



Universidad Andrés Bello
Facultad de Arquitectura y Diseño
Escuela de Arquitectura
Santiago

CARTOGRAFIAS URBANAS

Profesor: **JOSÉ LUIS LLANO LOYOLA**

Ayudante: **PATRICIO DE STEFANI**

UNAB
Santiago

EL BESO DE JUDAS

Fotografía y Verdad

Ed. G.Gili
Barcelona 1997

Cap. 4
Los peces de Enoshima

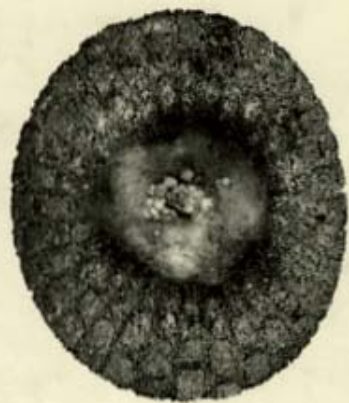
Joan Fontcuberta

(73 a 93 pp.)

Este material bibliográfico solo tiene fines docentes

AGOSTO 2009

El beso de Judas
Fotografía y verdad
Joan Fontcuberta



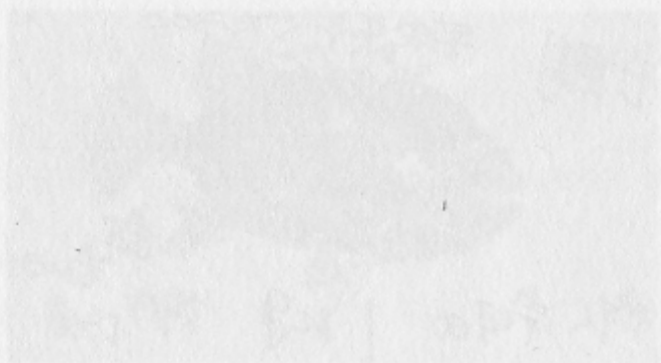
GG®

Los peces de Enoshima



En Enoshima, una pequeña localidad pesquera cer-
cada entre las montañas y el mar. Al regreso,
los pescadores seleccionan algunas de las piezas
cabezas, las limpian de arena e imprimen con ellas sus
propios sellos. Los pescan hasta las cosas de nuestra
dieta de pescado, cuando el tiempo para
comenzar a pescar.

Este procedimiento tradicional, que reduce el nom-
bre de pescado, se llama la técnica de sellos en japonés.
Forma parte de todos los pescados del comercio japonés
doméstico y extranjero. Pero a los occidentales nos
resulta desconocido sobre todo el significado más allá de la
cantidad numérica que muestra el grado de riqueza con-
tra espontáneamente a proyectar. De qué forma habrá
que referirse en presencia provisionalmente de las di-
versas cualidades estéticas a las que la decoración
profesional nos enseña a reconocer. Es difícil no



Enoshima, Japón, 1992

En Enoshima, una pequeña localidad pesquera cerca de Tokio, las barcas salen cada tarde a la mar. Al regresar, los pescadores seleccionan algunas de las piezas cobradas, las empapan de tinta e imprimen con ellas sus propios carteles. Los peces hacen las veces de nuestras planchas de grabado: la presión sobre el papel les permite transferir su propia imagen. Su tamaño, su silueta, la textura de sus escamas, la transparencia de sus aletas... Los pescadores sólo se permiten el retoque de los ojos, una licencia que me gustaría creer más emparentada con la magia y el juego que con la obsesión realista de fidelidad al modelo. A continuación, con una caligrafía grácil anotan la clase, el peso y el precio del pescado. Cuelgan el cartel en el interior de su tienda, junto a los otros muchos peces que ese día están a la venta y que van desapareciendo a medida que los clientes los compran y se los llevan.

Este procedimiento tradicional, que recibe el nombre de *gyotaku*, no llama la atención de nadie en Japón; forma parte de modos populares del comercio implantados desde muchos siglos atrás. Pero a los occidentales nos resulta chocante, sobre todo si ahondamos más allá de la cualidad pintoresca que nuestra mirada de turista tenderá espontáneamente a proyectar. De igual forma habrá que esforzarse en prescindir provisionalmente de las innegables cualidades estéticas a las que la deformación profesional nos aboca irremisiblemente. Es difícil no

quedar cautivados ante la elegancia de unas imágenes que equilibran con tanta eficacia forma y función.

Me gustaría, no obstante, destacar dos cosas. En primer lugar, un determinado estilo de comunicación publicitaria. La publicidad occidental, que se autodefine como información más persuasión, se fundamenta en el superlativo y en la hipérbole. A veces filtrada por notables dosis de creatividad, a veces con argumentos destinados a atraer a amplios sectores de población, parece, sin embargo, que ante la saturación de mensajes no vale más que la exageración, esto es, la verdad dudosa, la verdad como punto de vista. Y para legitimar este discurso y lavar la conciencia construimos un verdadero aparato filosófico: la verdad, nos esforzaremos en convenir, no es más que una opinión institucionalizada a partir de determinadas posiciones de poder.

La sabiduría popular de los pescadores de Enoshima hace inútiles estas estratagemas. Aunque el objetivo último sea el mismo (vender, en este caso pescado) la propuesta al cliente es forzosamente justa y no admite el exceso. El propio procedimiento elegido lo impide: éste es el segundo factor que quería señalar. El contacto del pez sobre el papel sólo permite fijar su propia silueta, con su tamaño real: se trata de su huella directa, la analogía pura, la naturaleza que habla por sí misma. No cabe trampa ni cartón. Ante tal ostentación de "objetividad", pues, debemos interrogarnos si la huella no constituye el tipo de imagen que más nos acerca a lo real, la que más obstinadamente dificulta la tergiversación.

Numerosos teóricos –y tengo especialmente presente a Philippe Dubois– han analizado la naturaleza de



Enoshima, Japón, 1992

la imagen fotográfica para concluir destacando su valor como índice, como huella. La fotografía es un signo que, efectivamente, requiere para su consecución una relación de causalidad física con el objeto. El objeto se representa a sí mismo, mediante la luz que refleja. La imagen no es más que el rastro del impacto de esa luz sobre la superficie fotosensible: un rastro almacenado, un rastro-memoria.

Pero hoy sabemos que la fotografía es tan maleable y tan falible como la memoria. La fotografía publicitaria nos brinda constantes ejemplos. Pensemos en esos bodegones de comida o bebida que rezuman lo que en la jerga especializada de los profesionales se denomina *appetite appeal*. El *appetite appeal* es un cúmulo de signos imperceptibles, una retórica encaminada a la seducción: las gotitas de condensación en los vasos de bebidas refrescantes, el humo fragante que expide un asado, el corte que descubre una carne tiernamente rosada... Se trata de elementos fruto del retoque o de una puesta en escena artificial que incitan el deseo y fomentan una exigencia de perfección que no se da en la realidad.

¿Es también este hiperrealismo fotográfico el resultado de una huella? Sí, pero de una categoría distinta de huella. Por de pronto convengamos que las huellas pueden ser directas o diferidas. Si los peces de Enoshima ejemplifican la "huella directa", esos hipotéticos anuncios corresponderían a la noción de "huella diferida". Son huella en la medida en que han sido producidas a partir de la colisión de los rayos luminosos sobre la película fotográfica, pero entre el modelo y el soporte han intervenido una serie de dispositivos operativos y tecnológi-

cos que obedecen dictados culturales e ideológicos. Unos dispositivos que mitigan la nitidez de la huella original y permiten su osmosis. Para algunos teóricos, como Roland Barthes, en esos dispositivos radica el origen de la dimensión alucinatoria de la imagen fotográfica ya que permite que lo que es falso a nivel de percepción pueda ser cierto a nivel de tiempo. La naturaleza estructural del medio posibilita que la veracidad histórica (la presencia real de los manjares del anuncio frente al objetivo) no necesariamente se corresponde con la veracidad perceptiva (nuestras sensaciones).

Podríamos decir que las fotos convencionales son huellas filtradas, huellas codificadas que muestran el desajuste entre imagen y experiencia. La tecnología que interviene en la producción de la fotografía no es más que un saber acumulado. Todas las herramientas (una estilográfica, una cámara o un ordenador) y el conocimiento de su manejo no constituyen sino memoria aplicada. Se podría por tanto concluir que las huellas son las unidades de la memoria, su materia prima, y que la memoria, a su vez, es una intrincadísima estratificación de huellas.

Toda imagen es físicamente una huella, el resultado de un trasvase o de un intercambio (un depósito de tinta, un efecto de carga eléctrica o magnética, una reacción química). En síntesis, una diferente modulación de información almacenada, de "memoria". Sólo la consciencia histórica nos permitirá calibrar entre huellas directas y diferidas, matizar los infinitos grados intermedios. Reducir esta exuberancia de matices a sus umbrales, limitarse a "índices" y "símbolos" como proponen los semiólogos siguiendo a Charles S. Peirce a la hora de clasi-

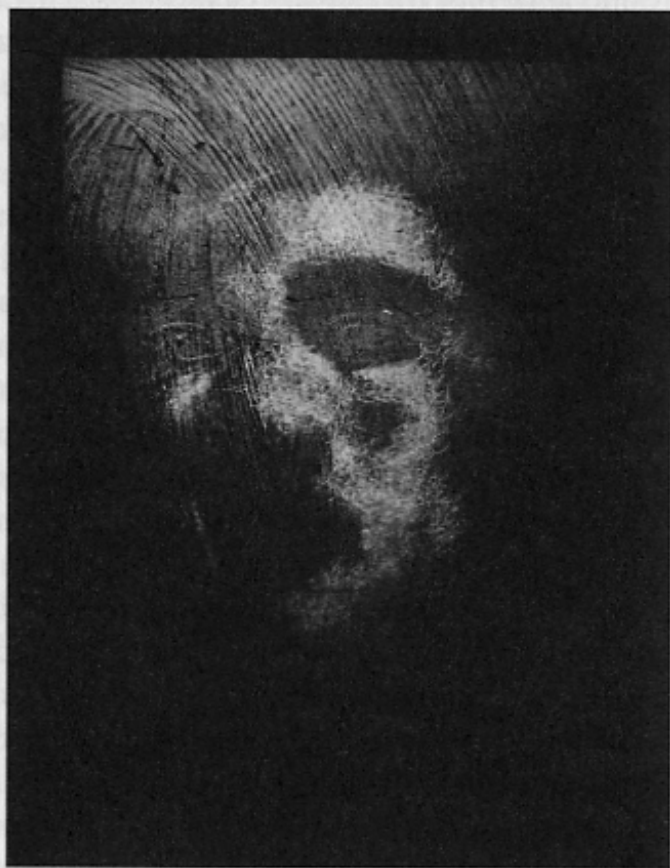
ficar el mundo de los signos icónicos, resulta una simplificación excesiva y superficial.

Por ejemplo, un dibujo figurativo, si atendemos a la génesis de su procedimiento, también es una huella: la que nos habla del roce del grafito con el papel. Pero no es el trazo lo que nos interesa aquí sino la configuración codificada de trazos que aspira a adquirir un sentido para nosotros. El trazo sería una unidad lingüística cuya articulación nos permitiría crear estructuras de orden mucho más complejo pero que carecería de intención de representación por sí solo. El *frottage* de Max Ernst, en cambio, sería una modalidad de dibujo (el dibujo automático de los surrealistas, la aplicación del concepto de escritura automática en las artes plásticas) mucho más próxima a la huella directa. Mediante esta técnica, colocamos un papel sobre un objeto de superficie rugosa, frotamos con un lápiz ejerciendo una cierta presión y obtenemos la transferencia de la textura del objeto al papel.

Tanto la vida como el arte nos ofrecen numerosos episodios en que se manifiesta el conflicto de los signos. Las huellas dactilares de los documentos de identificación policial suponen un ejemplo de huella directa, en la que la yema de dedo actúa como una plancha de grabado. Pero el sentido de esta impronta puede variar en lo estético y en lo semántico. La leyenda cuenta que en el siglo IX el conde de Barcelona, Wifredo el Velloso, fue herido de muerte en el campo de batalla. Presintiendo su fin cercano, mojó los dedos de una mano en la sangre de la herida y trazó cuatro líneas rojas sobre su escudo de oro. La densidad épica de ese gesto le valió a Cataluña su emblema nacional y la historia se ha encargado de impregnar ese

blasón del contenido simbólico y grandilocuente propio de estos casos (honor, bravura, esfuerzo, generosidad, sacrificio...). Una metasignificación que nada tiene que ver en sí con el trazo abstracto de esas cuatro barras rojas sobre fondo amarillo. En cambio cuando los artistas del accionismo vienes o la artista cubana Ana Mendieta embadurnan su cuerpo o parte de su cuerpo con sangre para dejar su marca sobre el suelo o sobre un papel, como Yves Klein lo hiciera con sus modelos pintadas de azul, desean que la impresión anatómica quede perfectamente reconocible. Aunque los artistas aspiran a sublimar poéticamente ese gesto, o a dotarlo de una significación política, los espectadores deben reconocer la mano como mano y el rostro como rostro. No se trata de manchas de sangre, sino de impresiones hechas con sangre. Percibimos en primera instancia el cuerpo ensangrentado y sólo después pensamos en represión, tortura y muerte.

La producción artística contemporánea constata a menudo los distintos grados de escalonamiento de las huellas y su traducción en diferentes referencias a la memoria. Podemos referirnos como ilustración pertinente a la serie *Sconosciuti* de Paolo Gioli (*Art&*, Udine, 1995). Gioli ha tomado una colección de retratos de personajes desconocidos, imágenes que corresponden a antiguos negativos en grandes placas de cristal y que en su momento fueron objeto de un concienzudo retoque embellecedor. Hasta los años 60 el retoque fue una práctica común en los estudios de retrato: disimular arrugas, marcar cejas, resaltar labios... El retoque debía solucionar lo que el maquillaje y la iluminación no arreglaban.



Paolo Gioli, de la serie *Sconosciuti*, 1995

Durante décadas pictoralistas y puristas se enzarzaron en violentos debates sobre la legitimidad del retoque, pero el comercio, que no entiende más que de la satisfacción del cliente traducida en beneficio económico, no veía reparo alguno en valerse de un recurso híbrido que procedía del dibujo o de la pintura. Lo paradójico –y también lo más interesante– era la absoluta necesidad de su camuflaje, resumido en la máxima de que “un buen retoque es el que no se nota”, porque un retoque mal ejecutado no mitigaba los defectos de un rostro sino que atraía la atención hacia ellos y por tanto los acrecentaba. Es comprensible, en consecuencia, que esta clase de práctica fuera tan denostada por los puristas, porque significaba la incursión contaminante de un recurso extraño al medio, como también por los pictoralistas, porque se trataba de una intervención pictórica no asumida, bastarda, que se avergonzaba de sí misma.

Técnicamente estos retoques se efectuaban en la cara de la emulsión del negativo con un lápiz graso que iba sedimentando capas o trazos para aumentar la densidad, o con un punzón para rascar y rebajar la densidad ya existente. A veces se recubría la emulsión con una laca para facilitar esta labor y lograr un resultado permanente. El retoque podía extenderse, como es obvio, al positivo, y entonces se incrementaba la lista de materiales y útiles a emplear (distintos tipos de tintas y pigmentos, pinceles, hasta aerógrafos). En ambos casos el sedimento físico del retoque (la fina capa de carbón o de pigmento) a la larga resultaba mucho más duradero que la inestable imagen de plata, atacada por los residuos ácidos del fijador y por los rayos ultravioleta.

En las placas encontradas por Gioli, por tanto, interactuaban dos clases de huellas –la impresión lumínica por un lado y el trazo del retoque por el otro– fusionadas de forma deliberadamente desequilibrada: el retoque se supeditaba a la imagen fotográfica. La intervención de Gioli ha consistido en degradar controladamente la imagen fotográfica (un proceso que aceleraba aquella desaparición gradual de las fotografías antiguas) para restablecer el equilibrio o incluso invertirlo, es decir, para conceder la supremacía al retoque. El artista desvela así lo escondido, hace visible lo invisible, glorifica lo superfluo. Los garabatos y las rayaduras se erigen en figura sobre el fondo de una fisonomía convertida en fantasma, apenas perceptible. La subversión del *statu quo* de estas imágenes evidencia la dialéctica de las dos huellas, la quirográfica y la óptica, pero sobre todo evidencia la superposición de capas, descubre el palimpsesto, revela la estratificación de la memoria. Gioli desenmascara la verdad de la imagen y libera una memoria prisionera de otra memoria. De ahí el valor metafórico de su propuesta.

Con toda la modestia de intenciones pero compartiendo con Gioli un similar planteamiento epistemológico, buena parte de mi trabajo artístico reciente, sobre todo después del descubrimiento de los peces de Enoshima, se ha centrado también en la confrontación de huellas y de memorias.

En la serie *Frottogramas*, iniciada en 1987, intentaba integrar el procedimiento de Max Ernst al acervo creativo de la fotografía y el proceso planteaba igualmente el ensamblaje de huellas ópticas con huellas quirográficas. Los *frottogramas* son imágenes que muestran las



Joan Fontcuberta, *Autorretrato*,
de la serie *Frottogramas*, 1987

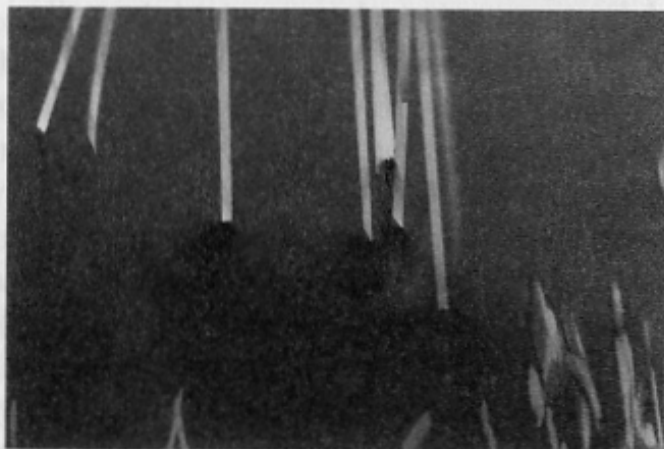
apariencias visuales del objeto (un animal, una planta, el cuerpo) pero que aluden también a las cualidades físicas o táctiles de este objeto. El proceso consiste en frotar la emulsión del cliché, cuando está todavía húmeda, contra el modelo, imprimiendo así unas marcas. Si el objeto tiene una textura rasposa o cantos afilados, el negativo queda arañado, agujereado o incluso rasgado, es decir, el negativo funciona como una matriz que recoge las diferentes capas de huellas: las cicatrices de una vida real, física, de estas imágenes.

El cliché entonces no es sólo testimonio de la luz sino también de la materia. Y si en ocasiones las rayaduras confieren un aspecto abstracto al resultado, hay que notar que paradójicamente los *frottogramas* proporcionan más información (son más realistas) que una fotografía convencional. En efecto, nos hablan en términos visuales, pero también se refieren a otros dos factores no visuales: por un lado, a la fisicidad del objeto, y por otro, a la intensidad y sensualidad del encuentro físico entre el fotógrafo y su sujeto. El *frottograma* cede el protagonismo a la pulsión del gesto y a lo accidental, así como propicia la emergencia de la propia materia fotográfica, la que tendía a quedar transparente y preservada. De esta forma, los "ruidos" del propio sistema fotográfico, la exaltación de sus entrañas hasta ahora proscritas (los arañazos, los defectos, el espesor del film), nos invitan a tantear también las entrañas del mundo natural, unos confines habitualmente vedados a la experiencia.

La equivalencia del *frottage* respecto al dibujo la ocupa el fotograma respecto a la foto convencional (difícil de definir ésta, pero que por aproximación la caracte-

rizaríamos como el producto mediatizado por la cámara, manejada según determinadas rutinas de su programa). En toda fotografía, un conglomerado desordenado de manchas de distintas densidades y colores, conseguidas según la intensidad y longitud de onda de la radiación luminosa, requiere igualmente de la adecuación a un código para alcanzar su sentido. El fotograma es el registro de la pura sombra, la inscripción automática del contorno del objeto. Representaría, por tanto, el punto de partida. ¿Se podría sostener que su lectura es más inmediata y directa? ¿Son las huellas directas más fáciles de interpretar que las diferidas? En percepción no cabe contraponer procesos naturales *versus* procesos culturales. Todo acto de percepción requiere un aprendizaje y está sujeto a numerosos factores adquiridos, no naturales.

Pero lo cierto es que la tosquedad inicial del fotograma proporciona una sensación de verdad primigenia. Una sensación que se origina en la renuncia por parte del operador a la intervención, a dejar que la imagen fluya de un modo "espontáneo". En síntesis el fotograma implica la reducción del repertorio de recursos configuradores de la fotografía a su mínima expresión, que es también su esencia: la impronta de la luz sobre las sales de plata. Aunque cabría matizar que, al igual que la fotocopia, el fotograma en tanto que procedimiento de trabajo, y por simple y austero que lo definamos, posibilita progresivos grados de refinamiento y sofisticación. La historia del medio nos brinda ejemplos que abarcan desde proyectos realista-documentales (las series de algas de Anna Atkins) hasta otros sumamente abstractos, puros efectos de luz sin objetos identificables (los luminogramas de László



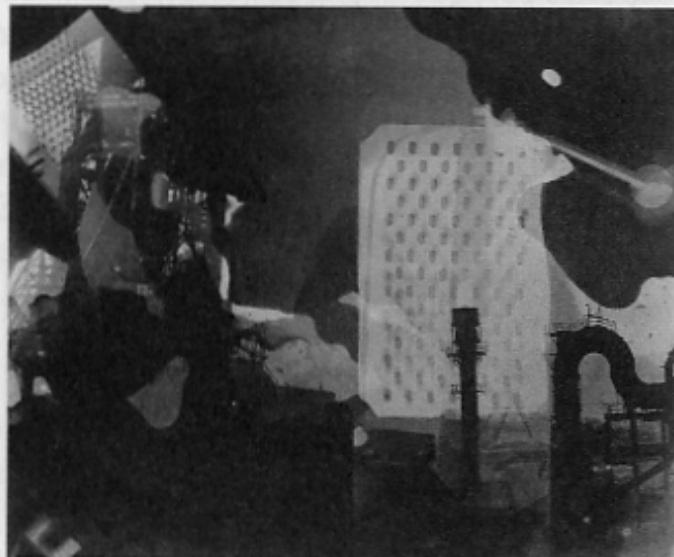
Andreas Müller-Phole, *Zyklogramm III*, 1991

Moholy-Nagy, los ziclogramas de Andreas Müller-Pohle). Es decir, la escala que separa las huellas directas de las diferidas puede sólo disponerse como un *continuum* gradual de valores intermedios, que no pueden indicar umbrales prefijados sino valores comparativos.

Este *continuum* constituye justamente el objeto de otro trabajo mío sobre el paisaje industrial entendido como depósito de arqueologías culturales, históricas, humanas, físicas y materiales. La morfología de la fábrica y el mundo de la tecnología que habían fascinado a los artistas de las vanguardias aparece a fines de siglo como el lastre de una revolución remota cuyo eco nos habla de fuerza y dramatismo humanos de otros tiempos. El tardocapitalismo ha condenado ese paisaje ensimismado a renovarse o a morir, y melancólicamente asistimos a la metamorfosis del monumento en ruina.

El proyecto consiste técnicamente en realizar fotogramas sobre fotografías. Para los fotogramas recogía materiales de desecho, encontrados por azar (piezas mecánicas estropeadas, trozos de motores, chatarra) a lo largo de paseos por zonas portuarias, alrededores de fábricas u otros entornos industriales. Las fotografías sobre las que hacía los fotogramas son las que describen precisamente los parajes donde esos materiales fueron hallados.

Los elementos seleccionados para efectuar los fotogramas constituían restos de un paisaje interpretado como *lieu de mémoire* según la denominación de Pierre Nora: rastros del corazón y la musculatura que habían contribuido a configurar la realidad económica, cultural y política de un territorio. No se trataba de una simple documentación de la superficie de las cosas, de sus apa-



Joan Fontcuberta, *Altos Hornos de Vizcaya*, 1994,
de la serie *Ría de Bilbao: Vulkanoren Sutegia*

riencias externas, sino de escudriñar el territorio en tanto que plataforma histórica, en tanto que escenario de conflictos y en tanto que configuración de identidad; provocar la interacción del antes y del después, de lo todavía funcional con lo ya inútil; constatar el asombro por la vitalidad industrial con la melancolía por su decadencia, el contraste de sus monumentos esplendorosos con sus vestigios más humildes.

Se dan así dos imágenes en tensión, huellas en estadios distintos de su relación con lo real. Una ocultando a la otra en sucesivos sedimentos. Una conteniendo a la otra como ocurre con los reflejos entre dos espejos encarados. Una mirada *collage*, en definitiva, que conduce al *trompe-l'oeil* y al palimpsesto, a la escritura en diálogo con otra escritura, a un bosque de signos que se hacen guiños entre sí.

