



Frenografías, 2021

IMAGEN, PODER, FICCIÓN

CONVERSACIÓN CON JOAN FONTCUBERTA



Alejandro León Cannock

<https://orcid.org/0000-0002-4333-2000>

Filósofo, artista visual y curador. Doctor en Práctica y Teoría de la Creación Artística y Literaria por la Escuela Nacional Superior de Fotografía de Arles y la Universidad de Aix-Marsella, Francia.
cannock@gmail.com

Joan Fontcuberta es una de las figuras más importantes de la fotografía contemporánea. Su actividad a lo largo de los últimos 50 años como artista, escritor, comisario, editor y docente ha contribuido sustancialmente a impulsar las principales líneas de fuerza, tanto creativas como críticas, que definen al universo de las imágenes (post) fotográficas en la era de la cultura digital. En tal sentido, sería muy difícil, e incluso mezquino, intentar resumir su aporte a la fotografía, y a la reflexión sobre las imágenes en general, en unas pocas líneas. Sin embargo, si se me permite realizar dicho ejercicio de síntesis en esta brevísima introducción, diría que Fontcuberta pertenece a ese linaje de pensadores que, como Karl Marx, Friedrich Nietzsche y Sigmund Freud, el filósofo francés Paul Ricoeur calificó como los «maestros de la sospecha». Toda su producción, tanto artística como teórica, ha sido un gran ejercicio de escepticismo: la obra de Fontcuberta duda y nos invita a dudar. Pero no lo hace como expresión de una actitud cínica o nihilista, sino, como lo hiciera René Descartes en sus *Meditaciones metafísicas*, como un ejercicio metódico orientado a mostrar que gran parte de nuestras creencias aparentemente más firmes no son más que simples ilusiones. De esta forma, si hay algo que Fontcuberta ha pensado, bajo diversas formas plásticas y discursivas, no es otra cosa que los mecanismos ideológicos e iconológicos que convierten las ficciones en verdades. Su objetivo es, en tal sentido, crítico y clínico: nos invita a comprender como funcionan

las imágenes (tarea epistemológica) para poder alcanzar cierta agencia sobre ellas (tarea política).

Para profundizar en estas y otras cuestiones, y para encontrar así ciertas claves que nos permitan comprender la genealogía del pensamiento de Fontcuberta, viajé a Niort, ciudad situada en la región de la Nueva Aquitania, cerca de la costa atlántica francesa, donde el fotógrafo catalán se encontraba dirigiendo la residencia artística que se desarrolla en el contexto del festival Encuentros de la joven fotografía internacional, organizados por el Centro Nacional de Fotografía Villa Pérochon. [Foto 1]

01.

Alejandro León Cannock:

Quiero comenzar preguntándote algo de orden biográfico. Es una de las cosas que más me interesa de tu trabajo desde hace varios años: ¿cómo llegaste a desarrollar esta multiplicidad de roles: fotógrafo, artista, escritor, curador, profesor, etc.? ¿Qué tan importante crees que sea para los fotógrafos, o los productores de imágenes, ser capaces de actuar y pensar de forma compleja para poder enfrentar la complejidad de los desafíos que nos presenta el mundo contemporáneo?



Foto 1. Joan Fontcuberta en el Museo de la Universidad de Coimbra (Portugal), 1986.

Joan Fontcuberta:

Estás planteando lo que Paul Valery sostuvo en una ocasión: en toda teoría siempre subyacen actos autobiográficos. Freud o Marx no se entienden sin las vidas que los llevaron a escribir lo que escribieron –sin quererme comparar ni mucho menos (risas)–. También mi origen y mis intereses en fotografía proceden de situaciones históricas personales, autobiográficas. La primera de ellas: yo nazco en un país sometido a una dictadura, en la España franquista, y durante 20 años mi vida transcurre bajo un régimen de represión, de censura, sin derechos democráticos, sin libertades políticas, encerrado en sí mismo y por tanto con enormes dificultades de comunicación, sin acceso a la modernidad y lo que estaba ocurriendo en otros lugares. Y, lógicamente, frente a esta situación se genera una actitud de resistencia. Así empecé a aplicar esta actitud antiautoritaria por procuración a cualquier plataforma que ejerciera autoridad. ¿Y cuáles son estas plataformas? Pues puede ser la academia, la ciencia, la tecnología, la religión, los medios, la política... Es decir que el inicio de mi actividad creativa obedecía a gestos de contestación, a una pura reacción

contra un ecosistema asfixiante que me llevaba espontáneamente a posiciones libertarias, de oposición a toda clase de yugo ideológico, político, cultural o artístico.

Pero esta no es una reacción personal, es generacional. Yo no me siento una singularidad, sino representante del colectivo de jóvenes que, en Barcelona y en España, vivimos esas vicisitudes. Entonces, cuando me empieza a interesar la fotografía a principios de los años 70, las prácticas documentales y el fotoperiodismo eran hegemónicas. Es verdad que existían ciertos márgenes para la experimentación y para la fotografía conceptual, pero eran considerados heterodoxias. El verdadero peso de la fotografía tenía que ser el del testimonio de la historia. También me rebelé contra ese dogma autoritario e intentaba mostrar que la fotografía nos ofrecía un repertorio de libertad creativa que era absurdo limitar. En ese sentido, mis primeros trabajos eran «anti-documentales» en la medida en que no se trataba tanto de un rechazo del documentalismo como género, sino de un rechazo de la limitación que suponía considerar el documentalismo como el único,

genuino y verdadero camino que debía adoptar la fotografía. Todo fundamentalismo artístico me parecía una castración.

Esto pasaba en España a principios de los años 70. Todavía estábamos en las postrimerías del franquismo, un régimen autárquico donde se producían sentencias de muerte contra disidentes, donde se perseguían los movimientos sindicales y la rebelión estudiantil. El parangón a escala reducida de lo que fue el Mayo francés, en España fue reprimido a sangre y fuego, ocasionando encarcelamientos, represión y exilio. En ese clima entonces uno se veía abocado a luchar, sin ningún mérito épico, por el cambio democrático. Casi sin darte cuenta te veías enmarcado en unos movimientos de contestación, que tenían un ámbito de acción política, pero que también tenían un ámbito en lo simbólico, llevando todo este tipo de componentes a la práctica artística.

En este contexto España aparecía como un territorio desolador y baldío, porque no ha pillado el tren de la modernidad y siempre va rezagado. Mientras que, en Europa, en el mundo moderno, la fotografía disponía ya de ciertas infraestructuras que la reconocían y la propulsaban —había recuperación del patrimonio histórico, museos con colecciones, publicaciones especializadas, programas universitarios de enseñanza, coleccionistas, galerías, exposiciones, festivales—, España seguía siendo un gran desierto. Por pura necesidad esto hizo que muchos compañeros de mi generación y yo mismo nos convirtamos en hombres orquesta, y toquemos muchos instrumentos para suplir todas aquellas carencias. No podíamos permitirnos el lujo de ser solo creadores de imágenes, de ser solo fotógrafos. Yo digo a veces, haciendo un símil, que no puedes enviar cartas si en tu país no hay un servicio de correos. Si quieres comunicarte hay que organizar ese servicio de correos. Tuvimos, entonces, que fundamentar entre todos una situación en la que la fotografía pudiera desplegarse de una manera más o menos normalizada. Y pues eso nos llevó con más entusiasmo que rigor a ser historiadores, a ser críticos, a ser teóricos, a ser periodistas, a ser organizadores de festivales, editores de revista, etc. Pasos por los que yo he pasado en mi trayectoria y en los que reconozco un espíritu

más apasionadamente amateur que rigurosamente profesional. Es decir, yo lo hacía más por militancia y vocación que por conocimiento y experiencia.

Por ejemplo, yo participé en la creación del primer programa de enseñanza de la fotografía en la universidad española. Esto sucedió en el año 1978 en la Facultad de Bellas Artes. Sin embargo, en el año 1987 abandoné mi plaza en la Universidad de Barcelona por varias razones. Una de ellas es que ya se había formado un grupo de estudiantes que con mayor dedicación, especialización y formación académica iban a poder suplir las actividades que yo hacía, como ya he dicho, como puro aficionado. En el fondo esos estudiantes aventajados nos liberaban de unas tareas que habíamos emprendido por necesidad. Yo he estado multiplicándome en facetas alrededor de la imagen y de la fotografía simplemente para cubrir vacíos. Pero cuando ha habido compañeros, y sobre todo alumnos, miembros ya de la siguiente generación, que podían hacerlo mucho mejor, pues yo me he ido replegando a lo que ha sido mi propia obra, mi propio trabajo de investigación. Eso no obsta para que me siga interesando las facetas de comisariado y de escritura, que, muchas veces, es calificada por los editores como ensayo, pero yo de una manera más modesta me limito a decir que son reflexiones o comentarios sobre cosas que me interesan. Yo soy incapaz de escribir sobre cualquier tema como haría un escritor profesional. Prefiero concentrarme sobre aquellos ámbitos que me son muy cercanos, que me tocan y que de alguna manera me permiten autoanalizar mi propio trabajo o conectarlo con otros ámbitos periféricos de mi universo mental.

02.

Alejandro León Cannock:

Hablando de educación fotográfica, en dicho contexto donde te viste obligado a multiplicar tus tareas para cubrir vacíos, ¿qué rol jugó tu proceso de formación?, ¿te formaste solo como fotógrafo o tuviste la oportunidad de atravesar otros campos disciplinares?

Joan Fontcuberta:

Ese aspecto me parece que también es importante autobiográficamente: yo estudié Ciencias

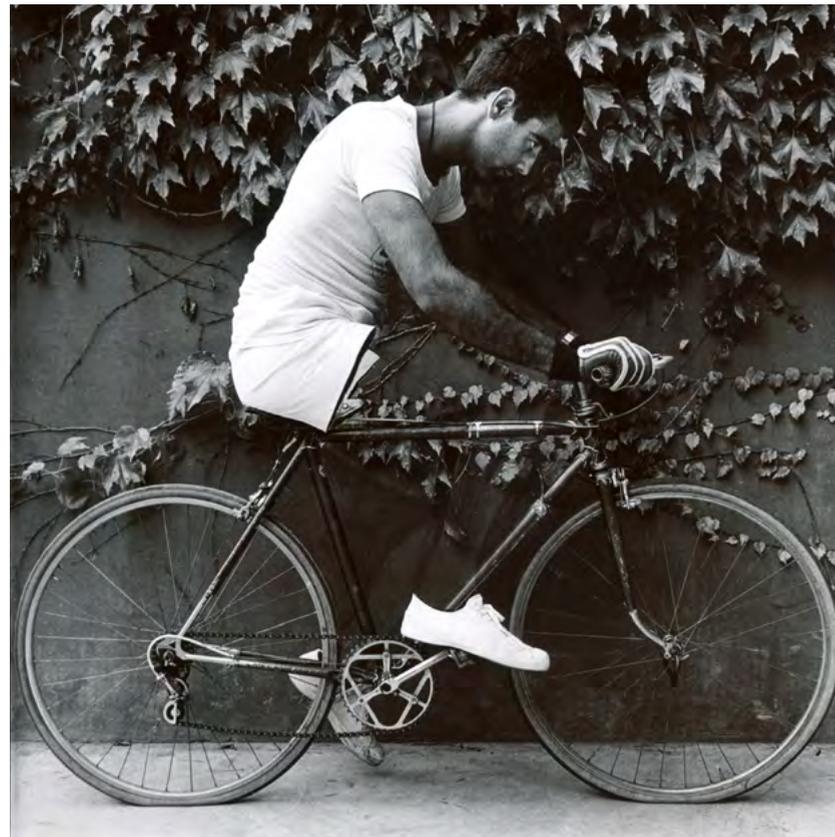


Foto 2. Va ser difícil de poder dir: ja sóc aquí. (Fue difícil poder decir: ya estoy aquí), 1976.

de la Información en Barcelona. La carrera tenía tres ramas: publicidad, periodismo e imagen. Se cursaba un primer ciclo común de tres años y un segundo de dos años de especialidad. A mí me interesaba la rama de imagen, pero cuando ingresé en la universidad en 1978 todavía no estaba en funcionamiento. Sin embargo, me dijeron que no me preocupase pues estaba previsto que la especialidad de imagen se pusiese en marcha antes de terminar los tres años comunes. No fue así. Terminé la carrera y me licencié sin que funcionase, y todavía tardaría mucho más. Entonces básicamente me dediqué a la publicidad y al periodismo, que siempre he considerado escuelas de mentira, o sea, maneras de presentar una versión de la realidad acorde a unos intereses. Finalizados los estudios trabajé en ambos ámbitos. Estoy convencido de que ese período profesional incipiente, aunque breve, me ha resultado vital en la manera como entiendo mi trabajo, que podríamos denominar gráficamente como de «darle la vuelta al

calcetín». Allí aprendí a persuadir, a fabricar certezas y a generar consentimiento. Tanto la publicidad como el periodismo entran dentro de la categoría de fábricas de la credibilidad y de la convicción. Mi trabajo en cambio le da la vuelta y viene a ser pedagógico y hasta profiláctico. Mi aprendizaje me habilita ya no para el engaño sino para poner en evidencia los mecanismos ocultos del engaño. Provoco al público para que descubra las técnicas de persuasión y de construcción de lo ilusorio. Mi objetivo es activar una duda crítica, y por eso me gustaría pensar que no solo afecta a una dimensión analítica y conceptual de reflexión sobre la imagen, sino que apunta también a un horizonte didáctico y político. {Foto 2}

03.

ALC:

Escuchando cómo los de tu generación se ven obligados a formar el «campo institucional» de la fotografía en España cumpliendo diversos



Foto 3. Reunión en Madrid de un grupo de fotógrafos vinculados a Nueva Lente, 1975. En primer término, de izquierda a derecha, Pedro Díez-Perpignan, Fernando Gil, Joan Fontcuberta, Carlos Serrano y Rafael Navarro. Al fondo, Pere Formiguera y Carlos Villasante.

roles y oyendo, en ese contexto autoritario del franquismo, tu historia, tu posición rebelde, tu búsqueda de un pensamiento no disciplinado o transdisciplinario para poder realizar diversas tareas y sacar adelante sus proyectos, pensaba que en aquella época no teníamos la facilidad que nos provee internet para conocer fácilmente lo que ocurre en otros campos institucionales de la fotografía en otros países. Me pregunto: ¿qué veías y qué leías, más allá del contexto de formación académica, periodística y publicitaria donde te educaste?, ¿cómo se fue nutriendo en esos años tu comprensión de la fotografía como instrumento pedagógico y político, y tu visión del arte?, ¿qué artistas y qué fotógrafos te marcaron?

JF: Hubo tres hechos determinantes. En primer lugar, en 1970 se forma un grupo de fotógrafos, sobre todo en Madrid, que empieza a editar la revista *Nueva lente* [Foto 3], que en España tuvo una repercusión crucial sobre todo para las generaciones más jóvenes como ventana a los aires frescos de la contemporaneidad.

Significaba, por un lado, la ruptura con el mundo de la fotografía vinculada a los foto-clubes, a las asociaciones de amateurs que practicaban una fotografía académica, esteticista, complaciente, reaccionaria, y obviamente sin ningún tipo de proyección social o política.

ALC: Fotografía de paisaje, desnudo, en blanco y negro, con paspartú...

JF: Exacto. Pero también, por otro lado, [la revista significó] una confrontación con la generación precedente que podríamos llamar neorrealista, la generación de postguerra que practicaba ese documentalismo social al que aludí antes. En cambio, *Nueva lente* venía a ser una plataforma más anárquica, más contracultural, un poco neodadaísta, que recogía al testigo de los movimientos de renovación ideológica, cultural, estética de finales de los años sesenta. Además, fue una publicación vinculada al mundo universitario. No se limitaba a la fotografía: hablaba de cine, de historieta gráfica, de performance,

de diseño, de semiótica visual, de estructuralismo... Fue portavoz de lo que Pablo Pérez-Mínguez bautizó como «Quinta Generación»: jóvenes que ya empezaban a tener una educación más sólida que incluía no solo instrucción técnica sino también formación humanística e intelectual. Los fotógrafos de las generaciones anteriores eran todos autodidactas, llegaban a la fotografía muchas veces compartiendo la actividad con otros oficios que les permitían la subsistencia económica. Uno era director de una empresa de transporte, otro tenía una tienda de electrodomésticos... *Nueva lente* se dirigía a una hornada de fotógrafos más preparados y que deseaba desempeñarse en la escena artística. Yo estuve vinculado a esta revista. Colaboré como corresponsal en Barcelona. La revista tuvo tres etapas y durante la segunda etapa fui, incluso, el brazo derecho de Jorge Rueda, el jefe de redacción.

Otro hecho determinante es que en el año 1973 se funda en Barcelona la galería *Spectrum* que fue el primer centro estrictamente fotográfico, dedicado a la exposición y venta de obra fotográfica. Al margen de su programación, supuso un punto de encuentro y diálogo de fotógrafos jóvenes, que compartíamos un *modus operandi* y la ambición que se reconociera la fotografía como medio de expresión.

Y otro elemento que fue importante para mí y para los de mi generación fue la celebración de los Encuentros Internacionales de la Fotografía de Arles. Porque Barcelona está sólo a cuatro horas en coche de Arles. Cruzábamos la frontera y nos encontrábamos, ¡wow!, con la flor y nata de la fotografía internacional...

ALC: ¡Y los Encuentros de Arles acababan de crearse a inicios de los años 70s!

JF: Sí, sí. Yo creo que asistí la primera vez en el año 72 ó 73, y recuerdo que éramos 60 personas sentados en el suelo en la Cour de l'Archevêché, con un tipo proyectando diapositivas con un carrusel de Kodak en una pantalla... pero ese tipo podía ser Henri Cartier-Bresson, Eugène Smith o Ansel Adams. Paradójicamente nadie les hacía mucho caso en ese momento,

éramos un puñado de chalados unidos por la chaladura de la fotografía, que veníamos de diferentes lugares, pero sobre todo de Francia, porque el festival en ese momento no tenía el carácter internacional que tiene ahora. Los asistentes compartíamos un sentimiento de comunidad y un espíritu reivindicativo, no como ahora en que el festival ha muerto de éxito y se deja arrastrar por un enfoque comercial. Entonces, claro, el hecho de estar allí y de ver lo que estaba pasando en otros lugares nos permitió empezar a ponernos al día y establecer contactos. Por ejemplo, yo tuve mucha relación con el grupo *Contrejour* de París (Claude Nori, André Laude, Carole Naggar, etc.). Arles funcionó como *networking*. Tú me preguntabas cómo me enteraba de las cosas, pues era ahí. Asistir a ese foro implicaba intercambios. Algunos fotógrafos de Barcelona también decidimos fundar colectivos autogestionados. Por ejemplo, en 1976 cofundé uno que se llamaba Alabern. Fuimos 7 miembros fundadores, luego terminamos siendo 10. Nos reuníamos y debatíamos temas, intercambiábamos información, hacíamos exposiciones y publicaciones juntos, nos ayudábamos en nuestras iniciativas... En fin, éramos amigos y nos lo pasábamos muy bien. Solo quedamos vivos Manel Esclusa, Rafael Navarro, Mariano Zuzunaga y yo. Podemos considerarnos supervivientes.

ALC: ¿Qué es Alabern? ¿De dónde viene ese nombre?

JF: Ramón Alabern y Molas (1808-1888) fue el primer fotógrafo español. Grabador de oficio, fue ayudante de Louis Daguerre, y dos meses después de que François Arago hiciera la presentación pública en la Academia, en agosto de 1939, hizo la primera demostración pública en España de daguerrotipia. Entonces tomamos el nombre de ahí. Nuestra unión como grupo nos daba fuerza para afrontar una situación alrededor no era nada edificante, más bien era todo dificultades. En ese tiempo se crearon muchos colectivos similares y no tardamos en establecer vínculos entre la mayoría de ellos.

En el año 80 participé en la creación de una revista que se llamó *Photovison* [Foto 4], y que se autoproclamó portavoz de la fotografía

española y latinoamericana. Yo me daba cuenta de que la fotografía, como muchos otros campos culturales, vivía bajo el peso de un colonialismo cultural ejercido desde Estados Unidos y Francia, y en menor medida desde Alemania e Inglaterra. Pero básicamente, Francia y Estados Unidos «cortaban el bacalao». Eran los que determinaban el canon y controlaban la difusión y el mercado. Entonces a mí me parecía injusto que la producción absolutamente valiosa que se hacía en países meridionales como Portugal, Italia, Grecia, España, pasase completamente desapercibida. Y de Latinoamérica ya ni te hablo. Aparte de Manuel Álvarez Bravo, prácticamente no existía casi nada. Entonces empecé a establecer mucho contacto con el grupo latinoamericano que organizaba las Jornadas latinoamericanas de fotografía, el Consejo latinoamericano de fotografía. Aquello fue también una especie de organización para dar relieve y visibilidad a lo que se hacía en esos países frente a ese control férreo ejercido desde Estado Unidos. Demostrar que Latinoamérica existe y que debe valorarse su aportación. Participé entonces con los Consejos, estuve en varias ocasiones, y contribuí a tender puentes. Cuando hicimos esta publicación quise que no se hablase solo de fotografía española sino también de fotografía latinoamérica. Pero no porque fuese latinoamericana y compartiéramos afinidades y ostracismos, sino porque era muy buena. Yo había tenido oportunidad de conocer una serie de autores con un trabajo de un calibre impresionante, pero que por el hecho de residir en lugares sin acceso a la visibilidad predominante quedaban completamente relegados en el anonimato. Por eso hicimos un número dedicado a Martín Chambi y otro dedicado a los herederos de Álvarez Bravo. Por las páginas de la revista colaboraron con textos e imágenes numerosos autores latinoamericanos.

Fue una lástima que el empuje que tenía la fotografía latinoamericana en aquel momento se desinflara, visto desde mi perspectiva, por tensiones más personalistas que ideológicas. Algunos de los integrantes que lideraron el movimiento, como Pedro Meyer en México, Mayito en Cuba, Paolo Gasparini en Venezuela, Sara Facio en Argentina, etc., hicieron un trabajo encomiable, pero sus desavenencias contrarrestaron su complicidad inicial.



Foto 4. Ejemplares de la revista *PhotoVision*.

ALC:

De aquella época, ¿guardas en la memoria alguna imagen fundacional, alguna fotografía que ocupe ese lugar que ocupaba para Roland Barthes la foto de su madre en el jardín de invierno? ¿Recuerdas alguna imagen, o un grupo de imágenes, que creas que ha marcado tu forma de mirar y tu interés por lo visual?

JF:

No hay una imagen única, epifánica. Siempre fui muy proclive, sin embargo, a considerar como guía al movimiento que se produce en el periodo de entreguerras, los años 20-30, la República de Weimar en Alemania, la Bauhaus, el constructivismo ruso. Para mí, ese momento es un faro por muchas razones. Por un lado, porque corresponde a una climatología política de alta tensión que se traduce en una efervescencia creativa, intelectual, literaria y filosófica. Es una pena que el genio surja y se manifieste en su máximo esplendor en los momentos históricamente de mayor dramatismo. Por otro lado, porque me pareció una época ejemplar en la que convivían pacíficamente todas las formas de expresión fotográfica. No había esa censura, ese integrismo de comisario político que luego yo viví que te decía «esto es la fotografía y lo demás es otra cosa». Ahí estaban las



Foto 5. *Googlegrama: Niepce*, 2005, serie «Googlegramas».

experimentaciones de László Moholy-Nagy y los carteles de Aleksandr Ródchenko coexistiendo con la Nueva Objetividad y la consolidación del documentalismo. Y, además, corresponde a un momento en que se fija la madurez del lenguaje fotográfico [Foto 5]. El siglo XIX sirve para desarrollar una vía testimonial o de registro de la fotografía. Recordemos la Misión Heliográfica, los retratistas como Nadar, el reportaje de los conflictos bélicos, etc. Pero siempre dentro de unos parámetros semiológicos muy ligados a la representación figurativa, es decir, a la pintura. En cambio, es con las vanguardias que se descubre que la fotografía tiene un potencial intensificador de la mirada, que no es deudora de la tradición y que en consecuencia enriquece una nueva visión. Y esto no es muy extraño, pues coincide con Sigmund Freud que nos habla del psicoanálisis y con Albert Einstein, de la relatividad. Es decir, en dicha época irrumpen concepciones revolucionarias del mundo y de lo humano, que cuestionan las bases inamovibles que se habían perpetuado hasta ese momento. Entonces para mí ese es un periodo de gran libertad, de gran esplendor, y que, repito, creo

que es cuando la fotografía alcanza verdaderamente su madurez como lenguaje expresivo, porque es entonces cuando el vocabulario fotográfico queda desplegado y compone un acervo a disposición de todo el mundo. Yo creo que es a partir de ahí que el fotógrafo puede decir: «ahora que ya sé en qué consiste mi lenguaje, puedo por fin aplicarlo a decir lo que quiero». Esta creo que es una contribución a la cultura visual y al arte imprescindible para poder llegar a hacer lo que ahora hacemos.

ALC:

Lo que dices sobre el aprendizaje del vocabulario de la fotografía me lleva inevitablemente a pensar en la frase de Moholy-Nagy citada por Walter Benjamin cuando afirma que el analfabeto del futuro será aquel que no conozca el lenguaje fotográfico. Hoy, con la difusión de las tecnologías digitales, con las redes sociales e internet, con los teléfonos móviles con cámara fotográfica, todos estamos constantemente fotografiando, ¿es que tenemos una mayor cultura visual? ¿es que esto representa

algún avance en términos de pedagogía de la imagen? ¿Estamos más alfabetizados?

JF:

Estamos en una situación, desde mi punto de vista, paradójica. Estamos más alfabetizados en la escritura de la imagen, pero seguimos bastante analfabetos en lo que concierne a su lectura. Porque hoy hemos asumido un nuevo orden protagonizado por lo que irónicamente yo llamo el *Homo photographicus*. Después del *Homo sapiens* nos hemos convertido en *Homo photographicus*, y hemos casi colmado la ambición de Moholy-Nagy, porque hoy todos somos fotógrafos, porque todos sabemos hacer fotos. Y sabemos hacer fotos porque nos lo han puesto muy fácil, ya no hay casi ninguna dificultad. Antes la fotografía era una técnica que requería unos aprendizajes complejos que se han ido simplificando con los automatismos. Hoy aprietas un botón y accionas una serie de resortes que resuelven lo que anteriormente uno tenía que reglar paso a paso (el enfoque, la exposición, etc.). Y, además, eso sucede con unos artilugios tecnológicos que nos permiten el coste cero de la imagen. Antes uno se reprimía a la hora de disparar una fotografía porque le suponía un coste pecuniario. Hoy no, hoy se hace la foto y si no nos complace la repetimos hasta que nos resulta perfectamente plausible. Entonces, por procedimiento de prueba y error vamos siendo cada vez más diestros en la consecución de imágenes.

Yo diría, por tanto, que hoy sabemos comunicarnos con imágenes. Sin embargo, si hace unas décadas la fotografía era una escritura reservada a los escribas que tenían competencia en el arte de escribir, hoy ya no es una escritura, es un lenguaje espontáneo, la fotografía es lenguaje natural. La utilizamos sin darnos cuenta porque hemos nacido con ella, la hemos incrustado en nuestros hábitos de comunicación, a nuestras rutinas de mediación social, etc. Pero se produce un *décalage*, porque efectivamente no tenemos ningún problema en la fabricación de la imagen, en la emisión de la imagen como mensaje, pero en cambio lo tenemos como lectores. Esto quiere decir que todavía existe un gran déficit, una gran carencia, en lo que sería un conocimiento de la lectura y desciframiento de la imagen. Esto para mí es un problema de

orden político que las administraciones no han resuelto y que dudo que quieran resolver. En los programas didácticos curriculares no hay todavía unas asignaturas con contenidos que preparen a los alumnos, o sea, a los ciudadanos, a estar capacitado para responder críticamente a las imágenes.

Pero volviendo a la frase de Moholy-Nagy, hoy la replantearíamos. Yo diría que los analfabetos del futuro serán aquellos que no se sepan manejar con los ordenadores, con la informática, con los algoritmos, con la programación. Es decir, hemos trasladado ese ámbito de la tecnología a un nuevo estadio. Porque es evidente que los algoritmos y la inteligencia artificial están sustituyendo el papel de centralidad que hasta ahora ha tenido el ojo y la cámara en la cultura visual. Dentro de poco las cámaras serán innecesarias. Es decir, habrá tantas imágenes que ese repertorio iconográfico de dominio común será el magma con la que los algoritmos seguirán produciendo nueva información visual. Lo que estamos haciendo mentalmente —recombinar experiencias, memorias, datos, etc.—, que hemos ido acumulado—, pues eso es lo que harán los algoritmos, para bien o para mal.

ALC:

Esto me lleva a pensar en otro aspecto de la IA que se está discutiendo actualmente y que, honestamente, me fascina y me aterroriza: el ChatGPT. En tus textos has calificado al postfotógrafo como «prescriptor de sentidos». Según esta idea, el fotógrafo ya no está obligado a fabricar las imágenes con las que trabaja, pues las puede recuperar de archivos. Esto se ha hecho al menos desde las vanguardias, notablemente con el collage, hasta los artistas posmodernos como Richard Prince. Hoy en día también lo hacemos con las facilidades que nos ofrece el internet como repositorio de imágenes, llevando así al máximo ese linaje postfotográfico: el fotógrafo se apropia de una imagen y le da un sentido que esta antes no tenía, como lo haces por ejemplo en tu obra *Googlegramas* [Foto 5]. Al hablar de «prescripción de sentido» se hace referencia a un ser humano que piensa y dice: «voy a recuperar tal y tal imagen, la voy a trabajar así, la voy a mostrar de esta otra manera, y esos gestos y procesos van a producir una cierta experiencia en los espectadores». Esto no sería

más que una continuación de la liberación del trabajo técnico generada por los automatismos de las máquinas, lo que actualizaría el sueño de la Revolución industrial: la máquina libera al ser humano de las tareas físicas, forzadas, para que pueda dedicarse a las tareas nobles del espíritu (al arte, a la filosofía, a la ciencia, a la poesía). ¿Pero qué pasará ahora que la IA, el ChatGPT, parece comenzar a ser capaz de prescribir sentido? Yo podría, por ejemplo, hacer un proyecto con imágenes, propias o generadas por IA, y pedirle al ChatGPT que produzca, que prescriba un sentido expositivo para dicha serie de imágenes. ¿A dónde se desplaza la subjetividad que siente y piensa en este contexto?

JF:

No lo tengo claro. Y creo que nadie lo tiene claro. El estadio actual de la IA trastoca de una manera dramática los paradigmas en los que nos hemos movido. Yo siempre digo, como acabas de explicar, que es algo fascinante, pero que al mismo tiempo lo vivimos como una amenaza, porque no sabemos a dónde nos va a conducir. Pero mientras antes lo debatamos, cuanto antes conozcamos el funcionamiento de esta nueva tecnología, más pronto estaremos en condiciones de resistir si es que hay que resistir, o de reorientar. Por ejemplo, en la prensa en estos días se habla de que los grandes gurús de la industria digital están planteando una moratoria en la tecnología de las IA como el ChatGPT. ¿Por qué? Pues porque asusta. Yo tengo una confianza intuitiva, pero no deja de ser más fe que convicción basada en pruebas científicas, de que ese destello de originalidad, de creatividad, en definitiva, esa impronta humana que ha caracterizado la evolución de nuestra especie nunca podrá ser suplantada por una máquina. Pero es más un deseo que una certeza. Pienso esto y me gustaría acertar. Por ejemplo, yo he utilizado el ChatGPT para divertirme, pero siempre al final le he adivinado el truco. He visto cuáles son sus fallas. Y por eso, a mí de momento lo que más me interesa de la IA son los procesos de aprendizaje, los imprevistos, no la perfección de los resultados, sino precisamente todo ese proceso, ese entrenamiento. Por ejemplo, en la exposición *Monstres* que presento en la Villa Pérochon de Niort, incluyo la serie *Prosopagnosia*, realizada juntamente con Pilar Rosado. Puede ser realmente

fascinante llegar a comprobar cómo la máquina crea pseudo fotografías indiscernibles de fotografías auténticas. Nos conectamos al super computador más potente que hay en España, que pertenece a la Universidad y que de hecho se utiliza para investigación genética, meteorológica, astrofísica y otras disciplinas que requieren procesos de cálculo enorme. Para hacer esta serie de imágenes, para llegar a imágenes que prácticamente pueden sustituir a los originales, estuvo un mes y medio procesando, día y noche sin parar, y ya te digo que es el super computador más potente de cálculo que hay en España. Un ojo experto es incapaz de diferenciar qué es original y qué es *fake*. Entonces, de acuerdo, ese resultado es sorprendente. Pero a mí lo que me interesa más es el proceso, es darme cuenta cómo en un mes y medio esa secuencia replica la propia Historia del arte. Es decir, hay algunas imágenes que parecen rupestres, sacadas de las cuevas prehistóricas; otras que parecen los pantocrátors del arte románico de las pequeñas iglesias del Pirineo; otras ya empiezan a ser como góticas; luego llega una figuración propia del Renacimiento, hasta llegar al expresionismo, a Picasso, a Bacon o al hiperrealismo final. Es decir que en el fondo en un mes y medio hemos rehecho un recorrido, esos dos o tres mil años de historia que el arte se ha tomado para llegar desde las primeras imágenes esquemáticas, balbuceantes, hasta las fotográficas, hasta el hiperrealismo. Eso es lo que me parece más atractivo, esa emergencia de lo que podría

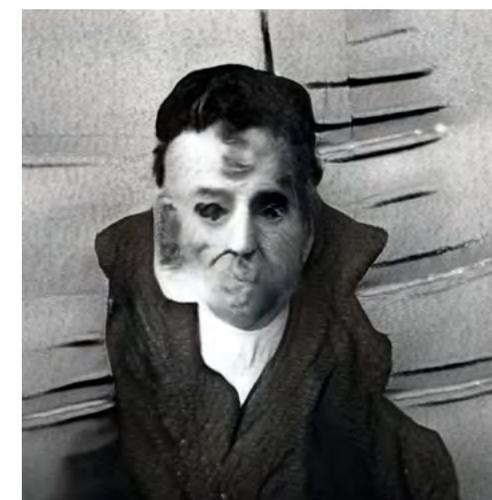


Foto 6. *Frenografías*, 2021.



Foto 7. Fauna Secreta, Musei Civici Reggio Emilia, 2015.

llamarse el inconsciente, no óptico de Walter Benjamin, pero sí el inconsciente tecnológico del que empezó a hablar Franco Vaccari. Esa intuición de que hay una especie de alma maquina que no acaba de acomodarse y produce accidentes, unos errores maravillosos que se anticipan a nuestra imaginación. A mí me interesa ese error maravilloso...

ALC:

Pero esa idea del inconsciente tecnológico y ese paralelo que haces entre el desarrollo de la Historia del arte y el proceso de aprendizaje de la máquina –y que también se podría hacer con el proceso de aprendizaje de un niño– en vez de alejar la máquina del ser humano la termina acercando... [Foto 6]

JF:

Sí, efectivamente, por eso a mí me da más confianza humanizar hasta cierto punto lo maquina, o subjetivizar su resultado, que la tendencia contraria, maquina lo humano, acercarnos a la condición de *cyborg*.

ALC:

Hemos hecho un ida y vuelta desde el inicio de tu carrera hasta la IA. Tal vez la pregunta que te voy a hacer a continuación simplifica un poco las cosas, pero creo que a pesar de ello puede ser muy útil para orientarse al interior de una obra crítica y plástica tan amplia y compleja como la tuya. El filósofo Martin Heidegger decía que normalmente no pensamos, pues los seres humanos funcionamos también por automatismos. No obstante, afirmaba, ciertas personas logran pensar al menos una idea a lo largo de su vida. Y que, por ello, persiguen



Foto 8. Sputnik. La odisea del Soyuz 2, CosmoCaixa, Barcelona, 2015.

dicha idea desde diferentes perspectivas. ¿Cuál esa idea que has perseguido en tu trabajo a lo largo de tu vida?

JF:

Estoy muy de acuerdo con esta forma de ver las cosas. Siempre hay como un eje obsesivo y todo trabajo consiste en insistir dando vueltas a ese eje. Cuando comencé en la fotografía –era muy joven, tenía unos 16 ó 17 años– quería ser fotoperiodista como todo el mundo en aquella época. Pero me encontraba mermado por un accidente: cuando tenía 14 años me estalló un artefacto explosivo en la mano. De niño reunía dosis de inventor chiflado y de terrorista gamberro. Perfeccioné la fórmula de pólvora negra convencional para fabricar cohetes y bombas... era un inconsciente irresponsable, lo reconozco. La cuestión es que cometí una imprudencia y un explosivo me estalló en la mano. Todavía me queda bastante mano, pero tras el accidente, los servicios de urgencias médicas del hospital donde me atendieron me querían amputar el brazo a la altura del codo. Al intentar más tarde ser fotorreportero, me di cuenta de que mi hándicap físico me impedía la rapidez y la agilidad para manejar la cámara con la destreza que necesita un fotorreportero en acción. Luego descubrí que Jeff Wall había dicho que en fotografía había que trabajar muy rápidamente (casi sin pensar) o muy lentamente (de forma meditativa). A mí la fisiología me obligaba a trabajar de una forma pausada y meditativa, y como conclusión me dije: «bueno, pues voy a hacer un trabajo de tipo conceptual». Ahora lo estoy racionalizando, pero evolucioné de una manera natural hasta tomar esa decisión, casi sin darme cuenta.



Foto 9. Trauma #0239, 2020, serie «Trauma».

De aquí que a mí me haya interesado analizar lo fotográfico. Ver hasta qué punto la naturaleza de la imagen fotográfica tiene unas peculiaridades muy intrínsecas y por qué. ¿Son, podríamos decir desde una perspectiva semiótica, inherentes a la propia estructura de la imagen?, ¿o son históricas, culturales, sociales, ideológicas, es decir, adquiridas? ¿Hasta qué punto hay una dependencia con las razones de su invención, con las expectativas que la fotografía aportaba a la sociedad decimonónica? En tal sentido, en mi trabajo ha habido básicamente tres ejes: por un lado, el problema de la verdad [Foto 7 y 8]; luego, el problema de la memoria [Foto 9]; y, finalmente, el problema de la materia [Foto 10 y 11]. Cuando hablamos de imagen no hablamos solo de información visual, hablamos de un soporte que contiene a esa información visual, y que tiene una importancia tremenda en los usos, en las funciones que la fotografía ha desarrollado a lo largo de la historia.

Creo, asimismo, que la fotografía también conlleva una misión que podemos calificar de espiritual, religiosa o mágica: el reemplazo simbólico de la realidad, es decir, el hecho de que la imagen viene a ser el sustituto de una determinada ausencia. Poner, por ejemplo,

encima de la mesa o en la estantería de la chimenea el retrato de un familiar fallecido es una manera de hacerlo presente, de invocar su recuerdo. Es el tipo de usos donde la imagen es un depósito de memoria. Los swahilis del África central y oriental creen que no morimos de verdad hasta que todo el mundo nos ha olvidado. El espíritu de los que fallecen permanece en el *sasha*, que es una forma de vida en la que el alma sobrevive mientras siga alojada en memorias ajenas. Solo cuando el *sasha* se desvanece, todo acaba. Así mientras persistamos en la consciencia de alguien seguimos vivos. Es otra clase de vida, pero es vida. Y tal vez por eso la fotografía nació como una promesa de eternidad, nos liberaba de esa desaparición absoluta porque siempre quedaría una imagen nuestra. Encapsulado en las sales de plata el *sasha* alcanzaría la inmortalidad. Pero desgraciadamente resulta que ni tan solo esa promesa se cumple en la medida en que todo es perecedero.

ALC:

¿Crees que las temáticas que has problematizado –verdad, memoria y materialidad– deben, debido al auge de las tecnologías digitales, de las redes sociales, del internet,

etc., ser actualmente abordadas de manera crítica para superar posturas nostálgicas e, incluso, conservadoras?

JF:

Si, pero también creo en la libertad de elección. Por ejemplo, haciendo un símil, lo que estás planteando se puede trasladar a otros casos. A mí me gusta jugar al ajedrez. Yo creo que frente al juego del ajedrez tú tienes dos opciones: intentar buscar operaciones inéditas en el marco de unas reglas del juego o crear otras reglas de juego. Es decir, crear otro juego. Creo que en el caso de la fotografía estamos agotando las posibilidades del juego con unas reglas rígidas. Y, por lo tanto, podemos plantearnos cambiar de juego, es decir, no sentirnos obligados a seguir dentro del mismo juego.

Por ejemplo, esta es mi segunda residencia de artista en Niort. Estuve aquí en el año 2004. En ese momento el eje era la ficción, la verdad, el *fake*. Yo creo que el clima circundante actual ya ha superado esta problemática. Hoy en día no tienes que convencer a nadie de que la imagen es voluble, que puede ser intervenida, modificada. Cualquier niño con el Instagram pone los filtros que quiera.

En esa ocasión, hace 20 años, hicimos una práctica grupal muy chistosa. Justo antes de que llegaran los residentes, había ocupado el Fort Foucault donde nos alojamos una *troupe* de circo brasileño que había realizado una serie de actuaciones invitada por la municipalidad. Nos inventamos la historia de que uno de los integrantes del circo tenía un acuario con pirañas y que al marcharse las había arrojado al río de la ciudad. Esas pirañas se aclimataron y reprodujeron. Entonces informamos que cuando llegamos –los fotógrafos del programa de residencia artística– alguien de nuestro grupo se acercó a hacer fotos al río y fue mordido por una piraña que le amputó el dedo. Convencimos a un periodista local que participase en nuestra ficción y publicó un artículo diciendo que unas pirañas echadas por los brasileños se habían reproducido y que era, por tanto, muy peligroso acercarse al río. Debido a ello cancelaron todas las actividades acuáticas programadas (escolares, turísticas, deportivas, etc.) e incluso mandaron a buceadores y pescadores

expertos a localizar esas voraces pirañas. Hubo una pequeña crisis municipal. Fue chistoso porque los organizadores de la residencia tuvieron un problema con el Ayuntamiento, que era su principal patrocinador. No entendían que hubiésemos provocado ese «marrón» precisamente con la entidad que sufragaba la financiación de la residencia artística.

Esta fue una ocasión ideal para discutir cómo se generan contenidos creíbles, es decir, hasta qué punto la trama de la historia tenía unos visos de credibilidad, hasta qué punto el periódico local publicándolo había contribuido a legitimarlo. En fin, todo este tipo de mecanismos. Entonces dijimos: si esto lo hacemos nosotros, sin más instrumento que nuestro ingenio, qué no pasará en las otras esferas de la política, de la economía, etc., donde disponen de recursos infinitos. Es tan sencillo infiltrar una impostura... Esa fue una constatación en este sentido. Entonces, creo que la lección en torno a la fragilidad de la verdad ya la hemos más o menos aprendido. Para bien o para mal, hoy vivimos en un clima de *fakenews*, posverdad y hechos alternativos.

ALC:

Tu eres entonces uno de los incitadores de las *fakenews*...

JF:

(Risas) No, al revés. Yo soy inductor del *fake* como mecanismo desenmascarador. Mi trabajo ha servido para proporcionar herramientas que ayuden a desvelar los engaños. Es por eso por lo que en esta nueva residencia en Niort (2023) a mí me interesa más trabajar sobre el concepto de materia y de memoria.

ALC:

Lo que dices me hace pensar en lo que afirmaba Paul Ricoeur sobre Marx, Nietzsche y Freud al calificarlos como los «maestros de la sospecha». Es decir, como autores que desarrollan una forma de reflexión para invitarnos a considerar y pensar en los mecanismos de poder que pasan ocultos en nuestra forma «natural» de concebir el mundo. Y un poco tu trabajo va en esa línea: usar los mismos mecanismos para mostrar y denunciar su modo operatorio.

JF:

Y ahí para mí justamente tiene mucho sentido el concepto de la verdad y la mentira en sentido extramoral de Nietzsche. Justamente uno de los libros que he traído para leer estos días es de un filósofo catalán muy poco conocido, Josep Torres Tribó, que murió en un campo de concentración nazi. Él era anarquista, entonces le tocó hacer la guerra civil en España contra los fascistas, y la otra guerra civil dentro de la guerra civil entre trotskistas, estalinistas y anarquistas. Luego tuvo que marchar al exilio, luchó en la resistencia francesa, pero lo apresaron los nazis y lo asesinaron en un campo de concentración. Y publicó este libro, *Elogio de la mentira*, donde en la estela de Oscar Wilde y Nietzsche propone la mentira en un sentido artístico, emancipador, en contraposición a una verdad atenazada a la realidad y para la que no hace falta ningún esfuerzo creativo. No hay mérito en reflejar o transcribir la naturaleza, lo que nos hace humanos es nuestra creatividad para transformarla, y al hacerlo la convertimos en una mentira en sentido extramoral. Toda esta línea de pensamiento es una referencia a la que me siento muy afín.

ALC:

Me parece sincrónico que menciones ese texto de Nietzsche porque esta mañana mientras preparaba nuestra conversación pensaba en él en relación con tu trabajo... me parece que precisamente tu obra escrita y visual es una meditación sobre esta idea: toda verdad es una metáfora de la que nos hemos olvidado su carácter metafórico. Y ya que hablamos de mentira en sentido extramoral me gustaría volver brevemente a la cuestión de la ficción –¡aunque consideres que es un problema «superado»!–. Generalmente tendemos a pensar en la ficción como algo que se opone a la realidad, o como algo que falsea la realidad o, incluso, como algo que nos divierte y nos protege de la realidad. Pero si nos ponemos a pensar la ficción más allá de esta concepción negativa, moral, filosófica e idealista, ¿qué potencia política crees que tiene?

JF:

Frente a estas cuestiones estoy muy de acuerdo con Slavoj Žižek cuando dice que la ficción es nuestro acceso para sondear la realidad.

La ficción no niega la realidad, ni representa su opuesto, sino que constituye la estrategia epistemológica mediante la cual forjamos modelos para entender la realidad. Y él dice que, si desaparece la ficción, también desaparece la realidad. Es decir, desaparece nuestra conexión con ella. Porque el lenguaje es ficción, y nos conectamos a la realidad mediante el lenguaje. Entonces si renunciamos a esa ficción nos quedamos completamente desvinculados de la realidad. Por ello la ficción y la realidad son las dos caras de una misma moneda. No son disociables.

ALC:

Una nota a pie de página para cerrar. Flusser. Vilém Flusser. ¿Qué influencia ha tenido en tu obra y en tu pensamiento?

JF:

Para mí ha sido un pensador con mucha influencia, pero que no ha sido suficientemente valorado, aunque noto que actualmente se le empieza a recuperar. Tal vez el hecho de que haya escrito más en portugués y en alemán que en inglés y en francés ha contribuido, por ese colonialismo del que hablábamos, a su descuido. En este sentido, veo que muchos pensadores franceses o gente del mundo de la imagen en general tienen un repertorio referencial de textos locales. Pero hay una producción interesantísima de pensamiento en Italia, en Brasil, en los antiguos países del Este, seguramente también en países asiáticos. Es comprensible que te concentres en lo que te queda más cercano, pero en la medida en que ese pensamiento académico sea ambicioso, las antenas en un mundo globalizado tienen que orientarse más internacionalmente. Hay contribuciones muy interesantes que pasan desapercibidas. Entonces creo que a Flusser lo estamos revalorizando, pero durante mucho tiempo ha pasado desapercibido.

Flusser es un filósofo, un comunicólogo, un mediólogo muy original, pero que además tenía una serie de cualidades para mí valiosas: partía de una extraordinaria erudición, pero sus resoluciones eran muy comprensibles, muy agudas, muy contundentes... Hay algunos filósofos que son crípticos, que escriben solo para especialistas. En cambio, Flusser era muy

claro, muy diáfano. Y era muy certero en sus interacciones. Por ejemplo, a mí me gusta que alguien escriba sin citas. Porque la cita es una muletilla, un apoyo de autoridad. Muchas veces el aparato bibliográfico no deja de ser una artimaña académica para sustentar una cierta propuesta con la autoridad de unas fuentes ajenas. Pienso que, si esas fuentes ajenas tú ya las has digerido, entonces no hace falta que las cites, puedes limitarte a verter su contenido en tu propio discurso. Flusser renuncia a la cita. No necesita alardear de la mochila que lo asiste. Sus ideas son suficientemente densas, pero explicadas con transparencia y con claridad. Para mí eso es un gran mérito. Y luego creo que se adelantó a su tiempo. Hace unas profetizaciones que ahora se están cumpliendo. En el caso de la fotografía es evidente. Él decía, por ejemplo, que la fotografía es el último episodio de la imagen como objeto en el tránsito hacia la imagen como pura información. Es exactamente esto lo que ha pasado. Yo lo digo con otras palabras, pero en el fondo sigo la estela de Flusser. Si Barthes miraba hacia atrás, Flusser se atrevía a mirar hacia delante. En fin, Flusser ha sido un verdadero *maître à penser*, uno de los faros que me han guiado. Cuando en 1996 fui el director artístico del festival de Arles [Foto 12] le dediqué como homenaje la programación, compartiendo elenco inspirador con Jorge Luis Borges y Umberto Eco.

ALC.

Y en tu forma de escribir también lo sigues...

JF.

Bueno, ¡qué más querría yo! Gracias por el piropo. No, qué va. El me daba 100 vueltas. Era un genio. Hay personas que las oyes hablar y te das cuenta de que juegan en otra división. Tú estás a lo mejor en segunda división y ellos están en la Champions. Por ejemplo, tú estabas en un restaurante con él y empezaba a reflexionar sobre el tenedor. Y de una singularidad lo llevaba a la condición de categoría. Y lo hacía con cualquier cosa: el café con leche, el cuchillo, si el cuchillo tiene sierra o corta con el filo, qué diferencias implican estas sutilezas, etc. Lo hacía siempre con cosas tan cotidianas, elementales, prosaicas...

ALC:

Hacia filosofía de cualquier objeto cultural...

JF:

Había un tipo muy amigo de Flusser y en plena sintonía con sus ideas, que también me parecía genial y que tampoco ha recibido un justo reconocimiento: Louis Bec. Bec era un artista que venía del mundo de la biología. Juntos organizaron en 1984 en el Hospice Saint-Louis durante el festival d'Avignon de 1984 una exposición que se anticipó a su tiempo, «Le vivant et l'artificiel». Y colaboraron en muchos proyectos, como en el libro *Vampyroteuthis infernalis*. Louis Bec hizo un trabajo de largo recorrido en el que especuló sobre la morfogénesis de los elementos vivos planteando qué pasaría si la vida no se rigiera por una química orgánica basada en el carbono sino en el azufre. Es decir, como serían las formas vivas que conocemos si en sus moléculas el azufre remplazase al carbono. A partir de esa hipótesis proyectaba unos resultados sorprendentes, pero espeluznantes, verdaderos engendros de ciencia-ficción.

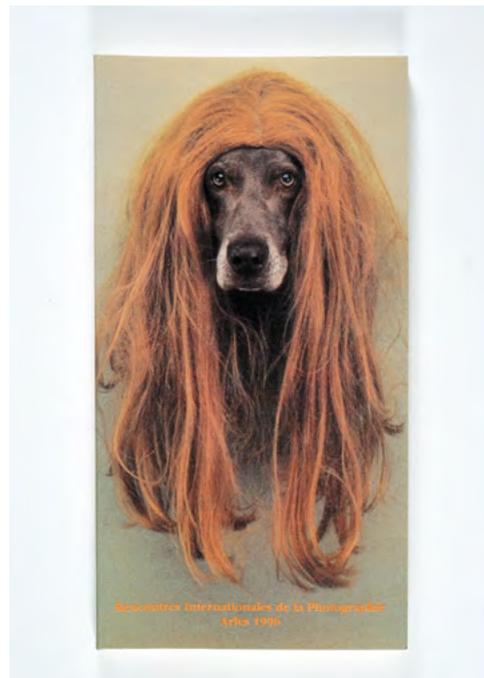


Foto 12. Catálogo *Reencontres Internationales de la Photographie Arles 1996*. (Joan, director artístico de la edición).

ALC:

Pero eso ¿cómo lo hacía?

JF:

Eran dibujos en el estilo de la ilustración científica tradicional. Otro ejemplo. En esa edición del Festival de Arles en 1996 presenté una propuesta suya fantástica que consistía en una instalación con un acuario con peces reales que transmitían descargas eléctricas. Dichas descargas eléctricas eran medidas y transmitidas por internet –que recién comenzaba en esa época– a otro acuario situado en Aix-en-Provence donde vivía Bec con otra pecera con peces de otro orden zoológico, pero también eléctricos. Estos peces reaccionaban a esas descargas eléctricas con otras descargas eléctricas que eran enviadas de vuelta. Pero lo que a Bec y a Flusser les fascinaba era que se trataba de peces de especies diferentes, era como si un elefante se comunicase con una cebra. Era genial. Y todas esas descargas eléctricas eran luego reconvertidas a imágenes proyectadas en una imagen, cuyas formas y colores traducían en tiempo real aquella interacción eléctrica. Fue un proyecto maravilloso. El tema del festival era «Real, ficción, virtual». ●



Foto 10. *Gastropoda #XI*, 2012, serie «Gastropoda».

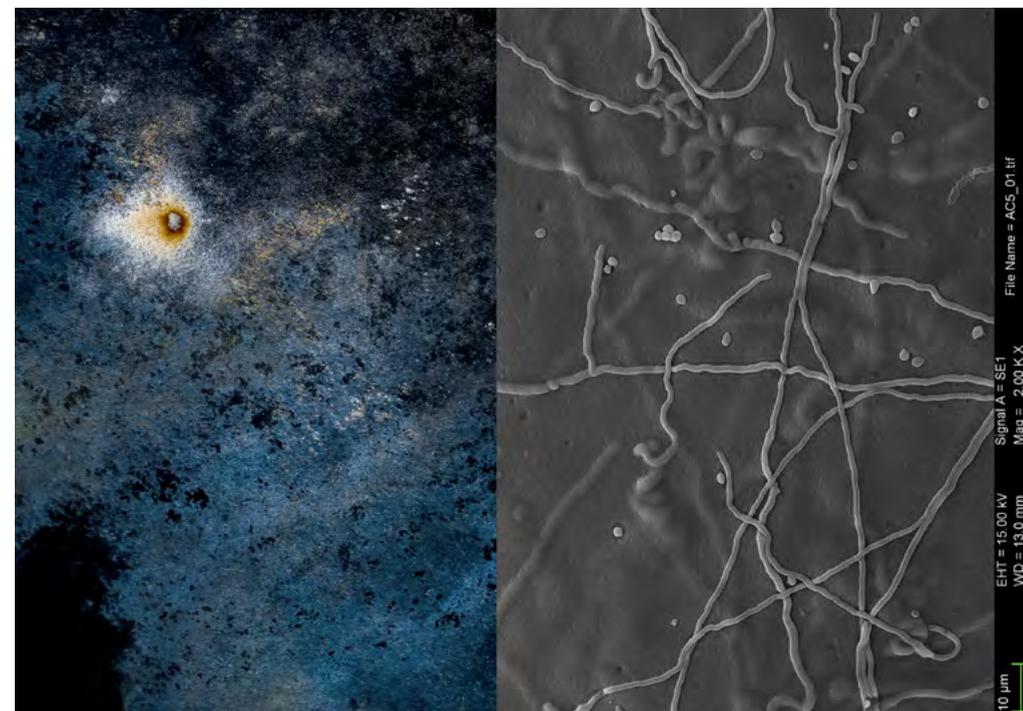


Foto 11. *Élevage de poussière*, 2023.