

Revelaciones. Dos ensayos sobre fotografía

Joan Fontcuberta y Xavier Antich

Editorial Gustavo Gili

Barcelona, 2020

144 pp.

ISBN: 978-84-25232-96-1



La fotografía parecía el invento destinado a detener el reloj y capturar el instante. Sin embargo, en sus inicios, el tiempo se atrincheró, impidiendo su perdurabilidad. Cuando los pioneros consiguieron atrapar definitivamente dicho instante, creyeron haber ganado una batalla al tiempo. Pero, si de algo dispone el tiempo es de paciencia para revelar otras imágenes. Nuevas revelaciones que también llegan al despojar a cada fotografía de su cometido inicial en busca de nuevos significados. Con este texto se pretende reseñar el libro que Joan Fontcuberta y Xavier Antich han editado bajo el título *Revelaciones*. Una pequeña obra compuesta por dos ensayos con un tema común: la perdurabilidad del instante capturado, su interpretación y su destino. Fontcuberta es fotógrafo, crítico, comisario, editor y docente en la Universitat Pompeu Fabra y Harvard y ha firmado obras como *El beso de Judas* (1997), *La cámara de Pandora* (2010) o *La furia de las imágenes* (2016). Por su parte, Antich es filósofo y docente en la Universitat de Girona y preside el patronato de la Fundació Antoni Tàpies. Juntos han utilizado la expedición de Salomon August Andrée en el Polo Norte como punto de partida hacia una reflexión a través de dos ensayos sobre la eternidad del instante y la memoria a través del documento fotográfico.

Comienza Fontcuberta con un texto dividido en varios epígrafes que arranca con la expedición de Andrée, bajo el nombre de “Imágenes que sufren”, y que partió el 11 de julio de 1897 a bordo del globo aerostático Örnen, junto al ingeniero Knut Frænkel y el joven Nils Strindberg, que documentaría la proeza con su cámara. La precipitada aventura trajo la muerte a sus protagonistas después de vagar por un angustioso paisaje congelado. Décadas más tarde, sus cadáveres fueron hallados por casualidad junto a sus enseres y las instantáneas realizadas durante el trayecto por Strindberg, que se preocupó por su conservación en recipientes metálicos, quizás consciente de la importancia del documento capturado y de su inevitable final. Algo que queda de manifiesto en la desgarradora carta destinada a su prometida Anna y traducida en el libro. Las palabras de un hombre enamorado, que consciente de su destino, se preocupa por las imágenes recogidas en sus películas y que nunca podrá ver: “Para Strindberg, la fotografía es el instante que se detiene, los sentimientos que perduran y la vida que se va” (p. 24). El texto narra el meticuloso proceso de recuperación y revelado de los carretes, en el que, debido al ataque del tiempo y los elementos, los técnicos tuvieron que separar fotogramas adheridos y positivar lo poco que

quedaba de ellos, recuperando imágenes en las que se distinguen las figuras de André y Fränkel, algunos objetos e incluso el Örnén. Los negativos habían mantenido una lucha encarnizada por sobrevivir, con más suerte que sus protagonistas, pero con patentes heridas que fagocitaron lo capturado. Sin embargo, tal y como relata Fontcuberta en “Entre el documento y la cosmética”, tras su recuperación, John Hertzberg retocó las fotografías obviando los daños infligidos por el tiempo, pero perdiendo parte del relato intrínseco del propio objeto: “visto el desenlace de la historia, hay que preguntarse qué habría preferido Strindberg si, tal y como escribió a Anna, anhelaba “revivir en las imágenes” (p. 46). Continúa su ensayo realizando un paralelismo entre este hecho y proyectos como *Sconosciuti* (2009) de Paolo Gioli o *Faces* (2009) de Joana Hadjithomas y Khalil Joreige en los que imágenes con evidentes daños por sus condiciones ambientales, se tratan como obras artísticas. Desarrolla así un debate interno sobre la obra original, las circunstancias posteriores a su captura, el recuerdo del momento congelado y la materialidad de la propia fotografía como testigo y como obra en sí misma. Ya había pensado el autor en dicha materialidad en la parte denominada “Las imágenes-fantasma”, explorando el significado de las imágenes, cuando de la fotografía solo queda la fotografía y nos adentramos en esa metafísica en la que ampliamos y ampliamos, llegando a las entrañas de la materia, como en la película de *Blow-up* (1966) de Michelangelo Antonioni, desvinculando a la imagen de su significado fotográfico y convirtiéndola en una abstracción con discurso propio: “la naturaleza material, la *fisicidad*, permanece invisible, y solo aflora cuando se violenta su escala” (p. 49). Algo que nos traslada a lo que ya afirmó Benjamin (2015) en 1928 en una reseña del libro *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder* de Karl Blossfeldt: “Si aceleramos el crecimiento de una planta con el temporizador de la cámara o mostramos su forma ampliada cuarenta veces, en ambos casos, en lugar de la cosa

existente, en la que apenas reparábamos, brota zumbando un géiser de nuevos mundos de imágenes” (p. 12).

También recuerda la vulnerabilidad del archivo digital ante el físico y la veracidad de la que ha gozado la fotografía como prueba, como relato y como documento. Sin embargo, también apunta el autor en “Cuando las fotografías olvidan” que el instante capturado no tiene por qué contar todo ni ser una interpretación digna, ya que: “la fotografía solo aspira a ser un *aide-mémorie*, como una pequeña anotación que desvela el hilo de un argumento mucho más extenso” (p. 32). Puede ser el documento fotográfico, según nos recuerda, una realidad peligrosa, retratando en ocasiones casos trágicos, impactantes o vergonzosos para sus protagonistas y que gracias a soportes como internet son difíciles de olvidar, convirtiéndose en incontrolables, incluso jurídicamente, limitando el derecho al olvido.

En “La melancolía del ocaso” expone Fontcuberta varias obras cinematográficas en las que “las cicatrices causadas por el envejecimiento y las malas condiciones configuran un repertorio de signos que acaba proporcionando una potente retórica” (p. 54). En ocasiones utilizando los documentos originales y en otras, construyendo esa pátina desgastada de la imagen en postproducción. En todo caso, utilizando el deterioro como prueba del paso del tiempo. Por otro lado, cuando ocurre una catástrofe natural o provocada por la intervención humana, tal y como recoge en “La atracción del abismo”, el autor nos relata cómo todos los recuerdos familiares, los documentos de vida presente y pasada impresos en fotografías, acaban diseminados en el lugar donde todo ha sucedido. Como si las historias de sus habitantes hubieran escapado buscando a alguien que las quiera contar. Y precisamente, muchos artistas han acudido a las zonas cero para recolectar, como si de pequeños tesoros se tratara, esas fotografías familiares, “imágenes medio deshechas que testimonian el abandono

y la decadencia” (p. 63), buscando la belleza y la retórica surgidas paradójicamente de desastres como el huracán Katrina, los saqueos tras la crisis económica en Detroit o el terremoto y posterior tsunami en Fukushima. Como afirma Fontcuberta, se trata del reconocimiento a la memoria congelada y a la huella del tiempo sobre la fotografía.

En el ecuador de la obra se incluyen varias páginas con fotografías que prácticamente constituyen abstracciones generadas por efectos aleatorios a partir de la figuración inicial. A continuación, Xavier Antich comienza su disertación recordando a los fotógrafos franceses que, a finales del siglo XIX, documentaron el París monumental y la nueva ciudad emergente. Aunque, hace hincapié en el trabajo de Eugène Atget entre 1898 y 1927, en el que, cual científico, decidió diseccionar la ciudad fotografiando aquello que nadie ve, pero que también cuenta, incluso mejor que las imágenes postales creadas por sus colegas, el otro espíritu de la ciudad y sus habitantes, a través de espacios y objetos que, casi de manera escenográfica, parecían escondidos, vacíos, esperando a ser descubiertos para contar una realidad que los monumentos engullen con su majestuosidad. Esta otra forma de mirar es la que define a fotógrafos capaces de ver lo que nadie ve. Expone Antich el caso de un joven Fontcuberta y sus fotografías del ambiente que rodeaba a la sala barcelonesa El Molino hacia el final del régimen franquista, que verían la luz cuatro décadas después. También el proyecto *Realismo escenográfico* (1980), en el que Fontcuberta teatralizó y jugó con los espacios misteriosos que servían de escenario de las imágenes y sus protagonistas, evocando la pintura metafísica de Giorgio de Chirico. Tras ello, y recordando al mismo Atget, Fontcuberta retrató una Barcelona solitaria, taciturna y casi siniestra para la revista *Quaderns* a finales de los ochenta.

En el segundo fragmento, Antich reflexiona sobre la materialidad de la fotografía con respecto al hecho fotografiado: “Cuando miramos una fotografía, lo que acabamos viendo en primera instancia, es aquel objeto que la imagen retuvo en el instante de la captación fotográfica” (p. 95). Se refiere a una cultura prerreflexiva que evoca el momento, el lugar y las personas captadas, explosionando en nuestra mente el recuerdo. Aunque, también recuerda cómo la fotografía, a pesar de su función documentalista, es un instrumento que sirve para olvidar o para reiterarse en el olvido. Al hilo de estos conceptos, rememora el autor películas de Ingmar Bergman y Agnès Varda, en las que las fotografías son fundamentales para articular un discurso.

Precisamente de la memoria y el olvido habla Xavier Antich en la tercera parte, rememorando *Fedro*, de Platón, en la que Sócrates equipara la escritura a la pintura y recuerda la escena ficticia en la que Thamus, rey de Egipto, explica al dios Theuth cómo lo escrito, en vez de una herramienta para la memoria, no será otra cosa que su obstáculo. Ocurre con la fotografía como documento irrefutable de lo acontecido, que sin embargo amenaza con el olvido de la experiencia en favor del acomodamiento mental del archivo, pero que no tiene por qué representarnos o contarnos la parte más real de la historia. Así también lo afirmó Sontag (2010): “Toda memoria es individual, no puede reproducirse, y muere con cada persona. Lo que se denomina memoria colectiva no es un recuerdo sino una declaración” (p. 76). Ese es el concepto de *posmemoria*: “la memoria que las imágenes no consiguen liberar y que hacen aún más visible la pérdida que arrastramos con ellas” (p. 109).

En la cuarta parte, Antich analiza las diferencias entre “mirar” y “ver”, como ocurre en la película *Smoke* (1995), de Wayne Wang y Paul Auster. En ella, el protagonista observa el archivo fotográfico de un aficionado, pero no es capaz de encontrar diferencia alguna entre sus capturas, hasta que

realmente comienza a mirar. Esta acción paciente de mirar también está presente en la obra cinematográfica de Robert Frank, en la que la fotografía siempre está presente. Y es, de hecho, ese acto de hurgar en la imagen lo que le lleva a la quinta parte de su ensayo, a Julio Cortázar y, de nuevo, a Antonioni. Vuelve a la redimensión de lo fotografiado introduciéndonos en la materia misma, hasta llegar, como desarrolló Fontcuberta en su obra *Blow up, Blow up*, a una paradoja: al aumentar la realidad, en vez de fortalecerla, la abstraemos. Ese “mirar con lupa” se asemeja, según Antich, a las técnicas de algunos historiadores del arte, que traspasan lo hecho para ser visto para adentrarse en el minúsculo gesto del artista. Dicha reinterpretación de los hechos en archivos, bibliotecas y filmotecas, sirve para escudriñar la historia “a contrapelo” (p. 126) y así, destilar otros significados. Una nueva forma de mirar que le recuerda a escenas de Jean-Luc Godard en su sexto fragmento, cuando la imagen se vuelve a separar de su significado al desligarse del objeto que la supedita.

Para concluir, Antich recuerda a los fotógrafos que no se conformaron con la superficie y buscaron nuevas miradas desde las alturas, como Nadar, fotografiando París desde el cielo y el subsuelo, o el propio Fontcuberta adentrándose en pasadizos laberínticos para mirar donde nadie miró. Y dirime el autor que al igual que al aumentar la realidad, cuando la plegamos observando desde planos diferentes y extremos, encontramos una anomalía anamórfica en la disimetría.

En definitiva, como manifiesta esta obra, la imagen es un documento que muta, sobre el que el tiempo y el destino negocian para escribir su historia y su realidad. Una realidad que, paradójicamente, se abstrae cuanto más nos acercamos y cambia de forma cuando nos atrevemos a buscar otra forma de mirar.

José Alberto Valenciano Jiménez
Universidad de Castilla-La Mancha