

Andrea Soto Calderón

Rainer Guldin

„Para documentar algo que no existe“

Vilém Flusser y Joan Fontcuberta: Una Colaboración

En este artículo quisiéramos centrarnos en la amistad e intensa colaboración entre Vilém Flusser y Joan Fontcuberta. El archivo de Flusser en Berlín posee un corto intercambio epistolar que nos gustaría analizar y discutir en detalle. De hecho, contiene una valiosa información acerca de los proyectos comunes, intercambios teóricos y asuntos personales. Para aclarar algunos puntos importantes le hemos pedido a Joan Fontcuberta responder a una breve entrevista que hemos incluido en este documento. Luego de esta primera parte introductoria más general, queremos discutir el recíproco interés teórico y creativo que acercó a Flusser y a Fontcuberta, y los diferentes textos que de ahí resultaron.

Joan Fontcuberta no sólo es un destacado inventor y original fotógrafo, sino que también publicó una serie de libros sobre el arte de la fotografía y sus implicaciones filosóficas. En varias ocasiones Fontcuberta escribió desde un punto de vista teórico sobre Flusser. En el *Suplemento Annual Enciclopedia Espasa-Calpe*, 1981-1982 se pueden encontrar unos pocos pasajes acerca de la filosofía de la fotografía de Flusser los cuales son muy apropiados. Además, en 1997 Fontcuberta publicó *El beso de Judas. Fotografía y verdad* dedicado a la memoria de Flusser. En este libro se pueden encontrar algunos comentarios más sobre Flusser, así como un breve pasaje de la intención filosófica que hay detrás de la colección de fotografías de *Herbarium* de Fontcuberta, para el cual Flusser escribió la introducción en inglés y alemán. El libro fue publicado por Müller-Pohle en 1985. En el contexto de la colaboración entre Fontcuberta, Flusser y Müller-Pohle, Flusser también escribió dos ensayos – *Releaser* y *Counter-vision* – que nunca fueron publicados. El primer texto debería haber sido publicado en la revista de Fontcuberta *PhotoVision* y el segundo fue parte de un proyecto común previsto por Flusser, Fontcuberta y Müller-Pohle. Hemos publicado estos dos textos en la presente edición junto con el intercambio de cartas que Flusser y Fontcuberta mantuvieron, además de la breve ficción filosófica *Bibliophagus convictus* que originalmente había sido concebida para *Artforum* y para la que Flusser le pidió a Fontcuberta hacer algunas fotografías. La discusión de esta red textual no sólo aclara el trasfondo teórico común que une a Flusser y a Fontcuberta, sino que también permite dar a conocer un poco más algunas de las múltiples y complejas facetas de la filosofía de la fotografía de Flusser.

Querido Joan – Estimado Vilém

El pequeño corpus de cartas y postales que Vilém Flusser y Joan Fontcuberta intercambiaron entre 1984 y 1988 se compone de trece¹ textos en total: siete cartas por parte de Flusser escritas en inglés; así como cuatro textos escritos a mano en francés, entre los cuales hay una tarjeta postal y dos textos mecanografiados en inglés de Fontcuberta; dos cartas de Flusser – escrita el 26 de enero y el 4 de abril de 1984 – a las que alude en su carta del 09 de febrero de 1984 no se encuentran. Un breve resumen del contenido de los textos individuales dará alguna idea sobre sus intereses en común y su colaboración.

1984 es probablemente el año más intenso de la colaboración de Flusser y Fontcuberta. El intercambio de cartas de este año incluye 7 de las 13, más las dos cartas de Flusser que lo más probable es que se hayan perdido. Edith y Vilém Flusser visitaron a Fontcuberta en Barcelona y Cristina y Joan Fontcuberta pasaron algún tiempo en Robion. En la primera carta (texto 58) escrita el 2 de febrero de 1984 Flusser se refiere a una carta anterior, que había escrito el 26 de enero, en la que le pedía a Fontcuberta que le enviara unos tickets para un viaje a Barcelona que estaba previsto para mediados de febrero de 1984. También Flusser informa brevemente a Fontcuberta acerca de su viaje a Nápoles y le sugiere invitar al Director del Instituto Francés a Barcelona. En su respuesta (texto 59) – la postal escrita a mano no tiene fecha – Fontcuberta describe una visita a Arles y Marsella refiriéndose a una visita anterior a Robion excusándose por no haber tenido tiempo para visitarle durante su estancia en el sur de Francia. En la tercera carta del 10 de abril de 1984 (texto 60) Flusser le agradece a Fontcuberta la invitación al simposio de *Fotografía Mediterránea* en Barcelona – "[...] un evento muy estimulante, y voy a tener que digerir todos los impulsos que he recibido durante nuestra reunión" – y le confirma a Fontcuberta la invitación para el *Festival de Avignon – Le Vivant et l'Artificiel* organizado por Louis Bec – en julio del mismo año. En esta y en la siguiente carta (texto 61) del 11 de julio Flusser le escribe acerca de su texto *Releaser* que se suponía iba a ser publicado en *PhotoVision* de Fontcuberta: "Te prometí un artículo para *PhotoVision*. Lo encontrarás incluido aquí: 'Releaser'. Espero que lo encuentres adecuado para la publicación". El ensayo no fue publicado y nunca se volvió a mencionar en el intercambio de cartas. Nos ocuparemos de su contenido más adelante. En esta carta Flusser pregunta una vez más sobre el paradero de la otra carta que escribió el 4 de abril: "Los servicios postales son terribles en estos días".

¹ Los textos individuales han sido previamente numerados del 58 al 70. Pero la cronología sugerida no siempre tiene la capacidad de una inspección más cercana. De hecho, el 66 debe preceder al 65, y el 68 a la carta 67, y esto por razones lógicas. En su carta escrita a mano para Flusser, con fecha 16 de enero, Fontcuberta menciona la publicación de su obra *Herbarium* de la cual envía una copia a Flusser. El libro fue publicado en 1985 y lo más probable es que no estuviera disponible en enero. Por otro lado, en el texto 67 Fontcuberta acepta la petición de Flusser para fotografiar su imaginario *Bibliophagus convictus*.

Flusser y Fontcuberta se reunieron de nuevo en el evento de Aviñón a principios de julio. Fontcuberta y su esposa también visitaron a Edith y a Vilém Flusser en Robion como se puede deducir de la carta del 13 de julio (texto 62): "[...] ha sido un placer habernos encontrado contigo y con Cristina aquí, haberles mostrado algunos aspectos de Aviñón y haber jugado ajedrez contigo. Tenemos que hacerlo más a menudo". La carta incluye la introducción en alemán e inglés del *Herbarium* de Fontcuberta: "Espero que se adapte a tu propósito. Si no es así, por favor, escríbeme y lo cambiaré de acuerdo a tus sugerencias". En su carta del 08 de agosto (Texto 63), Fontcuberta le agradece la introducción al *Herbarium*: "Yo creo que es muy agudo y se ajustan perfectamente. Pronto voy a enviar una fotocopia [sic] a Andreas [Müller-Pohle] y estoy convencido de que estará de acuerdo". Fontcuberta ya había escrito un breve texto sobre la filosofía de la fotografía de Flusser: "Recientemente² he escrito un artículo para el suplemento anual [sic] de la *Enciclopedia Espasa* [...] en donde comento acerca de tus teorías acerca de la fotografía. Incluso se reproduce tu retrato - el que tomé en Barcelona-. Te lo enviaré cuando se imprima". En su *Postdata* Fontcuberta alude irónicamente al concepto de programa de Flusser. "Estoy usando una nueva máquina de escribir electrónica y en esta ocasión siento que el "programa" es muy útil!" En la siguiente carta del 07 de septiembre (texto 64) Flusser le escribe a Fontcuberta acerca del texto publicado en la *Enciclopedia Espasa*. "Me siento halagado y lleno de orgullo que hayas escrito un artículo sobre mí en *Enciclopedia Espasa*, estoy esperando con gran placer poder verla. En cuanto a mi parte sobre ti, ("*uma mao lava uma outra*"³), espero que pronto sea publicada". Flusser le pregunta a Fontcuberta cuándo podrá visitarlo nuevamente en Robion, y sobre la posibilidad de ser invitado por la Universidad de Barcelona: "aunque sólo sea para que podamos encontrarnos y jugar ajedrez" la carta contiene más información acerca de planes futuros de Flusser: viajes a Liège, Bielefeld, Río de Janeiro y Buffalo.

Para 1985 sólo se ha conservado en el Archivo una postal escrita a mano de Fontcuberta con fecha 16 de enero (texto 65). Junto con la postal Fontcuberta envía una copia del *Herbarium*. "Ici je t'envoie un des premiers exemplaires de mon livre. Je veux passer chez vous bientôt et, j'aimerais m'arrêter et parler un petit peu; alors j'amènerais [sic] des exemplaires additionnels [sic]. En plus, je dois te demander comment tu veux que je te paye ton magnifique texte. [...] J'essai encore d'organiser un truc à l'Université pour toi mais la situation est très conflictive [sic] pour le moment". Como en muchos otros casos, Flusser hace uso de su red de amigos, no sólo para mantener un teórico y productivo diálogo, sino también para publicar sus textos, para ser invitado a conferencias y para encontrar trabajo en un contexto académico.

²La fotografía incluida en la contribución de Fontcuberta a la Enciclopedia Espasa fue tomada durante el simposio de Barcelona, es decir, en febrero de 1984. No está muy claro lo que significa "recientemente" en este contexto (véase también la nota 14).

³ Una mano lava a la otra

En 1986 el tema principal es el intento de Flusser porque Fontcuberta tome algunas fotografías de su insecto híbrido imaginario, el *Bibliophagus convictus*. Nos ocuparemos de este aspecto por separado en la última parte de este ensayo. En una carta del 01 de enero (texto 66) Flusser agradece a Joan por su texto en la *Enciclopedia Espasa*: "Me sentí halagado. Usted ha tenido éxito en sintetizar mis pensamientos sobre la fotografía". Flusser menciona también un encuentro en Berlín y la posibilidad de una nueva visita a España con motivo de la publicación de la primera traducción al español de *Für eine Philosophie der Fotografie* - Para una Filosofía de la fotografía. Esta carta también contiene la frase teóricamente más importante del conjunto del intercambio de cartas, la misma base de la propuesta de Flusser para tomar algunas fotos de su quimera filosófica. "Angelo Schwarz [...] me dijo que tú eres uno de los fotógrafos más importantes, ya que entiendes lo que son las fotografías: para documentar algo que no existe. ¿Estás de acuerdo?" En una segunda carta escrita el 2 de septiembre Flusser le pide a Fontcuberta su colaboración en el proyecto *Bibliophagus convictus*: "Estoy a punto de escribir un artículo científico sobre "*Bibliophagus convictus*", posiblemente para ser publicado por Andreas. ([...] se publicará en breve, tanto en libr[o] como en disquete⁴). ¿Estarías interesado en fotografiar este animal? [...] Sé que puedo confiar en tu capacidad de documentar este animal con la misma fidelidad con la que documentas plantas y espero seducirte para hacerlo. Mis mejores deseos y por favor colaboremos juntos en este proyecto".

Al igual que en la carta anterior, Flusser hace uso de la palabra «documento» en un sentido sumamente ambivalente e irónico. Documentar significa certificar y demostrar, pero también se refiere a las evidencias escritas, es decir, a una codificación textual, que es exactamente sobre lo que trata la fotografía para Flusser. Las fotografías, al igual que todas las otras imágenes técnicas, no muestran la realidad tal como es, sino que se basan en textos, es decir, en los programas inscritos en el aparato, en este caso la cámara. Con el uso de 'documentar' en este segundo sentido literal Flusser, irónicamente, muestra lo que la supuesta objetividad de la fotografía disimula: su dimensión fundamentalmente inventiva y constructiva. La palabra "fíelmente" tiene que ser entendida en el mismo sentido irónico: La cámara no es fiel a la realidad que representa, sino a los programas de animación y a las intenciones del propio fotógrafo. Flusser, además, se está refiriendo aquí al proyecto *Herbarium* de Fontcuberta – "con la misma fidelidad con la que documentas plantas" – y al pedirle que documente a un animal imaginario, de paso, es también una anticipación del futuro proyecto *Fauna*⁵ de Fontcuberta. Hemos incluido en este número algunas fotografías de ambos proyectos.

⁴ Flusser se refiere aquí al texto *Angenommen. Eine Szenenfolge* publicado por primera vez en 1989.

⁵ Texto 69. *Fauna* también fue publicado en 1988 por *Dr. Ameisenhaufen's Fauna* en colaboración con Pere Formiguera.

La respuesta de Fontcuberta sigue el 15 de septiembre (texto 67): "Tu invitación para ilustrar tu "*Biliophagus convictus*" me parece muy emocionante y por supuesto que acepto. La cuestión será encontrar el tiempo. Voy a estar en Israel y Portugal por varios talleres y sólo regreso a Barcelona en Diciembre. ¿Podrías esperar hasta entonces? Aún así, no estoy absolutamente seguro de tener oportunidad de trabajar en ese proyecto, entonces, desde ya preveo que estaré muy ocupado [...]". Vamos a volver a este proyecto y sus implicaciones teóricas en detalle en la tercera parte de este ensayo.

Los dos últimos textos son unas postales escritas a mano y una tarjeta postal en francés de Fontcuberta. El primero (texto 69) lleva la fecha de 13 de 88, indica el mes, pero es ilegible. Fontcuberta menciona el nacimiento de su hija Judith, la exposición de su obra fotográfica *Fauna* en el MOMA de Nueva York en el mismo año que viajó a la MIT en Boston. "Est-ce-que tu as écrit finalement une pièce pour 'Artforum'? J'aimerais recevoir une copie [...] de ta conf[é]rence à Leinefelden, même en allemande. Peut-être je peux la publier ici. D[é]but octobre j'irai à Marseille et si j'ai le temps je vais vous rendre visite". La última parte del intercambio de cartas (texto 70) es una tarjeta postal de una galaxia espiral con un sello de correos francés ilegible. Fontcuberta escribe: "Je me trouve parmi les gens qui t'aiment et t'admirent [...] Je vous embrasse tous le deux!".

No existe claridad respecto de una fecha exacta en que Vilém Flusser y Joan Fontcuberta se conocieran, como tampoco es claro cómo es que este encuentro fue posible. Según el relato de Fontcuberta⁶ es probable que haya sido en algún Simposium o intervención de Vilém en la universidad de Aix-en-Provence, y más tarde a través de Andreas Müller-Pohle. Según Andreas Müller-Pohle⁷, fotógrafo y editor de *European Photography*, Vilém Flusser y Joan Fontcuberta se conocieron personalmente en Barcelona en 1984⁸. Flusser y Müller-Pohle habían sido invitados a un Simposio sobre *Fotografía Mediterránea*, organizada por Joan Fontcuberta. Müller-Pohle había conocido a Fontcuberta hacia finales de los años 70. En 1980 Fontcuberta había sido editor-invitado de un número especial de *European Photography* dedicado a la Fotografía Española.⁹ En septiembre de 1983 Müller-Pohle publicó *Transformance*¹⁰ en *PhotoVision* de Fontcuberta, una serie de imágenes acompañadas de una introducción de Vilém Flusser¹¹.

⁶ Ver en la entrevista incluida en este ensayo.

⁷ Andreas Müller-Pohle amablemente respondió unas preguntas por correo electrónico en enero 2012.

⁸ En su postal, probablemente escrita a principios de 1984 (texto 59), sin embargo, Fontcuberta se refiere a una visita anterior a Robion: "Je n'ai pas eu [...] l'occasion cette fois de vous rendre visite." Otra posibilidad podría ser que esta carta fuera escrita más tarde.

⁹ *European Photography*, (Vol. 1, nr. 2, 1980). En los fotógrafos Manel Esclusa, Pablo Pérez-Mínguez, Joan Fontcuberta, Ferran Freixa, Humberto Rivas, Josep Rigol, Toni Catany, Rafael Navarro, Jaume & Jordi Blassi, Fernando Herreaez, Koldo Chamorro y Mariano Zuzunaga.

¹⁰ Ver en: <http://www.flusserstudies.net/pag/10/transformance.pdf>.

¹¹ Este texto, junto con algunas fotografías de Andreas Müller-Pohle fue publicado en Flusser Studies (ver <http://www.flusserstudies.net/pag/10/transformance.pdf>).

La última reunión con Vilém Flusser de acuerdo con Fontcuberta se produjo cuando visitó Barcelona, que junto a Joan Costa visitaron algunos de los edificios de Gaudí¹². De acuerdo con Müller-Pohle Flusser, Fontcuberta y Müller-Pohle fueron invitados en septiembre de 1991 a la Tercera Bienal Israelí de Fotografía en Harod¹³. En uno de los días del viaje, se fueron juntos a recorrer los territorios ocupados hasta Jerusalén. Flusser murió dos meses después en un accidente automovilístico. Fontcuberta le dio a Müller-Pohle los negativos de unas fotos que él había tomado de Flusser durante su viaje.

Lo más probable es que el pequeño corpus de textos discutidos aquí sea incompleto. Sin embargo, permite sacar algunas conclusiones en cuanto a la dinámica general de su amistad. Después de una primera fase muy intensa de encuentros e intercambios en el año 1984, la relación se estancó durante algún tiempo hasta que Flusser la revivió en 1986 con la propuesta de un nuevo proyecto que, desafortunadamente, no se realizó. En la última parte de su amistad el aspecto personal, las reuniones y los diálogos jugaron un papel central, ya que no había más proyectos comunes a realizar. En la siguiente entrevista con Fontcuberta se introducen algunos aspectos más de esta amistad y se aclaran algunas incertidumbres.

Entrevista con Joan Fontcuberta (Febrero 2012)

1. ¿Cómo fue que llegaste a conocer a Vilém Flusser y a su esposa?

Creo que fue en algún Symposium o intervención de Vilém en la universidad de Aix-en-Provence, y más tarde, a través de Andreas [Müller-Pohle]. Andreas me contactó en 1978, él era entonces editor de una revista llamada *Fotografie* y me pidió reproducir algunas de mis obras. Desde entonces tuvimos relación. Cuando fundó *European Photography*, Vilém era uno de los colaboradores habituales.

2. ¿Cuándo te visita Flusser en Barcelona y cuándo lo visitas en Robion?

En 1984 invité a Vilém a Barcelona a dar una conferencia en el contexto de un simposio sobre *Fotografía Mediterránea*. Por tanto, ya nos conocíamos y teníamos relación de antes. Mi libro *Herbarium* incluyendo la introducción de Vilém se publicó en diciembre de 1984, por lo que imagino que meses antes estuvimos tratando el tema. No recuerdo cuando le visité por primera vez en

¹² Ver la entrevista incluida en este ensayo.

¹³ „The Persistence of Memory“, Tercera Bienal Israelí de Fotografía, Mishkan Le'Omanut, Museo de Arte, En Harod, Israel.

Robion. Tal vez fue cuando Louis Bec organizó la exposición *Le Vivant et l'Artificiel* en Avignon, en la que participé.

3. *¿Cuándo fue su último encuentro?*

Creo que fue cuando visitó Barcelona y estuvimos con Joan Costa mostrándole diferentes edificios de Gaudí por solicitud expresa de Vilém.

4. *¿Cómo fue la colaboración y la amistad con Vilém Flusser?*

No teníamos un contacto muy frecuente, pero yo lo admiraba como a un *maître-à-penser*, y aprendí mucho de él.

5. *Flusser escribió un texto (Releaser) para tu revista PhotoVision, que, hasta donde yo sé, nunca fue publicado ¿Por qué?*

No lo recuerdo.

6. *Escribiste un texto sobre Flusser, que fue publicado en la Enciclopedia Espasa. ¿Podrías darnos algunos detalles más acerca de esta publicación (año, mes, etc.)?*

Tengo que verificarlo y regreso a esta cuestión más tarde.

7. *¿Crees que podríamos volver a publicar este texto en Flusser Studies?*

Sí, claro.

8. *En octubre de 1980 fuiste invitado como editor por Müller-Poble para European photography. ¿Cuáles fueron los criterios para la elección de los fotógrafos?*

La idea era buscar autores cuyo trabajo traducía en una nueva estética la evolución política del país saliendo de la Dictadura.

9. *¿Cuál fue el programa estético del Visualismo español?*

Visualismo fue un término ideado por Andreas que se refería a formas de representación experimentales explorando los caminos iniciados por las vanguardias históricas (Bauhaus, constructivismo, futurismo, etc). No había un *Visualismo* específicamente español.

10. *¿Cuál fue el papel de Müller-Poble en tu colaboración con Flusser?*

Andreas tenía una relación muy estrecha con Vilém. Si para mí Vilém era un maestro, para Andreas era un gurú. Andreas siempre me ponía al corriente de las últimas ideas o proyectos de Vilém.

11. *¿Qué paralelismos ves entre la visión de Flusser y la práctica de la fotografía?*

Un pensamiento muy creativo, inconformista, de darle la vuelta a la forma como comúnmente abordamos los problemas. Era incisivo, claro y profundo a la vez. Con toda modestia, ¡a mí también me gustaría ser así!

Vilém ha sido una de las personas más inteligentes que he conocido.

12. *También tenemos algunos problemas con la reconstrucción de la línea de tiempo, en algunas de tus cartas a Flusser la fecha no se encuentra o no está completa. En una de tus cartas a Flusser hablas de estar en Arles y de una exposición en Marsella. ¿Pudo haber sido la primavera de 1984?*

Tengo que verificarlo.

13. *Otra carta está fechada en francés “le 16 Janvier”. Le escribes a Vilém sobre el envío de “des exemplaires” y se refieren a un texto de Vilém: “magnifique texte”. ¿Te refieres a su libro Herbarium y a la introducción bilingüe de Flusser? ¿Podría ser enero de 1986 o era 1985?*

En efecto, se trataba de *Herbarium* y era enero de 1985.

14. *En una tercera carta, fechada el 15 de septiembre, te refieres a la invitación de Flusser para hacer una imagen para Bibliophagus. En la segunda parte de la carta te refieres a varios planes: Israel, Portugal y una estancia en USA en el siguiente año. ¿Podría ser el 15 de septiembre de 1986?*

Sí, supongo que fue septiembre 1986.

15. *También nos habría gustado mucho ver una imagen de Bibliophagus. ¿Cómo es que esta parte de su colaboración no funcionó? ¿Fue debido a una agenda saturada?*

No llegué a hacer esa fotografía, en efecto, por falta de tiempo.

16. *Otra carta tiene fecha del 13 de ... 1988. ¿En qué mes podría haber sido? En la carta hablas acerca de Fauna en el MOMA y una exposición en MIT para finales de año.*

En efecto, 1988

17. Y finalmente, en una postal de *Whirlpool Galaxy*, en la que le deseas a Flusser un feliz cumpleaños. No tiene ninguna fecha, el sello postal es casi ilegible y fue enviada desde Francia. Usted escribe: “Je me trouve parmi les gens qui t’aiment et t’admirent ...” ¿Podría ser mayo 1990?

No sé

18. A Flusser le encantaba jugar ajedrez con sus amigos. Él menciona esto en una carta que te escribe en julio de 1984. ¿Cuál fue su propia experiencia con esto?

Jugué algunas partidas con él. Creo que me ganó siempre.

Y: siéntase libre para añadir cualquier otra cosa que le parezca importante.

En un momento consideramos Andreas, Vilém y yo desarrollar el concepto de *Contravisión* que yo había propuesto y sobre el que ya había escrito en varias ocasiones. A los pocos días, Vilém ya nos mandaba un avance de un posible ensayo suyo, magnífico. No sé si tienen este texto, yo guardo un original. En 1996 fui nombrado director artístico del Festival Internacional de Fotografía de Arles y quise organizar el programa titulado *Réels, Fictions, Virtuel* como un triple homenaje a Roland Barthes, a Vilém Flusser y a Jorge Luis Borges. Ese mismo año publiqué el libro *El beso de Judas. Fotografía y verdad* que dediqué exclusivamente a Vilém.

La celebración de ese festival fue la razón de un distanciamiento entre Andreas y yo. Yo pedí a Andreas que me sugiriese ideas de posibles actividades para organizar juntos un simposio o algo sobre la obra de Vilém, pero él —que se consideraba el mayor especialista en Flusser [y seguramente lo era]— se sintió dolido de que no le plantease expresamente hacer una exposición con sus obras.

Saludos,

Joan

La filosofía de Joan Fontcuberta y la práctica de la fotografía

Vilém Flusser y Joan Fontcuberta comparten la visión de que la importancia de la fotografía se define más bien en un nivel ontológico antes que estético. En consecuencia, la preocupación por los medios que posibilitan este tipo particular de imágenes técnicas es correspondida, ya que para ambos los medios expresan la sensibilidad de una época y las coordenadas históricas de aquella sensibilidad y conciencia humanas.

Como ya se mencionó, Fontcuberta escribió una breve entrada sobre Flusser en la *Enciclopedia Espasa-Calpe* del período de años 1981-1982¹⁴. Esta es una fecha que se presenta confusa respecto a la correspondencia que ellos mantuvieron. En este texto Fontcuberta presenta un breve análisis de la situación de la fotografía en los años 1980 y de los cambios que ella ha sufrido en los últimos 10 años, indagando en qué es lo que ha venido a significar la inserción de las nuevas tecnologías; y las transformaciones epistemológicas y ontológicas que ellas han implicado, no sólo en la recepción sino en la praxis misma del fotógrafo.

La *Enciclopedia* se organizaba en torno a diversos ejes temáticos jerarquizados en orden alfabético. La contribución de Fontcuberta [1981-1982] se inscribe bajo el concepto de “Fotografía” y se articula en torno a tres aspectos: consideraciones globales –el síndrome tecnológico: la *Mavica*¹⁵ y las innovaciones técnicas–; el contexto cultural y sus principales manifestaciones –el mundo editorial–; mercado de la obra fotográfica –activa evolución española. Su reflexión se centra en cómo la novedad tecnológica revoluciona los esquemas de composición y perspectiva o los hábitos de captación del movimiento, como por ejemplo la famosa cámara Leica aparecida en 1925, la cual modifica la noción de artista. Él dirá: “el artista romántico solitario, concepción aún vigente en los setenta, ya no resulta viable en una era de acelerada diseminación de información y de masificación de imágenes creadas apretando botones”¹⁶. Su interés no consiste en analizar la incidencia de la tecnología sólo en los aspectos estéticos sino también desde el punto de vista ético, con especial atención en los cambios que ésta ha generado en la sociedad.

En este contexto es en el cual Fontcuberta inserta la referencia de Flusser, realizando una exitosa síntesis del pensamiento flussereano en lo que a fotografía refiere. “Para Flusser el fotógrafo simboliza al ser humano inmerso en la sociedad moderna y sometido a una nueva alienación: la programación. La humanidad vive rodeada y en función de simples y sofisticados ingenios tecnológicos (desde un sencillo electrodoméstico hasta un complejo computador), preparado para determinados fines y regido para determinados programas. Estos programas sirven para crear nuevos programas, hasta perder el origen y el sentido de la cadena. Sólo sabemos, en una interpretación cibernética, que en este sistema de “cajas negras”, un *input* produce un determinado *output*. La libertad pasa hoy por el rechazo del programa. El fotógrafo, prosigue Flusser, es un individuo que manipula el aparato programado para producir determinado tipo de imágenes (el estándar de

¹⁴ Según consta en la correspondencia que ellos mantenían, la publicación en la *Enciclopedia Espasa* que figura con la fecha 1981-1982 debería ser del año 1984, si bien Fontcuberta luego hace dos entradas más en los períodos sucesivos para la Enciclopedia [1983-1984 y 1985-1986], no es a éstas a las que se refiere, puesto que la publicación que anuncia a Flusser, en su carta enviada el 08 de Agosto de 1984, incluye una fotografía que Fontcuberta le tomó durante su estadía en Barcelona ese mismo año. Y la única de las entradas a la Enciclopedia que incluye el retrato de Flusser es la de 1981-1982.

¹⁵ Mavica (Magnetic Video Camera) es una marca de cámaras de Sony con discos extraíbles como los principales medios de grabación. El primer comercial de cámara fotográfica electrónica ha sido producido por Sony en agosto de 1981.

¹⁶ Suplemento Anual Enciclopedia Universal Espasa-Calpe S.A [1981-1982]. p.343.

“imagen fotográfica”). La obra de un fotógrafo de vanguardia debería contener así una triple subversión: subversión del programa de la cámara (o sea su rutinaria estructuración interna que conduce a unas expectativas muy limitadas); subversión del *status* ontológico de lo fotográfico (o sea, cuestionar la naturaleza y función de la fotografía); y la subversión del significado usual del concepto de libertad (o sea, ampliar los límites restringidos que se imponen al programa)¹⁷”.

Luego en la misma entrada a la Enciclopedia Fontcuberta añade: “Respecto a la automatización en los equipos, las novedades tienen lugar en los sistemas de enfoque y en los de mediación de la exposición; éstos hacen prever lo que luego Nikon hará realidad: la posibilidad de disponer de automatismo total de mediación y disparo con prioridad de abertura, opcional a prioridad en la obturación, o a un combinado de ambos. [...] Con enfoque y exposición automática no cabría posibilidad de error técnico; Vilém Flusser recibía en bandeja la constatación irrefutable de su teoría”¹⁸.

El proyecto que Fontcuberta emprende en *El Beso de Judas. Fotografía y Verdad*¹⁹ es justamente cuestionar la naturaleza y función de la fotografía –la segunda subversión propuesta por Flusser– por tanto hace especial sentido que lo dedique a la memoria de Vilém Flusser. Aquí – como él mismo afirmará posteriormente en la *Cámara de Pandora* (Fontcuberta 2010) –su intención es develar la naturaleza constructiva de la fotografía. Fontcuberta sostendrá que la historia de la fotografía está marcada por un diálogo entre la voluntad de acercarnos a lo real y las dificultades para hacerlo. Esa tensión se ha sedimentado en dos lastres históricos: la verdad y la memoria. Sin embargo, para él la fotografía no consiste en ofrecer verdades visuales sobre el mundo, ni mucho menos la de suministrar información visual precisa, sino que afirmará que “toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera” y no sólo eso, “la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa” (Fontcuberta 1997: 15).

Así, la producción fotográfica de Fontcuberta puede ser entendida como un intento por liberar a la fotografía de la tiranía del objeto que ha ejercido una hegemonía casi absoluta “como si la historia de la fotografía fuera la historia de lo fotografiable” (Fontcuberta 1997: 21). En la *Cámara de Pandora* (Fontcuberta 2010) afirma que en la era actual de la circulación de las imágenes es más importante la construcción de su significado que su contenido real.

Fontcuberta pone una grieta en la asentada creencia de que los objetos se delinearán a sí mismos, por tanto en la noción de objetividad que las imágenes ostentan. El suyo es un esfuerzo por evidenciar que el procedimiento fotográfico no es natural, ni espontáneo. Por ello pone en cues-

¹⁷ Ibidem, p. 344.

¹⁸ Ibidem, p.346.

¹⁹ En la portada de *El beso de Judas* podemos encontrar uno de los inventos fotográficos de *Herbarium*. Es la última foto ‘Flor Miguera’... y probablemente se refiere a anagramáticamente a Pere Formiguera con quien Fontcuberta publicó *Fauna Dr. Ameisenbaufer*.

ción el estatuto de lo fotográfico, señalando las intenciones de uso que lo dirigen, cuyo repertorio puede ser una constatación científica, pero bien puede ser una fabulación poética.

Por lo tanto, fotografiar, antes que ser un relato de lo real, es una reinención de lo real. En este sentido, si se quiere, su producción fotográfica posee una suerte de método genealógico en imágenes, cuya praxis se caracteriza por visibilizar o extraer lo invisible de nuestras invenciones. Su hacer nos interpela acerca del tipo de experiencia que nos suministra la fotografía y sobre la relación que establecemos con las imágenes, diseminando los significados anclados en la relación imagen-objeto, como él mismo dirá “se ha roto el cordón umbilical entre la imagen y el objeto” (Fontcuberta 1997: 51), constatando la fragilidad del sentido.

Al cuestionar los fundamentos ontológicos de la fotografía, así como definir su naturaleza y establecer criterios, más allá de fijar una estructura, lo que se constata es la apertura que esa no-evidencia genera. Ya que es una liberación de las expectativas limitadas que ese tipo de imágenes permite, es la posibilidad de ir más allá de una “imagen estándar” y, a través de la manipulación como método, lograr imágenes improbables. Desde el planteamiento de Flusser, a mayor nivel de improbabilidad mayor posibilidad de libertad: liberar a la imagen de su reducción a la visibilidad.

La visibilidad ya no será un criterio determinante ni único, sino que participan procesos que la producen y pensamientos que la sustentan (Fontcuberta 2010: 12). La fotografía de Fontcuberta es tal vez un intento de contraargumentación visual, con todas las paradojas que fuerce a exigir tal expresión, de la cita que Walter Benjamin atribuye a Bertolt Brecht en la que dice que la cámara está limitada a mostrar las apariencias superficiales de las cosas; sus razones profundas le quedan vedadas (Fontcuberta 1997: 96), si bien, Fontcuberta reconoce que una imagen no siempre es apta para determinadas cuestiones abstractas y muchas veces no nos dice nada de las relaciones de explotación, ni de la lucha de clase, anhelos e injusticias, pero según qué usos se haga de ella puede revelarnos diversas estratificaciones de la memoria que permita penetrar esa superficie.

Así, a través de un método iniciado por los dadaístas que jugaban con el azar y lo accidental; seguido por los tachistas y los expresionistas abstractos con la técnica del *dripping*; luego la cibernética que introdujo la noción de “ruido” (Fontcuberta 1997: 109), un concepto que también juega un papel fundamental en la filosofía de la comunicación de Flusser. De la misma manera, Fontcuberta utiliza la *manipulación* como contrapunto teórico del instante decisivo como valor definitorio, introduciendo constantes ruidos en su obra (Fontcuberta 1997: 83).

Para él, la fotografía comienza a afrontar una nueva ubicación social, “[...] la búsqueda de alternativas al régimen fotográfico convencional, se inscribe en este marco de contestación del aparato “perfecto”, predestinado a generar una producción gráfica unidimensionalizada. Tal como lo entiende Vilém Flusser, el fotógrafo afronta un grave dilema en una pugna simbólica: reconocerse funcionario del aparato y someterse a sus rutinas, o rebelarse y defender su libertad. Importa más,

por lo tanto, el gesto beligerante del rechazo, la dignidad contrapuesta al programa, que cualquier resultado, por muy plásticamente potente que nos parezca” (Fontcuberta 1997: 110). De esta manera el gesto fotográfico de Fontcuberta es ese gesto beligerante del rechazo, él ha comprendido que la imagen tecnológica impone un sentido, pero ello no quiere decir que ese sentido sea garantía de objetividad. Por tanto, su propuesta es la de la manipulación como estilo, como una secuencia de decisiones que configuran el resultado gráfico. Para él, crear equivale a construir una retórica manipulando. Su elección es la de crear una retórica de ficciones que le permite estructurar una experiencia de lo real: “es sólo engañando como podemos alcanzar una cierta verdad, es sólo con una simulación consciente como nos acercamos a una representación epistemológica satisfactoria” (Fontcuberta 1997: 107). Él dirá desde la lectura de Daguerre y Bayard que las representaciones ficcionales amplían la flexibilidad de nuestra capacidad imaginativa.

Vilém Flusser sobre la fotografía y la fabulación filosófica

Como ya se mencionó anteriormente, el comienzo de la amistad de Flusser con Joan Fontcuberta encuentra su expresión en una serie de textos que escribió Flusser entre 1984 y 1988. Tres se refieren específicamente a la fotografía y fueron escritos expresamente para Fontcuberta – *Releaser*, *Counter-vision* y la introducción para *Herbarium*. El cuarto, *Bibliophagus convictus*, fue concebido para *Artforum*, pero se originó en un contexto filosófico parcialmente influenciado por el pensamiento de Fontcuberta. Nos gustaría discutir el contenido de estos cuatro textos y su relación con el punto de vista propio de la fotografía que tiene Fontcuberta.

Releaser es una reflexión fenomenológica sobre: presionar botones, la automatización y los efectos del aparato, pero también una filosofía de liberación de la cámara fotográfica. En este ensayo Flusser hace uso frecuente de los juegos de palabras con el fin de articular la ambivalencia contenida en los medios de comunicación en general y en los aparatos en particular: los diferentes significados de la liberación – dejar ir, poner en libertad, liberar – y las ambivalencias que contienen las palabras: mediación, medios de comunicación, inmediata, inmediateamente.

Hay algo extraño, incluso suicida, en los mecanismos de liberación, porque una vez que se pulsan, perdemos el control del proceso que se ha liberado. Flusser destaca su "extraordinaria rapidez"²⁰ y la estupidez. Los mecanismos de liberación no necesitan de ninguna inteligencia, puesto que ya han sido programados. Cuando se presiona un botón nosotros no liberamos su inteligencia, sino la inteligencia de sus programadores. Otro aspecto de los mecanismos de libera-

²⁰ V. Flusser, *Releaser*, p. 1.

ción es su inmediatez. Las herramientas median entre los hombres y el mundo que ellos habitan. Sin embargo, antes de usarlas tenemos que tomar una decisión sobre cómo y cuándo usarlas. Con los botones, estas secuencias de tiempo se condensan en un sólo instante. "La extraordinaria rapidez de los botones ya no permite la antigua distinción entre la decisión y la acción, y por lo tanto, entre el sujeto y el objeto. Los ángeles se dice que se diferencian de los hombres en que para ellos la decisión es la acción, "libre albedrío". Fotografíar es un gesto angelical. Permítaseme, pues, llamar a los fotógrafos 'ángeles del infierno'²¹. Los fotógrafos son los ángeles del infierno, porque sus acciones de libre albedrío son, en última instancia, esclavizadas por el aparato. Esta paradoja religiosa resume el dilema del fotógrafo, su posición ambivalente entre funcionario y artista. Otro atributo importante de los mecanismos de liberación es que por lo general vienen en grupos, en familias, por ejemplo: los teclados. "Estos botones están de alguna manera casados entre sí. El botón de mi cámara de fotos es un soltero"²².

En el breve texto *Counter-vision*, un boceto para un ensayo en colaboración con Müller-Pohle y Fontcuberta, Flusser explora la relación del ojo con la mano en la práctica de la fotografía presentando una noción tentativa de *contravisión*, un término creado por Fontcuberta, que había utilizado por primera vez en 1977 en un ensayo publicado en la revista *The Village Cry* (Fontcuberta, 1997: 184). Flusser delinea una visión desafiante de la fotografía y lo que puede hacer para cambiar la manera en que vemos el mundo. El texto fue parte de un proyecto común que lamentablemente nunca se desarrolló más allá de su fase inicial. La intención era probablemente una base para futuras discusiones.

Flusser define cinco aspectos de este término: la *contravisión* es intencional, no es una simple crítica de la visión - como parpadear o cerrar los ojos -, es algo práctico, ya que tiene que ver con las manos, es "la visión de la intención visual [...] no es una visión del mundo, sino una visión de la visión" y, por último y lo más importante "la intención de la *contravisión* es descubrir los diversos significados que da a la visión del mundo, y por lo tanto, implícitamente, descubrir otros significados posibles para el mundo". Flusser habla de la *contravisión* como una "intención invertida". Y añade: "Para la *contravisión* el centro de atención ya no son las cosas, sino nuestra relación con las cosas. La *contravisión* tiene la intención de ver cómo nos relacionamos con las cosas, la forma en que ellas nos dan sentido. [...] En resumen: la intención de la *contravisión* es ver nuestro-ser-en-el-mundo, no el mundo en sí mismo. Por lo tanto la *contravisión* es "abstracta", en el sentido de que tiene su atención abstraída de las cosas del mundo. Pero es "concreta", en el sentido de que centra su atención en nuestra existencia concreta". Flusser propone trabajar el estudio de imágenes tanto a nivel teórico como práctico, haciendo uso de una intención invertida. Para Flusser y

²¹ Ibidem, p. 2.

²² Ibidem, p. 2.

para Fontcuberta en la fotografía no se trata de la realidad y su representación, sino que trata sobre la forma en que vemos. Por lo tanto, se refieren a las cosas y al papel que la cámara juega en todo esto.

Herbarium de Fontcuberta fue publicado por *European Photography* en 1985. En botánica, un *Herbarium* es una colección de especímenes de plantas preservadas. Estos especímenes pueden ser plantas enteras o partes de plantas, por lo general en forma disecada, montada sobre una hoja. Las páginas individuales no sólo siguen una cronología pre-definida, cada uno de los *herbarium* se supone que también posee una lista alfabética de contenidos con los números de página correspondientes. Para un *herbarium* científico es importante que cada planta se disponga de modo tal que uno pueda ver de inmediato todas las características principales de esa especie en particular. Además, cada espécimen mostrado debe tener un rótulo en su propia hoja, el cual debe incluir su denominación taxonómica (por lo menos la familia, género y especie), junto con información sobre la fecha y lugar de recogida. En este sentido, el libro de Fontcuberta es sólo un *Herbarium* de las clases, una puesta-en-escena de una colección científica de plantas. De hecho, contiene 28 fotografías de lo que, a primera vista, parecen ser plantas exóticas. No hay un patrón reconocible en la organización de la sucesión de las diferentes plantas, no tiene las páginas numeradas y no hay una lista por orden alfabético. Cada planta posee un doble nombre Latino como en la mejor tradición taxonómica sueca del botánico Carl Linnaeus. La nomenclatura Binominal es un principio ampliamente aceptado científicamente para definir el nombre de una especie. Sin embargo, estos nombres son más similares a la botánica irónica y *nonsense* de Edward Lear publicada en 1872. Para simular un común *snowdrop* Lear utiliza, por ejemplo, una campana de la cena llamando a su planta de un modo más adecuado *Stunnia Dinnerbellia*. Fontcuberta hace uso de nombres en latín, sin embargo, es más subversivo, su aparente científicidad se resiste, en la mayoría de los casos, a una inspección más cercana. Sólo el ojo entrenado del botánico podría detectar el fraude a primera vista: *Bifilia mastegata*. *Astrophitus dicotiledoneus*. *Tiskovina navigata*. *Liconorvus punxis*. *Cascallus ferragosus*. *Pirulera salbitana*. *Cala rasca*. Sin embargo, algunos nombres muestran su carácter construido de inmediato. Fontcuberta crea los nombres de acuerdo a diferentes estrategias: introduciendo un elemento extraño alienígena que suena al contexto botánico (*Rasputina eclecticica*, *Braohypoda frustrata*); jugando con la relación de texto e imagen (*Cornus impatiens*, mostrando un lascivo pico eréctil que se asoma por una alargada hoja vertical o *Karchofa sardinae*, una espina seca de pescado, coronada por una alcachofa); forzando la aceptabilidad con extrañas combinaciones lingüísticas (*Garrufeta godafreda*); o juegos de palabras (*Fungus mungus*). Las fotografías se trabajan más o menos en la misma línea, esto es, algunas tienen un aspecto más realista, son más creíble que otras, e incluso aún cuando la constructividad fundamental de las plantas individuales se ha hecho evidente porque se han hecho a pedazos, la impresión general es todavía de algo, básica-

mente orgánico. Sin embargo, esto también es engañoso, ya que Fontcuberta explica en *El Beso de Judas*, que para él, al igual que para Flusser, la noción de información es central en la interpretación del libro *Herbarium*. “[...] la manipulación del objeto [...] representa un modus operandi más sutil, que trasciende el simple bricolaje del fotomontaje. Aquí puede tratarse de la construcción de ficticios, es decir, de simulacros que suplantán otros objetos (como los dobles cinematográficos, que son la sustitución de una sustitución), o de escenas más sofisticadas como serían las ‘reconstrucciones’ que hacen muchos programas televisivos y que han sido objeto de fuertes polémicas. En italiano se diría: ‘Se non é vero, e ben trovato’. El cine y la fotografía han sido los que verdaderamente han abonado el terreno. Maquetas de paisajes, de ciudades, de naves espaciales o de lo que sea ahorran muchas horas de trucaje de laboratorio y permiten conseguir una mayor calidad gráfica. En mi serie *Herbarium* (1982-1985) ofrecía una colección de pseudoplantitas, de especies botánicas inexistentes, fruto de la imaginación y no de la biología. Los híbridos presentados no eran la consecuencia de una manipulación en la transmisión de la información genética sino de la información fotográfica: los elementos frente al objetivo eran pequeñas esculturas efímeras construidas a base de detritus industriales; no había nada de orgánico en ellas y no obstante ésta hubiera sido la convicción de los profanos” (Fontcuberta 1997: 128-9).

Las pseudo-plantitas de *Herbarium* son por lo tanto engañosas en muchos sentidos. Ellas demandan un paciente trabajo de clasificación, parecen plantas secas normales de exóticos jardines. En este sentido, el enfoque de Fontcuberta se parece mucho al proyecto de *paranaturalistic zoosystematicism*²³ de Louis Bec, con la diferencia de que la taxonomía inventada por Bec se construye de acuerdo a estrictas reglas. Sin embargo, tanto Fontcuberta como Bec, están animados por el mismo espíritu subversivo de la deconstrucción científica que apunta hacia un cuestionamiento radical de las nociones simples de la realidad y la objetividad.

En la introducción a *Herbarium* de Fontcuberta, Flusser llama la atención sobre el concepto de “información”, cómo éste ha devenido crucial en distintas disciplinas de diversos ámbitos, tanto en la biología como en la fotografía. Sin embargo, debido al contexto en el cual nos encontramos a Flusser, le parece fundamental preguntarse si este concepto es utilizado en el mismo sentido o sólo en un sentido metafórico. Él escribe: “El concepto de ‘información’ ha devenido algo crucial en varias y muy distintas disciplinas. Y es posible observar cómo estas distintas disciplinas tienden a converger en este concepto. Por ejemplo, la información incumbe de forma básica tanto a la biología como a la fotografía. La biología puede considerarse como el estudio de los cambios sucesivos en la información genética, desde el principio de la vida sobre la tierra hasta el presente. Dicho estudio empieza ahora a dar paso a una tecnología - ‘gentech’ - que en el futuro podría permitirnos la manipulación de la información genética y, en última instancia, la creación

²³ Ver también <http://www.flusserstudies.net/pag/archive04.htm>

de especies vegetales y animales totalmente nuevas, incluyendo nuevas especies de ‘homo’. Por su parte, la fotografía, puede considerarse una técnica que tiene como objetivo producir información a través de los cambios químicos provocados por la luz que incide sobre las superficies sensibles. Naturalmente, la biología y la fotografía son muy distintas y, en general, no suelen tener relación, uno bien podría preguntarse si la ‘información’ significa el mismo concepto en ambas disciplinas, o si el término tiene un significado metafórico cuando se aplica a dos ámbitos tan diferentes entre sí. Pensamos que esta es una pregunta muy importante en el contexto actual. La fotografía de estas plantas de Joan Fontcuberta puede dar una respuesta. Lo que vemos aquí son nuevas especies de vegetales que se han producido, no a través de una manipulación de la información genética, sino a través de una manipulación de la información fotográfica. Parece como si la ‘información’, en el sentido biológico como en el fotográfico, hubiera coincidido en estas fotografías. Fontcuberta parece capaz de manipular la información biológica a través de procedimientos fotográficos. Por supuesto sabemos que esto no es ‘realmente’ cierto: los vegetales que vemos en las fotografías de Fontcuberta no son plantas ‘reales’, y son ‘no reales’ en los dos sentidos de esas palabras. Son ‘no real’ ya que participan sólo de las dos dimensiones de la superficie fotográfica. Y, son ‘no real’, porque -lo vemos al observar con atención- que muestran algo que ha sido manipulado con la obvia intención de engañarnos y hacernos creer que son ‘reales’. Aún así: aunque las plantas de Fontcuberta constituyan sólo símbolos de las plantas, y aunque estos símbolos signifiquen un artificio, una estratagema, un ardid -y aunque por ello equivalgan a lo que se denomina ‘arte’ -, hay algo en ellas que sugiere su pertenencia a la cuestión de la ‘información’ en la botánica.” (Flusser 1985).

Debido al contexto teórico dentro del que Flusser se desarrolla, la cuestión que se plantea es si esta noción fundamental, que es la información, es algo más que una metáfora. En este sentido, Flusser entiende que las fotografías de Fontcuberta pueden ser especialmente iluminadoras. A través de la manipulación de la información, Fontcuberta logra crear una nueva especie de vegetales. Bajo esta perspectiva podríamos decir que el concepto de “información” coincide en ambas disciplinas. Aún cuando introduce otra problemática que es la cuestión de “lo real” –justamente es lo que le permite acontecer como “arte” y no como “ciencia”.

Esta cuestión es de gran importancia cuando se trata del papel de la “información” en la botánica. Ya que en el proceso de su producción introduce el equívoco, así lo que las asemeja es que en ambas la mayoría de la información nueva se produce por azar, por tanto carente de sentido. Intervenir para provocar estas mutaciones es haber descubierto el juego de este sin sentido. Juego que la misma ciencia aplica en la agricultura y en tantos otros ámbitos de su disciplina. Por tanto, Flusser dirá que esta diferencia no es tan radical como parece a primera vista. La diferencia más bien se sitúa en la utilidad, pero esto no corresponde a una cuestión científica. Por tanto en senti-

do estricto, las fotografías de Fontcuberta –al parecer de Flusser– no serían menos científicas por ello. “Con el fin de producir un nuevo tipo de trigo”, escribe Flusser con respecto a la cuestión de la utilidad y operatividad, “primero es necesario saber qué tipo de nueva especie se desea. Por ejemplo, alguien puede estar interesado en especies resistentes a las plagas. Hay que tener un modelo de los tipos deseados. Entonces se tomará ese modelo y se intentará forzar a la naturaleza para que se someta a dicha pauta. ¿Qué aspecto deberá tener ese modelo? Pues bien, parecido a los vegetales de Fontcuberta, pero con una salvedad: el modelo del investigador genético tenderá a ser ‘eficaz’ (es decir, susceptible de ser forzado según la naturaleza), y tenderá a ser ‘útil’ (es decir, capaz de dar lugar a especies ventajosas para la agricultura y la industria). En cambio, los modelos de Fontcuberta son completamente inoperantes e inútiles. Por esta razón resultan tan divertidos. Y es por esto que considero pertinentes las fotografías de Fontcuberta en relación al problema de la ‘información’ en la biología, pues muestran, de manera irónica, que lo que distingue a los modelos científicos de los estrictamente artísticos es el hecho de que los modelos científicos son ‘operativos’ y ‘útiles’. Ambas palabras son términos éticos. Implican valores. Son pragmáticos. No resultan, en última instancia, términos científicos, en el sentido en que la ciencia constituye un discurso libre de valores. Las fotografías de Fontcuberta no son menos científicas que los modelos científicos; sólo son menos pragmáticas. Lo cual representa una gran paradoja, ya que siendo menos pragmáticas pueden ser consideradas como más ‘puras’. Y ahí se plantea un problema epistemológico: ¿existe alguna razón para sostener la idea de que los modelos de información biológica son más ‘verdaderos’ que los de las fotografías de Fontcuberta? ¿O no será la botánica un tipo razonable (o, si se quiere, burgués) de modelo fontcuberteano?” (Flusser 1985). Flusser destaca de esta obra cómo transgrede los valores establecidos y cómo introduce la duda sobre el método científico y los extensos problemas que él ofrece. Así, estas pseudo-plantas se burlan de la ciencia, la tecnología y la naturaleza, y a su vez en esa burla constatan la trágica situación de nuestro tiempo.

El 02 de septiembre 1986 Flusser le pide a Fontcuberta fotografiar su *Bibliophagus Convictus*²⁴. En la carta presenta al animal como si se tratara de una especie recién descubierta. Flusser habla irónicamente del ensayo, dice que tiene la intención de escribir un artículo científico. El tono de este pasaje tiene el mismo tono irónico en que Louis Bec habla de los animales, de las profundidades del mar, de la flora y fauna ficticia de Fontcuberta: “es una especie de himenoptera que hasta el momento no ha sido taxonómicamente definida, una combinación entre una hormiga y una abeja. Se alimenta de materia impresa y guarda toda la información impresa en la memoria colectiva de la colmena o del hormiguero. Es un problema que se reproduzca más rápidamente

²⁴ Para una comparación y análisis de las diferentes versiones del texto, véase R. Guldin, *Philosophieren zwischen den Sprachen. Vilém Flussers Werk*, Munich 2005, p. 339-352.

que como se multiplican los libros y las revistas. Por lo tanto, debería de alguna manera instigar a los escritores a escribir más y a los impresores a imprimir más rápido. Tiene antenas muy prominentes y se envuelve a sí mismo dentro de ellas, (“*convictus*”) significando tanto “el convencido” como “el involucrado”. Es por supuesto un insecto muy cerebral, una especie de termita cultural. Estoy muy interesado en ver su visión del mundo (sus ojos por supuesto son compuestos). Una cosa más: la especie es por supuesto una consecuencia de la invención de la imprenta, pero debe de tener ancestros en la Edad Media²⁵ y nuevas mutaciones deben ser esperadas según se adapte a la revolución de la información”. Una pregunta interesante que se puede hacer en este contexto es en qué modo ‘*Bibliophagus convictus*’ se inspiró en las fotografías de *Herbarium*.

Conclusión

Según Fontcuberta, al contrario de lo que la historia nos ha inculcado, la fotografía pertenece al ámbito de la ficción mucho más que al de las evidencias. “Diógenes buscaba la verdad con su lámpara; hoy salimos a buscarla con cámaras fotográficas. La paradoja es que la lámpara de Diógenes arrojaba luz sobre las cosas y la cámara, por el contrario, engulle esa luz. La cámara no ilumina necesariamente nuestro entendimiento, sino que, como sugería Flusser, está forzada a verse con lo oscuro y lo sombrío, con los espectros y las apariencias.” (Fontcuberta 1997: 167)

Así, Fontcuberta, a modo de contradecir un cierto orden visual, llega a formular su concepto de *contravisión* (Fontcuberta 1997: 184), el cual –como él mismo lo define– debe entenderse como la acción de ruptura con las “rutinas” –según su acepción en informática²⁶– que controlan los “programas” del pensamiento visual: actuar como un hacker atacando las defensas vulnerables del sistema. La *contravisión* debía pervertir el principio de realidad asignado a la fotografía y no representaba tanto una crítica de la visión como de la intención visual. La fotografía contravisiva invocaba, en síntesis, una triple subversión: la del “inconsciente tecnológico” del sistema fotográfico; la del estatuto ontológico de la imagen fotográfica y de sus plataformas de distribución; y la del significado usual de un concepto de libertad enmascarado por los espejismos de la sociedad tecnocrática.

Básicamente este es el programa que Fontcuberta atribuye a Flusser y que ha de delinear la obra de un fotógrafo de vanguardia en el pasaje del Suplemento Anual Enciclopedia Universal Espasa-Calpe 1981-1982: subversión del programa de la cámara (o sea su rutinaria estructuración

²⁵ Flusser probablemente quiere decir “ratones de biblioteca”. Otra especie para documentar.

²⁶ Esta idea está muy cerca de la definición de Flusser de lo kitsch y de su punto de vista acerca de las fuerzas de insensibilización de la habitual.

interna que conduce a unas expectativas muy limitadas); subversión del *status* ontológico de lo fotográfico (o sea, cuestionar la naturaleza y función de la fotografía); y la subversión del significado usual del concepto de libertad (o sea, ampliar los límites restringidos que se imponen al programa). Como sabemos por la propia reacción entusiasta de Flusser después de leer el breve texto de Fontcuberta, esta es más o menos la visión que él hubiera firmado a gusto. Es, por un lado, esta sorprendente cercanía teórica; y por otro, su interés común por la fotografía y la filosofía de la fabulación lo que llevó a Flusser a llamar a Fontcuberta uno de los fotógrafos más importantes, porque entendía de qué va la fotografía en la actualidad: para documentar algo que no existe.

Bibliografía

- Fontcuberta, Joan (1985). *Herbarium*. Göttingen: European Photography.
- Fontcuberta, Joan. (1997). *El Beso de Judas. Fotografía y Verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Fontcuberta, Joan (2010). *La Cámara de Pandora. La Fotografía después de la Fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Flusser, Vilém (1985). Introduction. In J. Fontcuberta, *Herbarium*. Göttingen: European Photography (sin paginación).
- Flusser, Vilém, *Bibliophagus convictus* (publicado en este número)
- Flusser, Vilém, *Countervision* (publicado en este número)
- Flusser, Vilém & Fontcuberta Joan 1984-1988 (publicado en este número)
- Flusser, Vilém, *Releaser* (publicado en este número)