

Joan Fontcuberta:

“Yo indago la fotografía de la naturaleza para llegar a la naturaleza de la fotografía”

Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955), el fotógrafo de mayor reconocimiento internacional de nuestro país, presentó en la galería Senda de Barcelona el pasado mes de junio su último trabajo, *Orogénesis*, unos paisajes artificiales a partir de diversos cuadros de Dalí, en los que da una vuelta más a lo que ha sido una constante en su dilatada y versátil trayectoria: el cuestionamiento de la fotografía como representación de la realidad.

En esta serie de paisajes que podríamos llamar neofotográficos usted sigue cuestionando la naturaleza de la fotografía, pero no lo hace desde el mismo medio, sino a partir de instrumentos tecnológicos que no son en sí puramente fotográficos. ¿Dónde situaría este último trabajo suyo?

El eje central de mi trabajo siempre es esta relación de tensión entre la realidad y la ficción. Muchas veces una fotografía nos induce a pensar que lo que nos muestra es verdad por el hecho de que ha sido realizada por una cámara, cuando todos sabemos que la fotografía es una construcción como cualquier otro tipo de mensaje humano. Mi trabajo es una investigación, una indagación de la fotografía de la naturaleza para llegar a la naturaleza de la fotografía. Es lo que he estado haciendo a lo largo de todos estos años con la zoología, con la botánica, con el espacio, etc., y ahora le toca el turno al paisaje.

Aquí lo que se plantea está vinculado a parámetros posmodernistas referentes a la representación del territorio: la realidad ya no depende de la experiencia directa, sino de la gestión que hacemos de imágenes previas. Los paisajes que presento no son una representación de un territorio, sino de otra representación previa que son los cuadros de Dalí.

Hay otra cuestión interesante, como es la relación que se establece entre naturaleza y tecnología. Utilizo una herramienta como el ordenador para hacer un tipo de producto visual que ya no es genuinamente fotográfico, pero aún mantiene un estatus cercano al de la fotografía convencional. El resultado son estos paisajes que podrían parecer nos de lejos pósters de una agencia de viajes o postales turísticas, porque responden a los típicos modelos románticos de exaltación de una naturaleza “salvaje”; pero cuando los miramos de cerca descubrimos el artificio.

¿No cree que su discurso sigue siempre más latente por debajo de la simple evidencia?

De algún modo se oculta tras una imagen que a menudo parodia una cierta estética...

Sí, mi trabajo es como una especie de palimpsesto... Siempre suele haber en él una mirada crédula sobre las imágenes, que en el fondo es una mirada poco crítica. Yo lo que hago es tender trampas al espectador, pero no lo hago para burlarme de él, sino para provocar una reacción. Lo podríamos entender como una especie de vacuna. Yo inculco el virus de la ficción, del engaño, a fin de que este virus, una vez introducido, genere anticuerpos, es decir, propicie una actitud crítica.

Los paisajes que presento llaman la atención, invitan a mirarlos. En algún momento dado descubrirás que no son reales. Entonces eso hace que te plantees las teorías aceptadas como buenas y, en definitiva, el mismo concepto de verdad... Este proceso es inmediato, pero comporta una cierta gestión interior personal.

En cualquier caso, yo no mido el éxito o el fracaso de una exposición cuando el visitante sale por la puerta de la galería, porque, repito, ya he introducido este virus y tenemos que dejar que siga su curso. Hay gente que reacciona rápidamente, pero otras veces esta reacción se produce a lo largo del tiempo, quizás una semana o toda la vida. Es como una semilla, que según el terreno y el abono germinará más pronto o con más fuerza, pero en cualquier caso la semilla ya ha sido plantada...

Hay quien critica que su obra sea excesivamente contextual y que a menudo, especialmente en las instalaciones, el espectador no reciba una emoción estética, sino una descarga conceptual que podría explicarse mejor en un libro. ¿Hasta qué punto su obra se mueve en los parámetros del arte conceptual, y qué papel desempeña dentro de la estética fotográfica?

Tengo trabajos de muchos tipos diferentes. Los hay más narrativos; otros, como las instalaciones, juegan más con el contexto y con la plataforma institucional que los acoge, ya sea un museo o las páginas de un diario. En otros, como en esta exposición, el efecto plástico es más evidente y directo. También hay muchos niveles de lectura. Yo no impongo una interpretación, dejo que el público se proyecte en la obra y llegue a sus propias conclusiones.

Usted, que fue uno de los cofundadores de la Primavera Fotográfica, ¿cómo valora la

situación en que se encuentra el festival, en el que ha habido cambio de director y de planteamientos, según parece?

Un festival que esté vivo tiene que replantarse en cada edición al ritmo de cómo evolucionan las cosas, y la fotografía ha evolucionado muy rápidamente. Creo que la revisión que se está haciendo de la Primavera Fotográfica se tendría que haber hecho hace tiempo. Lo que pasa es que ahora se dan unas circunstancias muy especiales, quizás más radicales. Hasta hace poco ha habido un mismo director a lo largo de todos estos años, que ha realizado una labor positiva. Ahora ha sido sustituido por otro director que tiene unos planteamientos diferentes y también interesantes, pero que se ha inhibido de llevar a cabo la refundación del festival que había que hacer; más bien se ha querido limitar a presentar una edición de transición. Nos encontramos, pues, en una situación de espera, por no decir de *impasse*.

¿Por que cree que hasta ahora no se ha hecho esta revisión?

Depende de muchos factores, de la coyuntura política y cultural. Esta situación de *impasse* es responsabilidad del departamento de artes plásticas y de la Conselleria de Cultura de la anterior Administración autónoma y de la actual, que no apostaron de verdad por reforzar el festival. Podía haber habido muchas alternativas para dinamizarlo. Se necesitaba una mayor dotación económica para programaciones más ambiciosas, o la libertad para conseguirla, y fórmulas más creativas de organización, como muchos otros festivales han probado a fin de no anquilosarse.

¿No ha tenido que ver con ello el localismo en que a veces vivimos? Lo digo porque la crisis de la Primavera Fotográfica contrasta con el éxito de Photo España, que no deja de ser un festival con unos contenidos y un concepto bastante similares a los de la Primavera Fotográfica.

No estoy de acuerdo con que se puedan equiparar estos dos festivales, porque parten de planteamientos y circunstancias diferentes. En primer lugar, la Primavera Fotográfica nació como un acto de militancia, desde la misma comunidad fotográfica, y concretamente por la voluntad decidida de un grupo de fotógrafos de incidir en tres factores: en el público, en las instituciones y en el mundo del arte



Eva Guillaumet

y de la cultura. Había unos objetivos comunes que alcanzar, y eso hacía que la dinámica fuese más entusiasta y voluntarista que profesional y eficaz. Photo España, no lo olvidemos, es un festival gestionado por una empresa privada, que, aparte del aspecto cultural y artístico, como toda iniciativa de mercado busca también un beneficio.

La Primavera Fotográfica fue una iniciativa colectiva, casi asamblearia, que tuvo la particularidad de ser asumida desde sus inicios por la Administración. Este apoyo institucional, en cierto modo, secuestró una iniciativa que pertenecía a la sociedad civil, lo que condicionó excesivamente su rumbo. Eso ha sido un lastre que se ha ido arrastrando y que no ha dejado actuar con las manos libres, con más capacidad de innovación. Además, ahora vivimos una época muy distinta. La difusión de la fotografía está mucho más normalizada: la universidad, las publicaciones de fotografía, la existencia de ARCO y la presencia de la fotografía en las galerías comerciales ofrecen un paisaje muy diferente. Photo España se da en esta coyuntura y se beneficia de unas circunstancias más favorables, en que ya no hay que luchar o reivindicar cosas básicas que por fin ya son asumidas por todo el mundo.

La Primavera Fotográfica nació en 1982 y respondía a las necesidades de aquella década; Photo España

aparece quince años más tarde y desarrolla muy bien la estructura de festival de los noventa. Pero hay otro aspecto diferenciador que hace que el modelo de festival sea completamente distinto. La Primavera Fotográfica se planteaba como una fiesta de la fotografía en la que la participación era lo más importante y desde un punto de vista institucional se le daba cierto aire populista en el que contaba más la cantidad que la calidad. A menudo se criticó que se hicieran 150 exposiciones, de las que sólo unas cuantas eran realmente interesantes. Pero entre ellas había muchas en que exponían jóvenes por primera vez, y canalizar la entrada de las nuevas generaciones era también algo muy importante. En Photo España, en cambio, prevalece la calidad y todas las exposiciones son muy cuidadas.

Pero hay otra diferencia de peso. Cualquier actividad realizada en Madrid tiene una repercusión mediática en toda España, incluyendo los medios de Barcelona. Pero ningún periódico madrileño se hace eco de la celebración de la Primavera Fotográfica. Comparemos cuánto espacio ha dedicado la prensa de Madrid a la Primavera Fotográfica y cuánto la de Barcelona a Photo España: hay un desequilibrio brutal, y eso se debe al hecho de que allí se concentra el poder político y económico, pero sobre todo mediático.

¿Cree que todavía tiene vigencia organizar festivales de fotografía cuando ésta ya está integrada en las galerías, en los festivales y en las bienales de arte?

El debate está vivo desde hace muchos años y seguirá estándolo. Cuando en 1996 fui director del Festival de Arles tuve que responder adoptando una filosofía u otra. En un momento en que varios festivales se especializan, el de fotoperiodismo en Perpiñán, el de artes plásticas en Cahors, el documental de Montpellier..., sí que tiene sentido un enfoque genérico. La fotografía se puede considerar desde muchas perspectivas: transversalmente, interesándose por una perspectiva, pero también verticalmente, en todos sus niveles: como herramienta de comunicación, de experimentación estética, de fijación de la memoria... La fotografía tiene que ver con la publicidad, el periodismo, la ciencia, el ocio y la cultura visual. ¿Por qué renunciar a esta riqueza? Todo tiene cabida si se plantea con interés y calidad. En cine pasa lo mismo. Puede haber festivales de cine y punto, como el de Cannes o el de Venecia, pero también los hay especializados, en cine fantástico y de terror, en documentales, en cortometrajes... Estas ofertas muy focalizadas no impiden que haya festivales dedicados al cine en toda su extensión.