talbot o Bayard), o bé un mètode conscient de documentació que, encara que limitat, possibilitava l'estudi de la morfologia d'un variat repertori d'elements (per exemple, els herbaris amb les cianotípies de plantes i algues d'Anna Atkins).

El segon apogeu tindria lloc amb les avantguardes del període d'entreguerres. Christian Schad inicialment, i després Man Ray i Moholy-Nagy, coincidiren a obrir camí a un procediment de plena experimentació formal. Sense la intervenció de la càmera, mitjançant purs efectes de llum sobre els papers fotogràfics, els objectes quedaven desmaterialitzats i la imatge adquiria una naturalesa abstracta que fascinava els teòrics de l'estètica modernista. El fotograma apareixia com la quinta essència del mitjà fotogràfic i demostrava que la llum constituïa la seva única primera matèria. D'aquí el famós assaig de Moholy titulat, eloqüentment, *Del pigment a la llum*, publicat en 1936.

El meu treball repren el procediment del fotograma, com també ho fan altres artistes contemporanis. Alguns crítics han saludat l'aparició d'una



nova generació de «fotogramadors», la peculiaritat dels quals ha estat el rebuig d'implicacions formals i, en canvi, l'èmfasi en aspectes conceptuals. És a dir, el fotograma ja no s'utilitza com a via cap a l'abstracció o per intensificar l'experiència estètica, sinó en general pel seu valor d'*índex*, de petja tosca, d'ombra aconseguida per simple contacte físic.

Però aquesta interpretació requereix unes consideracions prèvies. Els anys vuitanta han vist consolidar actituds de desconfiança vers els valors tradicionalment assignats a la fotografia. Pel que fa a la forma, els cànons estètics basats en les qualitats tècniques pròpies del mitjà, que havien estat portades fins a la màxima depuració en el decurs de la dècada anterior, deixaven de ser prioritàries: els acabats barroers i impersonals dels usos no artístics a la fi serien preferits a la bona artesania d'autor. Pel que fa als continguts, l'hegemonia ha correspost a noves formes de pensament, d'arrel postestructuralista, que generarien els diferents corrents de la doctrina postmodernista. En els diversos àmbits de l'art, això ha propiciat la «problematització» de les nocions del real i la crisi de la veritat.

Aclaparats davant l'evidència que la càmera ha perdut com a interlocutor una idea de realitat externa, objectiva i immutable, els fotògrafs es refugien en el clixé i en la il·lusió. El que ens envolta són només simulacres de coses que semblaven existir, ficcions sense correspondència amb les coses tangibles, i això constitueix la nostra única realitat possible. Un cas de resposta paradigmàtica davant d'aquesta situació ens l'ofereix, per exemple, Cindy Sherman. En les seves fotografies apareix ella mateixa disfressada, maquillada, emmascarada, escenificant papers femenins de telefilms i pel·lícules de la sèrie B. Sherman posa sobre la taula la qüestió de la identitat: com que la model en totes les imatges és la mateixa artista, es podrien considerar una mena d'autoretrats, però de fet és ben al contrari: es tracta de negar la pròpia identitat, perquè sens dubte aquesta identitat s'ha anat prefigurant i diluint en tots i cada un d'aquests papers que la televisió, la publicitat i el sistema educatiu han assignat a la dona.

L'art, deia Nietzsche, «tracta l'aparença com a aparença; no pretén, doncs, enganyar a ningú, i és, per tant, vertader». L'art o, més ben dit, les seves manifestacions més populars (com la pintura figurativa, la novel·la, el teatre, el cinema, etc.) menteixen però no enganyen. Les seves tècniques de simulació no s'amaguen, sinó que són assumides per l'emissor i el receptor, i aquesta complicitat permet que l'estatut de ficció resultant no ens deixi frustrats: ja sabem a què atènyer-nos. Però, es podria dir el mateix de la fotografia documental? Què cal pensar ara d'un mitjà la característica essencial del qual ha estat proporcionar la sensació de certesa? Com superarem la decepció de descobrir l'escassa veritat subjacent en les fotografies?



Sovint s'han comparat les imatges que subministra la càmera amb les que reflecteix un mirall. A vegades fins i tot pensem que un mirall ens «retorna» la imatge, com si la imatge ens pertanyés i ens hagués estat robada, tal com cregueren els primers que estudiaren la percepció o tal com creuen encara els xamans d'algunes cultures en les quals la imatge s'identifica amb una emanació de l'ànima. Però si entre la imatge i el rostre existeixen uns lligams de correspondència infinitesimal, això no vol dir que el reflex estigui duplicant físicament l'objecte. Com assenyala el crític nord-americà Nathan Lyons, el símil del mirall analitzat en profunditat mostra precisament la fal·làcia. Perquè, malgrat que el paral·lelisme entre imatge i objecte ens confongui, per començar, els miralls eliminen la tridimensionalitat i inverteixen la representació; alguns l'empetiteixen i d'altres l'amplien; altres, la deformen. Uns miralls són semitransparents i serveixen per espigar; altres són còncaus i exageren la porositat de la nostra pell per facilitar la finor d'una depilació o d'un rasurat. Els miralls, com les càmeres, executen diverses missions, i és en la natura d'aquestes funcions i no en la seva estructura tècnica més íntima on hem d'anar a buscar el diàleg amb la realitat.

Imaginem l'acció de fer fotogrames, o sia, de fer fotografies sense càmera. La supressió d'aquest giny òptico-mecànic ens trasllada a un estadi ancestral i verge, perquè permet que la fotografia s'expressi amb una veu, tal vegada la més autènticament seva, aliena a la càrrega ideològica del Renaixement (el simbolisme de la perspectiva central, l'obsessió per la precisió descriptiva) i del positivisme (l'empirisme científic, la pretesa observació «directa» de la naturalesa). És llavors quan estem en condicions d'afrontar l'única veritat possible: el seu caràcter d'empremta, de rastre, de senyal deixat per un efecte físic d'impacte. La fotografia, en aquest estat quintaessencial, el limita a la traça deixada pels objectes sobre la superfície fotosensible. a la fixació de l'ombra. Esdevindria el veritable «llapis de la naturalesa» en la seva versió més pura i austera.

La fotografia revela llavors la seva natura matricial. Com un motlle dona forma al metall fos, en el fotograma l'objecte actua de matriu, perquè la llum en fixi el contorn. El tipus de signe que s'obté és, segons la terminologia de Pierce, un *índex*, i pertany a la mateixa família de les impressions dactilars, els rastres sobre l'asfalt o els fòssils.

La producció contemporània de fotogrames tindria dos objectius principals. D'una banda, emfatitzar la sensació de pur contacte i de fer-ho amb el màxim de sobrietat gràfica. Es rebutjarien llavors, en general, els aspectes compositius i formals, la investigació de les gammes tonals o cromàtiques, tal com les avantguardes històriques van fer prevaler. Interessa, en canvi, el valor conceptual de l'enregistrament-empremta, una concepció que havia anticipat en solitari l'artista nord-americà Robert Heineken al principi dels seixanta. De l'altra, estendre l'abast del mateix fotograma amb la utilització

de processos tecnològics basats en sistemes de documentació científica (per exemple, de diagnosi mèdica). Sistemes que sovint es serveixen d'energies radiants situades més enllà dels umbrals de la percepció humana, com la radiografia, l'electroiconografia, la termografia, l'ecografia, etc.

\* \* \*

El meu treball concret consisteix a fer els fotogrames no sobre papers fotogràfics convencionals, sinó sobre papers pintats comercials que tinguin motius ornamentals extrets del món orgànic (flors, fulles, ocells, etc.). La meua obra, doncs, és més pròpiament una metacreació, és a dir, una intervenció sobre uns materials trobats. M'interessa aquest tipus de suport perquè el paper pintat industrialitzat s'ha imposat des de fa dos segles com la forma de decoració més corrent al món occidental. La seva popularització, impulsada per una burgesia creixent, es correspongué amb la Revolució Francesa i el debat a l'entorn del luxe i la desigualtat. En resultar més econòmic que qualsevol altre tipus de decoració, el paper pintat representava justament el rebuig del luxe tot i proporcionar-ne el miratge. Il·lustrava així el divorci entre ser i semblar, entre el desig i la realitat, entre la imatge i la cosa, és a dir, un tipus de discurs que ja he dit que em resulta molt proper.

Aquests papers pintats els emulsiono amb substàncies fotosensibles d'una manera artesanal. En el laboratori col·loco flors reals, o falgueres, o arrels, o ocells dissecats, fent-los coincidir amb la seva representació pintada. Seguidament exposo a la llum i revelo. El resultat és una superposició de signes o d'escriptures (per això anomeno aquesta sèrie «Palimpsestos»): d'una banda, la il·lustració d'origen, i, de l'altra, l'ombra. Tot plegat palesa la confrontació entre la naturalesa representada segons condicionaments de disseny, de gust, de modes, de producció industrial, de màrqueting i de consum (o sia, segons uns patrons netament culturals i comercials), i la naturalesa representada quasi per la seva pròpia acció, les fulles i les flors perfilades per la llum, quasi accidentalment, sense a penes mediació ni control estètic per part de l'artista.

En síntesi, aquesta amalgama de nivells de representació propiciaria una espècie de diàleg entre la naturalesa i l'artifici, entre l'índex i el símbol, si ho posem en termes semiòtics, o entre la figura i el fons en termes gestàltics. O, com ha escrit Colin Westerbeck, «entre el rigor de la ciència i el *kitsch* de la decoració».