

Entrevista

Joan Fontcuberta

*Dentro de las actividades que el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo está llevando a cabo, se vienen desarrollando en su sede del Monasterio de la Cartuja una serie de talleres teórico-prácticos. El pasado mes de Octubre tuvo lugar el taller denominado **El álbum de las ciudades inexistentes**, del que fue responsable el artista Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955). Formado en el mundo de la fotografía, Fontcuberta ha llevado a cabo una actividad muy extensa en este terreno, tanto desde la perspectiva del creador como la del teórico, el crítico o el docente.*

La cercanía de la propuesta –relacionar a los fotógrafos con las ciudades a través de su historia; elaborar una reinvención de la ciudad– a temas patrimoniales nos ha movido a incluir en este número de PH una entrevista donde, junto con el análisis del taller, surgen un gran número de cuestiones que afectan al patrimonio en su plasmación más compleja: la ciudad.

Javier Rodríguez. *El título del taller es “El álbum de las ciudades inexistentes”. ¿Existen “ciudades ocultas” dentro de las que habitualmente son el espacio de nuestra vida?*

Joan Fontcuberta. Es un fenómeno parecido a las muñecas ucranianas: una está contenida en otra, y otra está contenida en otra, y así sucesivamente. La idea de ciudad no es una idea singular sino que es una idea plural. Es como decir que el universo contiene diferentes mundos y estos mundos distintos submundos; es decir, el macrocosmos nos lleva por una serie de reducciones al microcosmos. Entonces la unidad de ese mundo es el individuo, es el ser humano. Ese ser humano se va articulando en redes sociales y estas redes sociales necesitan unos territorios; y yo creo que, en estos momentos, estos territorios son las ciudades. Para mí, la ciudad es el campo de expansión de la vida del individuo, su proyección a lo social. Diríamos entonces que hay tantas ciudades como individuos; incluso que hay muchas ciudades para un solo individuo, porque la experiencia de la ciudad, la experiencia de enriquecerse uno mismo, se multiplica en función de sus intereses, de su historia, de su fantasía, de su memoria, etc. Hay infinitas ciudades en una sola ciudad y darse cuenta de eso es una manera de enriquecer un cierto patrimonio personal e individual.

El objeto del seminario es darse cuenta de este fenómeno y, al mismo tiempo, darse cuenta de cómo una herramienta tan cotidiana como la fotografía, y aparentemente tan ligada a la realidad, puede ser una vía a la imaginación, una vía al descubrimiento de esta multiplicidad de ciudades.

JR. *Has mencionado además un tema importante, que incluso en la dinámica del propio patrimonio nos afecta respecto a la fotografía: la fotografía como imagen de la verdad. En tus trabajos has estado siempre preocupado por mostrar de qué manera lo verdadero y lo falso son conceptos enormemente aleatorios; y que, sobre todo, la fotografía no es una prueba pericial, inamovible, sino que realmente conviven en ella muchas realidades distintas, muchas verdades y también mentiras.*

JF. Yo llego a la fotografía a partir de la publicidad y el periodismo. He trabajado durante unos años en publicidad y periodismo, y eso a mí me familiarizó con la mentira. De manera que mi reacción, mi trabajo artístico, fue precisamente el de la construcción de los mecanismos, de los dispositivos culturales de lógicos históricos que inducían a esa imagen seductora detrás de las cuales se ocultaban muchas intenciones. Entonces la fotografía era la quintaesencia de un nuevo tipo de imágenes, de imágenes técnicas -el video, el cine- que serían en el fondo tecnologías aliadas, pero con una base, diríamos, óptica, mecánica, fotográfica. Estas imágenes generaban una cultura que, históricamente, podríamos considerarla enraizada en el positivismo, en la supremacía de la observación directa de la naturaleza, en toda una serie de condicionantes filosóficos y humanísticos, que situaban al hombre como protagonista del saber científico. La fotografía, efectivamente, nace como una tecnología al servicio de la verdad. Pero esto era una convención cultural: no había nadie ni nada en la esencia del medio. Un análisis semiótico profundo de la imagen fotográfica no hubiese demostrado esa necesidad, esa dependencia de la fotografía respecto a lo que entendemos por verdad. Porque, para empezar, la verdad es un concepto absolutamente subjetivo, normalmente impuesto desde una posición de poder: la verdad es una opinión ejercitada desde la autoridad. No podemos hablar de objetividad;

“La fotografía viene a ser un mensaje fabricado por el hombre y en ese proceso de fabricación hay también un proceso de discurso, de subjetividad”

hablamos en todo caso de subjetividades compartidas. La fotografía, en cambio, se ha utilizado históricamente como soporte de vivencias; la fotografía es testimonio, es imagen notarial, es imagen pericial.

La fotografía es una pura construcción a la que podemos hacer decir lo que nosotros queramos y mi trabajo ha supuesto un cierto desmantelamiento de esa creencia tan común de que la fotografía es el reflejo de lo que se tiene enfrente. La fotografía, digo yo, es una imagen ambigua, polisémica; una imagen cuyo sentido lo fabricamos en función de nuestro cometido, del contexto, del discurso en el que esta fotografía viene inserta. En realidad, la fotografía viene a ser un mensaje fabricado por el hombre y en ese proceso de fabricación hay también un proceso de discurso, de subjetividad; una libertad de creación como la que existe en cualquier otro medio.

JR. Esto podría enlazar con un tema que resulta muy interesante en ámbitos como el de la difusión del patrimonio, y que es el tema de la interpretación del mismo.

JF. Yo creo que la actitud a la que debemos apuntar es la de fomentar la duda. La duda -la duda cartesiana como prisma o como filtro de toda creencia- es inteligente. Parte de mi trabajo, y digamos del eventual discurso teórico que pueda llevar parejo, consis-

te justamente en incitar una actitud crítica ante cualquier mensaje que recibimos. En estos momentos, los medios de comunicación, e incluso los diferentes canales institucionales, como, por ejemplo, la ciencia, la universidad o la iglesia, se basan en plataformas que comunican, no a un nivel de igual a igual, sino desde una cierta altura, desde una cierta autoridad. Los espectadores estamos acostumbrados a recibir los mensajes emanados y, por lo tanto, incuestionados, aceptados tácitamente sin ninguna discusión. Por ejemplo, nosotros entramos en un museo y todo lo que se nos dice en el museo va a misa; no se nos ocurre pensar que eso forma parte de un cierto discurso de explicación de lo real, y que es un posible discurso entre muchos otros. Es decir, esto para nosotros es el discurso, es todo. Pienso que es muy positivo fomentar la inteligencia desde una crítica, y no para rebatir lo que se nos ofrece, sino para ser conscientes de las opciones que tenemos. Esta conciencia de las opciones creo que nos hace más libres, y por lo tanto más humanos, más racionales.

JR. Volviendo al tema del curso, la ciudad, hay una tendencia relativamente reciente en la cual se considera a la misma como el espacio patrimonial por excelencia. ¿Cuál sería tu visión de este hecho? ¿Crees que, si hay un espacio patrimonial por excelencia, es la ciudad?

JF. Yo te diría, desde el mundo que me es propio -el de la fotografía-, que la historia de la fotografía es la historia de la fotografía de la ciudad. La primera fotografía en la historia es una panorámica de unos tejados, vistos a través de la ventana donde Nicéphore Niépce trabajaba. Y esto por dos razones: por un lado, porque ya cuando nace la fotografía, a mediados del siglo pasado, el 80% de la población vive en ciudades y, por lo tanto, éste es su entorno más inmediato. Además, y por cuestiones anecdóticas, técnicas, la ciudad era el tema estático, que permitía unas largas exposiciones, y por lo tanto era el modelo por excelencia. Ya cuando la técnica libera al fotógrafo de estas imposiciones de temporalidad, de estaticismo, la ciudad sigue siendo el sujeto sociológico en el que el fotógrafo se desenvuelve con mayor interés y al que presta mayor atención. Porque es en la ciudad donde tienen lugar los conflictos, donde tienen lugar todas las transformaciones históricas importantes que han focalizado la documentación fotográfica.

JR. En los últimos años, las exposiciones fotográficas que han alcanzado mayor repercusión suelen ser, casi siempre, aquellas que tienen a la ciudad como referencia. En ese sentido, y como tú comentabas, la fotografía documenta la ciudad. Sin embargo, desde la perspectiva del trabajo en el ámbito del patrimonio no hay una conciencia clara de la importancia de la fotografía como patrimonio en sí, o como elemento documentador de las transformaciones del patrimonio.

JF. Precisamente, el uso descriptivo e informativo de la fotografía ha eclipsado el hecho de que la fotogra-

fía en sí misma forma parte del patrimonio cultural de un país. Y esto ha llevado al olvido, al desamparo de una parte de ese patrimonio. En estos momentos lamentamos la pérdida de archivos fotográficos importantísimos. Incluso desde la experiencia catalana se comenta, siempre de una forma jocosa pero al mismo tiempo dramática, el hecho de que un archivo de placas de cristal fue literalmente triturado para tapar los hoyos de una carretera. Por suerte, esto está cambiando y cada vez hay más sensibilidad. Hay en estos momentos unas líneas de actuación desde museos, desde instituciones, desde la administración, que, más despacio de lo que a muchos nos gustaría, empiezan a tomar medidas de salvaguarda, protección, estudio y difusión.

JR. Si hay dos manifestaciones artísticas estrictamente contemporáneas serían la fotografía y la fotografía en movimiento que supone el cine. Pero todavía está un poco discriminado el tema del patrimonio cinematográfico igual que el patrimonio fotográfico. Incluso las técnicas de conservación están sujetas a debates que ya están completamente superados en otras ramas.

JF. De todas maneras, también hay que precisar cuándo hablamos en términos generales, a nivel internacional, y cuándo hablamos refiriéndonos a nuestro país. Porque, evidentemente, en España llevamos un retraso adicional en este sentido. Por ejemplo, los primeros museos con colecciones fotográficas nacen a principios de siglo. El MOMA, que es una de las grandes referencias, nace en 1937. Y en cambio, aquí en España una colección de material fotográfico entendida por su valor artístico es algo absolutamente reciente. Aparte del IVAM, que empezó hace unos años, no sé si hay alguna otra colección que haya rebasado ya el nivel de proyecto museográfico. Que yo conozca, tal vez el Reina Sofía empieza ahora, en un departamento, alguna actuación en este sentido.

JR. En Andalucía, el Centro Andaluz de la Fotografía está llevando a cabo una política muy loable, pero todavía carece de sede definitiva. No obstante, has rozado un tema que me parece interesante y es que hay una especie de tratamiento diferencial en la fotografía y eso se nota en el mundo de las exposiciones. Si una exposición es de fotografía artística, recibe un número muy inferior de visitas que una exposición de fotografía documental. ¿Qué reflexión te produce esto?

JF. Me parece que es perfectamente explicable porque la fotografía, en tanto que arte, entra dentro de la dinámica del arte contemporáneo. Por ejemplo, la distinción que tú has hecho entre fotografía documental y fotografía más experimental, más de especulación estética, es como si comparásemos la exposición de arte rabiosamente contemporáneo con



una exposición de un Velázquez o un Goya, artistas de siglos anteriores perfectamente aceptados.

Y es que el arte contemporáneo, precisamente por ser contemporáneo, es un arte que rompe moldes; es un arte que no ha sido generado para complacer una determinada contemplación, sino precisamente para hacer preguntas, para abrir interrogantes. No recuerdo exactamente la frase de Picasso, pero venía a decir algo así como que si algo nos gusta ahora quiere decir que ya está dentro de una estética comúnmente aceptada; por lo tanto no hay nivel de innovación. Sólo lo feo puede ser bueno, sólo lo feo porque significa que choca con los patrones de gusto que requieren todavía mucho esfuerzo, que requieren ponerse al día. Para mí el arte contemporáneo es como la Fórmula 1 en la industria del automóvil: es decir, son una serie de locos que se embarcan en la aventura de experimentar, de probar...

JR. Esto quizás podría abrir otro debate. Así, desde la perspectiva de nuestro trabajo, nos encontramos muchas veces ante ramas del patrimonio menos exploradas y que precisamente son las que más nos interesan. Ya hoy en día muchas personas reconocen con una normalidad absoluta el patrimonio inmaterial –las fiestas– o el patrimonio industrial. Pero aún queda mucho por hacer

JF. Limitar el concepto de patrimonio a lo que son piedras es una reducción absurda que deja de lado una riqueza extraordinaria de lo que realmente hay que saber preservar y divulgar.

JR. Cuando hablamos de patrimonio, parece dominar la perspectiva de un pasado que estamos obligados a con-

Trabajo realizado durante el taller el álbum de las ciudades inexistentes. La fotografía como reinención de la ciudad. Director: Joan Fontcuberta

“En estos momentos lamentamos la pérdida de archivos fotográficos importantísimos”

servar y a preservar para el futuro. Pero es curioso que, en muchísimas ocasiones, no se tiene en cuenta que todo lo que se va generando en el presente termina convirtiéndose en algo necesario ¿Qué opinas sobre esto y cuál sería tu definición de patrimonio como artista plástico comprometido con este momento contemporáneo?

JF. Pertenezco a una comisión de artistas plásticos y he tenido determinados papeles en colectivos de creadores. En muchos casos hemos protestado delante de la administración por la discriminación que supone el hecho de la desproporción de inversiones entre lo que es el patrimonio histórico y el que es el patrimonio contemporáneo. Desde la perspectiva del colectivo de artistas nos parece que la administración debe velar igualmente por salvar lo

“Para mí, patrimonio es todo aquel bien que sirve a la comunidad; es decir, que no solamente sirve en un sentido funcional, sino que representará un legado para futuras generaciones”

que hay como por fomentar que haya más. La ayuda a la creación, las becas, en fin, todo lo que sean acciones encaminadas a la producción de nuevo patrimonio debe ser contemplado por la administración. Entonces, para mí, patrimonio es todo aquel bien que sirve a la comunidad; es decir, que no solamente sirve en un sentido funcional, sino que representará un legado para futuras generaciones. Es como un embrión, una semilla. La creación artística no es un bien único, individual, sino que también va a la colectividad, a la colectividad de ahora pero también, diacrónicamente, para futuras colectividades. Que existiera Velázquez no sólo favoreció a sus coetáneos, sino que nos ha favorecido a nosotros como herederos de su tiempo, de su sociedad. No sabría definirlo de una manera muy rigurosa, pero para mí sería eso, es decir, esos bienes capaces de trascender al tiempo en su efecto cultural, social, etc.

JR. *Volviendo a la ciudad, ahora vemos que en las ciudades históricas, sobre todo en las occidentales, hay un rechazo relativamente matizado a lo que son actuaciones contemporáneas urbanas en la arquitectura o en la plástica. ¿Forma eso parte de un rechazo que tú apuntabas anteriormente, un problema de desconfianza hacia lo nuevo?. Y, en segundo lugar, ¿no crees que es necesario reivindicar la presencia de las manifestaciones artísticas contemporáneas en convivencia con la ciudad histórica?*

JF. Efectivamente, hay un conflicto de equilibrio entre el pasado y el futuro. Por ejemplo, en el caso de artistas que utilizan la fotografía, yo he vivido polémicas alrededor de esta cuestión. Así, han habido fotógrafos que han tomado fotografías antiguas y las han manipulado. Pero en esta manipulación cabe, hasta cierto punto, la destrucción de la obra de un artista precedente. Se discutía si es legítima esta actuación, si hemos de destruir el pasado para crear unas condiciones para el presente y para el

futuro. No hay una respuesta clara a estas cuestiones. Hay que buscar con sentido común unas respuestas coyunturales en cada momento. En el caso de la ciudad, yo diría que el pasado pesa, y que sigue siendo desproporcionadamente hegemónico con relación a la posible actuación del arte contemporáneo en la ciudad. En Barcelona, por ejemplo, cuando los Juegos Olímpicos, ha habido toda una serie de actuaciones de escultores, pintores, que a mí me parecen que han enriquecido el patrimonio de todos. Incluso en algunos países, yo diría que más cultos, más avanzados, eso ya está institucionalizado. Cada vez que hay una construcción pública de una cierta envergadura, el 1% del presupuesto se destina a proyectos de arte contemporáneo. Si un edificio cuesta un número indeterminado de millones, un 1% de eso se dedica a obras de arte que hacen artistas expresamente para ese edificio, sea un puente, y ya sea una escuela o un edificio de juzgados. Eso está absolutamente legislado, nadie lo cuestiona, y ya forma parte de la dinámica habitual. Es la respuesta a la conciencia de que no sólo hay que construir funcionalmente, sino que hay que dejar ese terreno a la imaginación, a la poética, a lo más especulativo.

JR. *A cosas que, probablemente, cuando lleguen generaciones posteriores terminen por considerarlas también su patrimonio. Porque parece que, en ese sentido, la gente no termina de convencerse de que lo que hoy vemos como patrimonio consagrado fue en un tiempo ruptura.*

JF. Para mí la diferencia es que hoy y aquí, cuando un ayuntamiento o una empresa deciden encargar a un escultor, o a un arquitecto, o a quien sea una determinada obra, eso es noticia, eso es excepción. Nos parece realmente encomiable y lo celebramos, cuando en la realidad cotidiana de otros países eso es lo normal, ya entra dentro de unos presupuestos y de unas previsiones, y se inserta en una manera rutinaria de funcionar.

Transcripción: Fátima Marín