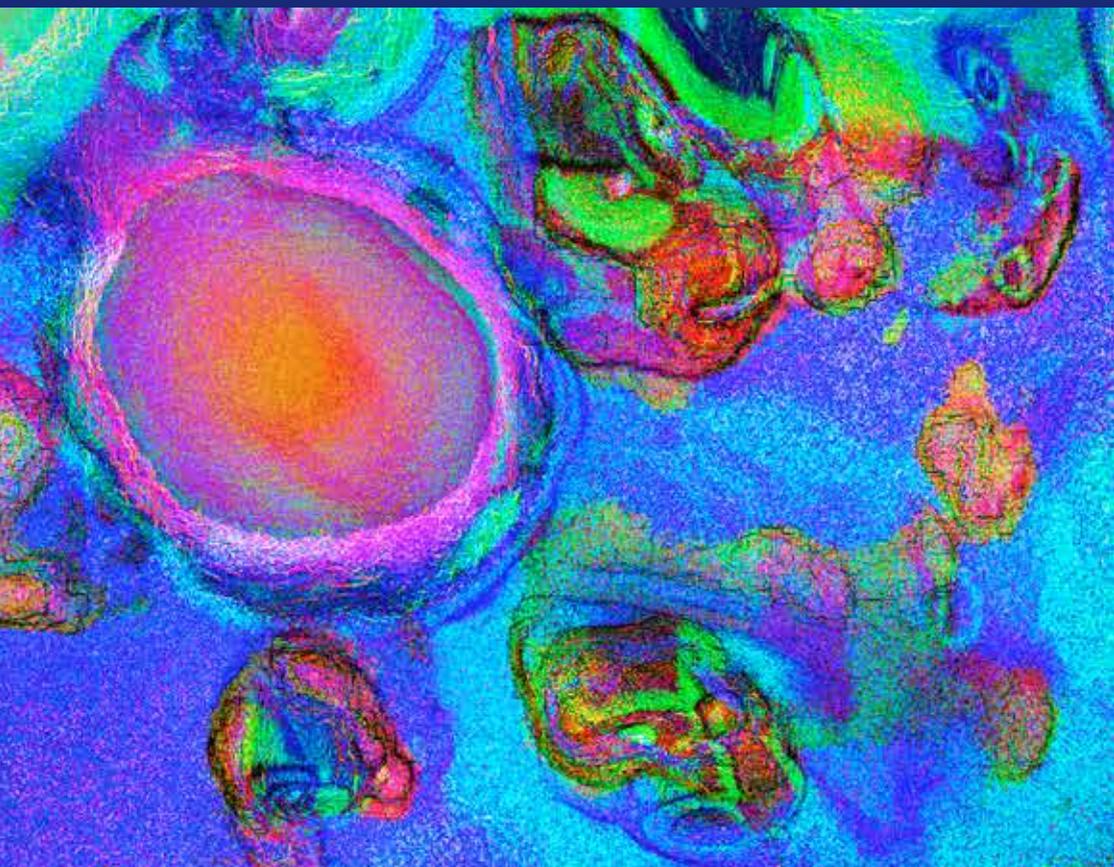


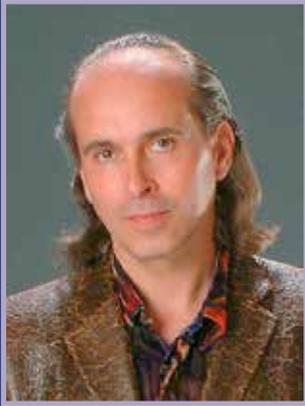
LA REALIDAD SIMULTÁNEA

“Ensayo para la aproximación a otra fotografía”



Valentín González Fernández





“La pregunta más frecuente es:
¿Cómo lo haces?,
pero la verdaderamente importante es:
¿Cómo lo ves?,
y esa no la hace nadie.
Me sorprende de veras, porque
es lo que realmente
cuesta conseguir;
por comparación, mostrarlo
es muy fácil.”

Valentín González

LA REALIDAD SIMULTÁNEA

Ediciones Ferramulín, S.L.
Rúa Troncoso, 24
36206 Vigo

© 2011, Valentín González Fernández
www.valentinfotografo.com
mail@valentinfotografo.com

Registrado en la propiedad intelectual de autores n.º 8711-2011
ISBN: 978-84-615-2134-0
DL: T-1068-2011

Portada: Fotografía "Los Orígenes del Cielo"
De la colección "Apocalipsos"
© 2011, Valentín González Fernández

Compuesto e impreso por My Color Express
Ronda del Remei, 113, entresuelo
43530 Alcanar
www.mycolor.es

Todos los derechos reservados

A mis hijas Ivette y Xira

VALENTÍN GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

LA REALIDAD SIMULTÁNEA

“Ensayo para la aproximación a otra fotografía”

INTRODUCCIÓN

Este ensayo surge como resultado de una inflexión en el recorrido profesional del artista Valentín González. El autor realiza una re-visión, un volver a ver con mirada diferente, el mundo de la fotografía y su relación con el arte. El conflicto intelectual le lleva a reflexionar sobre el papel de la fotografía, su evolución, los géneros fotográficos y las denotaciones y connotaciones de la imagen fotográfica, el sentido último de la creación artística y la función de la fotografía y del artista.

En esta obra el autor no sólo trata de encontrar significado al arte de la fotografía sino que va más allá y plantea la creación como un medio que nos revela nuestra propia verdad y belleza interior. La búsqueda de la identidad del artista y de la conexión entre el creador y el mundo (la manera en la que el artista ve la realidad, la traduce en imágenes y la ofrece al mundo para que éste las interprete) es una inquietud clásica. Las preguntas se encadenan en un dialogo continuo con el lector demandándole posibles respuestas, lo que lo convierte en un revulsivo intelectual. Se le estimula a replantearse desde dentro, a realizar un ejercicio de introspección para, desde lo más íntimo, impulsar un nuevo acto más creativo y más auténtico. Como apunta el autor citando a George Tice: "Sólo se puede ver

lo que se está dispuesto a ver, lo que la mente refleja en ese momento especial”.

A partir de las cuestiones antes planteadas, Valentín González explica su aprehensión de la realidad, su posterior tratamiento para dotarla de una nueva apariencia por medio de la lógica difusa y, finalmente, la conversión de la imagen primigenia en un símbolo. La multiplicidad de lecturas que adquiere una misma imagen es lo que subyace en lo que el autor denomina “realidad simultánea” y que demanda del espectador una mirada atenta y una actitud vigilante y analítica. Se nos pide escarbar entre las diversas capas de la realidad, entre múltiples realidades simultáneas.

En definitiva, el autor cuestiona el concepto de fotografía y propone dotar al término de una acepción más amplia en la que quepan términos tales como interpretación, creación y traducción de imágenes, en donde el acto intelectual sea un hecho tanto para el emisor como para el receptor de las formas propuestas.

María Carmen Pesudo Chiva
Profesora de Técnicas de Expresión Artística
Universidad Jaume I. Castellón.

AGRADECIMIENTOS

Quiero dar las gracias a Dimas y Pedro Glez y a Paz Sáiz, por ayudarme a dar los primeros pasos en el mundo de la imagen, enseñándome a ver.

Un agradecimiento especial para Dora Cardona, que encontró una de mis libretas del año 1993, con parte de los textos incluidos en tres de los capítulos de este libro, dejándolos mecanografiados en mi ordenador; un regalo que me animó a terminar una empresa que había quedado inconclusa.

No quiero olvidar a Natalia Sílina, que me dio el impulso final para buscar el tiempo suficiente, parando mis colecciones -aunque no fue capaz a pararme del todo-, y desarrollar el proyecto.

Quiero agradecer a mi amigo Santiago García Gago, que me haya hecho ver la necesidad de explicar el concepto de la simultaneidad; ése fue el empujón definitivo.

Por último quiero dar las gracias a quienes se esforzaron en educarme, a los que confiaron en mí y a los que me alentaron con sus palabras y cariño.

Todos ellos están en mi corazón y en mi pensamiento.

Valentín González

LA REALIDAD SIMULTÁNEA

<u>ÍNDICE POR CAPÍTULOS</u>	<u>PÁG.</u>
PRÓLOGO	19
CAPÍTULO I El pasado de la fotografía	29
CAPÍTULO II De camino al arte	51
CAPÍTULO III Dos mundos hermanos	99
CAPÍTULO IV La realidad equivalente	121
CAPÍTULO V Otras realidades	143
CAPÍTULO VI Simultaneidad e imagen	167
EPÍLOGO	199

PRÓLOGO

*“Conocemos muchas propiedades y aplicaciones de la luz,
pero ignoramos su esencia” Jaime Balmes, (El Criterio)*

Todo comienza poco a poco. Sabes que algo pasa, pero no te has dado cuenta de lo que sucedía realmente.

Un día descubres que tienes catorce revistas de esa a la que estás suscrito, amontonadas con las anteriores. Pero éstas a diferencia de las otras están envueltas en el celofán original. No las has abierto, ni las has mirado, no sabes qué artículos traen, ni quién los ha escrito. No sabes qué fotos hay dentro, no sabes cómo es posible que hayan pasado catorce meses sin haber mirado una revista que antes esperabas con impaciencia, cuyos textos devorabas, que marcaba el ritmo de tu vida esperando por el siguiente número. Catorce meses son muchos meses, no puedes justificarte diciéndote que no tuviste tiempo, que estabas muy ocupado. La verdad es otra.

Hiciste tus últimos disparos hace también más de un año. Sería mejor decir que hace un año que no tocas ninguno de tus disparos, ni los ojeas, ni los copias, así que hace bastante más de un año que no te importa lo que habías hecho antes.

Tienes dos libros que no has empezado a leer. Eran interesantes, mucho, pensabas; serios y densos, pero no has leído ni un capítulo. No es tan raro, el libro que tienes empezado desde hace meses y meses -Robert Henri Marie Bénigne de La Sizeranne "La Photographie est-elle un art? de 1899"-, está parado en la página ..., no recuerdas exactamente en qué parte lo dejaste. Continúa llenándose de polvo en la repisa bajo la mesa, frente al sofá. Para seguir con él tendrías que empezar de nuevo, o poco menos.

Te reencontraste con tus fotos, perfectamente guardadas, ordenadas, numeradas, con sus nombres, enfundadas para protegerlas. Ojeaste sin mucho interés alguna de las carpetas, una mirada a media docena de fotos y vuelta a la funda. No debía ser tu día, porque las encontraste frías, distantes y evidentes; especialmente las encontraste evidentes. Fue lo que más te sorprendió y molestó. Eran como un buenos días, o peor aún, como el "qué tal está usted", en realidad no sabes ni lo que preguntas, es mecánico, son sonidos, un automatismo, una pura convención social repetida; comunicación estándar, vamos. Significa que quieres ser amable, no que te interese exactamente lo que preguntas. Y cuando buscaste el significado de tus fotos, la respuesta sonó como el eco de cientos de frases establecidas dichas a la vez. No eran tuyas, pero las hiciste tú.

Unos meses más y aún es peor. La distancia que se abre con lo que ves, sea tuyo o de otro, es mayor. Ya no estás suscrito a la revista, los tres libros duermen en una caja en el almacén; la misma caja en la que pusiste todos los que tenías en la estantería leídos hace mucho tiempo. Las revistas están debajo de los libros. La estantería está vacía. No has vuelto a mirar tus fotos.

Pasan unos meses más, tal vez un año, tal vez dos y, un buen día, tienes una conversación contigo mismo,

una dolorosa charla del Sr. Tú a ti mismo. Algo que podría definirse como un parto.

Tal vez te digas algo así:

«Esto empezó poco a poco, pero un día sentí el hastío.

¿Qué puedo hacer si ahora soy incapaz de mirar la fotografía más que como las ruinas de una antigua civilización?

Tras ver miles de ruinas ya no quiero ver más ruinas. Sólo si paso cerca por casualidad, quiero mirar otra vez, como para reencontrarme con alguien conocido, como para explicar algo, a mí o a alguien, pero sin el interés de querer descubrir nada, he perdido ese instinto. Entre ellas y yo se ha puesto en pie algo parecido a una pared de cristal de hielo. No pienso luchar contra ello, está sucediendo por algún motivo, lo mejor es dejar que ocurra, que salga, que se exprese. Veremos a donde lleva.

Pero no es de ahora, eso es lo alarmante. Ha empezado a revelarse hace mucho tiempo, años, varios, muchos. Empezó como si nada, sin molestar y sin ruido, sin notarse, y ha ido en crescendo. Ahora es enorme, casi lo ocupa todo.

¡Me he saturado!, pensé al darme cuenta. Con un descanso se me pasará y volverá el interés. Pero no ha vuelto y ya ha pasado mucho tiempo.

Paseo mi vista por centenares de fotos y colecciones, por obras de reconocidos y respetados fotógrafos y tengo la sensación de ver lo que ya había visto. Sé que jamás lo había visto antes, pero siento que es algo que vuelvo a ver. Como si lo hubiera hecho yo y lo sacara de nuevo de un cajón. Ya no me acordaba de ello, eso es todo.

No puedo dejar de sentir que lo que veo es "algo", una cosa, un objeto, una representación. Pero

siento que está muerto en sí mismo. No siento nada, ya no siento nada. Antes, hace tiempo sentía algo, creo. ¿O quería sentirlo?

Es como si leyera frases cortas, pero no un libro. Como lo escrito en los envases de azúcar, frases casi sin sentido que te entretienen unos segundos. Puedo leer veinte quizás, pero ya no quiero leer más. No quiero telegramas, necesito el libro completo, pero no existe o no lo encuentro. No quiero vasos de agua, quiero el océano y nadar en él.

Es que siento que las imágenes están muertas, no sé por qué. No, no es eso, es como que... no existen. Eso no existe, es mentira, es falso. Es sólo una postura, una huella como la de los escarabajos en la arena de la playa. Pero no hay más.

Las miro con recelo, no las disfruto.

Y me pido a mí mismo medida en los juicios, y hasta a la fotografía le pido disculpas. Guardo mis pensamientos avergonzados, lo oculto para que nadie lo sepa. ¿Cómo puedo decirle a nadie que no me gusta ninguna fotografía, que me aburre mortalmente casi cualquier exposición? Que todo lo veo, pero como si fuera una baldosa decorada en la pared de un baño, otra más. Y me pregunto si nadie excepto yo tendrá esa sensación.

Intento recordar y revivir las antiguas emociones pero no renacen, sólo son pasado.

La mirada también se vuelve de hielo, analítica y distante; como un juicio.

Miro libros y más libros, fotografías de todos los tiempos. Busco nuevos nombres y veo las viejas imágenes con peinados actuales. Se repite la historia con un vestido distinto, es como en una pesadilla, parece una maldición. Detrás de cada puerta siempre hay lo mismo, detrás de cientos de puertas es siempre igual.

Ayer volví al pasado, a los héroes de siempre, las grandes referencias. Salí de ese baño más preocupado y sucio que cuando entré en él.

Miraba una imagen tras otra y las veía como ocurrencias, anecdóticas y secas, muchas composiciones con cosas me parecían fotos industriales obsoletas, asimiladas, con disposiciones que ya son genéticas, es innecesario pensarlas. Está escrito dentro.

Ha pasado a formar parte del instinto, hace mucho que esto ha ocurrido. Es como el mineral, cuando se usa y se funde se obtiene el metal, con el metal se hacen cosas, otras cosas; eso es usar la inteligencia. Cuando sólo se juega con el mineral, entonces la materia no es más que eso, el juego con una piedra, entonces es instintivo. Ahora ya no puedo ser instintivo, simplemente no puedo.

No veo en una foto con una escultura en un lateral algo más que la foto de la escultura misma, no puedo colgar una foto así en mi casa. De pronto todo ha empezado a presentarse ante mí como una reproducción, de cosas grandes como ciudades, o pequeñas como cuadros. No veo una interpretación de las cosas, sino una interpretación de la reproducción de las cosas.»

Un pensamiento no tan extraño como pudiera parecer.

Si te ocurre, tal vez lo que está diciendo esta situación es que el realismo ya no te interesa como lenguaje propio, es sólo eso. Entonces no es tan grave, es un buen empuje para buscar nuevas direcciones, otros caminos para expresar lo que ha nacido y se ha hecho evidente a través de la insatisfacción. Será útil para abrir los ojos a otras miradas.

Es de suponer que si la imagen que puede interesarte tiene un lenguaje particular y distinto, personal y tuyo, de expresión propia, tal vez su comunicación a través de la vista

sea tan hipnótica como sumirse en los propios pensamientos y perderse en la abstracción.

Tal vez un análisis detenido ayude a encontrar una forma de descomponer la fotografía en sus parámetros, para volver a unirlos de modo que responda a lo que sí te emociona.

Eso sería un buen comienzo para saltar a la siguiente etapa. Un gran momento.

En todas las artes se han dado periodos de cambio, en ocasiones muy radicales. Pero con cada cambio se han producido obras de arte impensables y sublimes; obras que justificaban más que suficientemente el riesgo del salto dado hacia el vacío aparente.

La fotografía como arte se ha mantenido muy fiel a sus principios. Durante casi doscientos años, con más o menos avatares ha continuado su camino dentro del torbellino de su universalización, empujada en el río que la arrastraba hacia adelante.

Hemos llegado hasta aquí y es bueno preguntarse si hemos venido por propia voluntad o arrastrados por las circunstancias. No es menos bueno poder respondernos a nosotros mismos si este es el camino por el que queremos seguir, cada uno, en el futuro; porque si no lo es, no hay nada que justifique el inmovilismo. El cambio, el nuevo ciclo, la nueva estética, las nuevas ideas, lo único que harán será dar un nuevo soplo de vida a todo cuanto toquemos.

El hastío es bueno y hasta necesario.

Debido a la aparición de la imagen digital, podría pensarse que las anteriores palabras son consecuencia de éste hecho, pero no está relacionado. Primero porque la forma en que se plasme la fotografía como arte en el futuro, es independiente de todo tipo de soporte o medio usado. Segundo porque una parte importante de lo aquí escrito

tiene años suficientes para poder decir que el digital no estaba ni en el pensamiento.

Pero si es fotografía, de cualquier cuna en que haya nacido, es bienvenida.

CAPÍTULO I

EL PASADO DE LA FOTOGRAFÍA

*"Y uno aprende que, cada día, uno aprende" Verónica A. Shoffstall
("After a While", Mirrors and other insults ©1971)*

El pasado de la fotografía

Hace bastante tiempo que nació un hombre que no sabía lo que era la química, es más, en su cabeza no podía ni formarse la idea de que las cosas fueran algo más que lo que veía. Desconocía la existencia de la física, casi no se podría llamar lenguaje a su forma de comunicación, no podía pensar en la filosofía, porque no había nacido aún esta ciencia. La justicia, la política, las matemáticas, la astronomía, el arte..., no eran ni tan siquiera conceptos, palabras o sonidos para él. Yo no sé si la belleza era importante o si la reconocía como tal. Por lo que sé, este pariente mío era un hombre bastante inseguro, vivía muy al día, era muy visceral y tenía bastantes miedos. Le daban miedo los truenos y los relámpagos, y todos sus instintos eran muy elementales. Parecería un ser estúpido, agresivo y tal vez hoy tendríamos que encerrarle por inadaptado social.

Tengo unas imágenes que el pintó de sí mismo. Hoy aquel pariente es muy famoso, no porque sus dibujos se vendan a muy alto precio, no; aquel ignorante pintó cosas que no tienen precio, así de simple.

No tengo ni idea de como se llamaba, ni lo que medía, ni si murió joven o viejo. Sé que no murió en una cama, también sé que no tenía capacidad para poder creer en Dios, pero sé que creía en algo que para él era parecido, porque le traía la buena suerte, y que también creía en el mal, y que podía ser un corrupto, porque intentaba comprar a los que consideraba que eran más que él y que le podían hacer daño. No sabía como agradecerles, pero lo intentaba de la mejor forma que podía aunque no le daba muy buenos resultados, y así era que andaba temeroso de aquellos poderosos que le dominaban.

Este pariente que parece un poco estúpido, de estúpido no tenía nada. Fue el causante involuntario del descubrimiento de la fotografía. No se sabe muy bien cómo o por qué, un buen día en una pared de su casa pintó una mano y luego una figura humana, después unos caballos y unos bisontes. Bueno, no todo fue el mismo día, pero fue el primero que lo hizo, quien lo "inventó" o quien descubrió una puerta para una forma de expresión y creación que hoy seguimos usando. Y esto fue hace unos cuantos años, en el paleolítico.

Parece que todo empezó como un juego, como si soplara sangre desde su boca a la mano en la pared. ¿Quién sabe por qué?, pero como este primo era bastante raro, tampoco vamos a pararnos a buscar el motivo. Sin embargo enseguida lo relacionó con los poderosos invisibles a quienes temía, porque no tardó demasiado en plasmar en la pared lo que quería ver con sus ojos, a ver si lo veía luego afuera. Algo así como si pensara: Si lo que veo afuera lo pongo aquí, lo que pongo aquí lo veré afuera. Y si alguna vez ocurrió como él pensaba, enseguida creyó que aquellos dibujos eran mágicos, y sin saberlo descubrió el "símbolo". Pintó grupos de animales para cazar más, y terminó pintando a sus amigos cazándolos. Pero no sólo

quería cazar, quería tener hijos, claro, y volvió al “símbolo mágico” para propiciar la fertilidad, cosa que no sabía lo que era pero que sí sabía lo que producía.

A los cuatro días los caballos ya significaban algo masculino, y los bisontes algo femenino. Tal vez no estaba tan falto de imaginación y de inteligencia como pensaban en casa, aunque en realidad tampoco sabían lo que significaban esas palabras, pero ellos se entendían. Lo que sí es probable, es que si se le intentara decir lo que iba a pasar en el futuro con el juego que había comenzado en las paredes de su casa, y con la trascendencia que iba a tener para sus nietos, seguro que se volvería loco, y esta vez de verdad. Porque su idea se extendió a otras tierras y empezó a tener nombres, y tendencias, y otros significados, y otras misiones...

Después de los trazos escuetos de nuestro pariente, los mesopotámicos y los egipcios convirtieron las pinturas en algo geométrico y rígido, pero enseguida los griegos quisieron arreglarlo atendiendo, con especial dedicación, a la representación de la figura humana. No pensaron mucho en nosotros y su técnica no fue lo suficientemente buena como para evitar que desapareciera mucho, muchísimo de lo que pintaron. Los romanos no apreciaron demasiado la pintura, para ellos la escultura tenía más interés. Los bizantinos no sólo desarrollaron el arte sobre tabla, sino que se volcaron en el arte religioso. ¡Cuánto se estaba complicando la genialidad de aquel primer visionario! Cada vez había más leyes que estudiar y más conocimientos que aplicar. No mucho después, en el gótico, Giotto, un pintor de frescos, se preocupaba por encontrar las leyes de la perspectiva, y fue poco menos que el primer pintor moderno. Ya no se pintaban las manos en la pared con sangre, había otros medios. En Flandes se utiliza el óleo y, antes de poder pensarlo, llega el Renacimiento. ¡Qué esplendor! Si nuestro ancestro levantara la cabeza.... Miguel Ángel consiguió la perfección anatómica

de la figura humana, Rafael plasmaba el prototipo de la belleza marcando un hito a pesar de su temprana muerte y Leonardo establecía las leyes de la perspectiva, y algo más importante para la visión fotográfica: esfumó los contornos de los objetos de acuerdo con las leyes de la óptica.

Era difícil superarlos con sus mismas armas, métodos y estilos. Así, como signo distintivo, la siguiente generación empujó la importancia de los colores, trajo el colorido veneciano y una fantasía manierista. Pero no tardó en llegar el barroco, genialmente pensado, ¡Efectos tan simples!, casi parece publicidad, y podría decirse que eso era dada la utilización que de la pintura hicieron entonces monarcas e iglesia católica principalmente. ¿Ya no era nuestro amigo quien invocaba a los poderes? Ahora parecían ser los poderes quienes usaban el descubrimiento de nuestro ancestro. El creería haber robado el fuego a los dioses, tal vez incluso se creería superior a ellos si lo supiera.

Ayer mismo pintaban Velázquez y Rembrandt, y el romanticismo se volcó en la expresión de los sentimientos desbordados del artista. Con el naturalismo de Millet y Daumier se tocaban los temas sociales, era como las imágenes de caza, pero en actual; y después, ya como el primer movimiento contemporáneo surgió el impresionismo. Pero antes..., la fotografía.

Un pequeño alto.

Nuestro tío abuelo ya hace bastantes líneas que habría dejado de escuchar y de comprender lo que decimos, pero aun podríamos contarle que de él vino la escritura, que no es poco, y que de su primer símbolo nació, tal vez gracias al deseo expresado en sus pinturas, la cultura, toda, y que no sólo creció la pintura, porque de aquel símbolo nacieron otros para significar palabras, y de ello creció el pensamiento y la filosofía. Su gesto en la pared fue mucho más que un gran salto para la humanidad.

Con la palabra escrita las ideas se extendieron, quedaron registradas, se discutían, se aceptaban o desechaban, y crecíamos. A nuevos descubrimientos se les daban nuevos nombres, nuevas palabras, nuevos símbolos, nuevos significados. Se unían conceptos diferentes, la pintura expresaba sentimientos, la literatura también.... ¿Qué era el arte? En verdad somos capaces de complicar lo que nació sencillo, pero también somos capaces de poner orden en algo caótico, ésa es nuestra inteligencia.

Al final, el arte ha estado tan ligado a la historia de nuestro mundo con todos sus avatares, que a través de él se refleja todo lo bueno y lo malo de nuestra cultura. Pero no siempre el arte ha sido considerado arte, este término es bastante tardío. En nuestra historia sólo tendría unos cuantos días de vida, y además tampoco significó siempre exactamente lo mismo. Los puntos de vista desde los que se le miraba a lo largo de la historia iban cambiando su significado hasta dejarlo casi irreconocible, y no sólo eso, sino casi antagónico de sí mismo; pero esto es humano, sólo eso. Si atendemos a su nacimiento, fue un juego, nada más, aunque la segunda intención, ¡Gracia divina!, no fue solamente humana. Estaba claro desde el primer momento que aquello tendía a mucho más que a procurarse sólo comida o sexo. Si no fuéramos capaces de leer esto entre líneas, seríamos claramente inferiores al ser que creíamos tan elemental. Buscaba lo que le movía por dentro, fuese cual fuese este sentimiento, pero lo plasmó en materia, el medio de expresión, y el medio tiene su propia vida.

Curiosamente, en la definición de arte, básicamente "toda actividad humana que valiéndose de determinados conocimientos los aplica para alcanzar un fin", no entra la palabra belleza, y también es curioso el significado tan técnico que se le da a una palabra para definir algo que, por otra parte, se salta todas las reglas en beneficio de la

imaginación creadora. Parece más propia de un oficio que de otra cosa tal definición, y no es difícil entender el por qué hasta casi el siglo XV se consideraba a la pintura como un oficio. En el propio renacimiento, la palabra arte era un sinónimo de ciencia, y no fue hasta mediados del XVI cuando Vasari uso "arte" en el sentido de artes plasticográficas, llamando así a un grupo de especialidades u oficios cuya finalidad principal era producir belleza.

Se tardó bastante aún, hasta el XVII, en concluir que las artes figurativas, tan distantes en apariencia entre sí, compartían circunstancias que las unían por encima de lo que las diferenciaba, haciendo clara referencia al ingenio, el gusto y la fantasía. Al final, desde el romanticismo se ha consolidado el significado de la palabra arte como actividad estética en general. O sea, casi no se avanzó desde las cavernas. Pero las discusiones, si bien no aclararon nada fundamental sobre el fondo de la cuestión, no es menos cierto que abrieron puertas que nadie habría intentado traspasar si no estuvieran prohibidas o negadas. En todo caso, lo que era arte, o qué era el arte, hacia donde debía ir o no, seguía discutido, pero en su esencia intocado. Fue la "estética", una rama de la filosofía nacida para estudiar el significado de la belleza en general, la naturaleza del arte y la validez de los juicios sobre la creación artística y la apreciación de la obra de arte, quien intentó aclarar la forma de vida de la creatividad.

Y vuelta atrás...

Para los griegos la belleza tenía lugar dentro de la metafísica, y denominaban "poética" al estudio de las artes. Platón decía que la belleza absoluta era una gracia celestial que, a través de la materia, hacía que amáramos lo bello, sin embargo la belleza no estaba en las cosas sino en las ideas, y cuando el artista imitaba las cosas en la obra de arte, estaba imitando lo que ya era imitación o reflejo de

una idea... El arte no era más que imitación. Ya sabíamos que nuestro tío abuelo comenzó imitando la naturaleza, así que no parecía que avanzásemos nada.

Aristóteles cambió esa definición, diciendo que no era una imitación de la realidad material, sino de la realidad ideal, que no representaba lo particular sino lo universal, y que tenía un efecto de purificación. Plotino afirmaba que la belleza externa no era comparable a la interna. Este filósofo fue el primero que asoció arte y belleza, pero la belleza sólo podía experimentarse en su estado de éxtasis, cuando adquiriría una efímera identidad con lo divino, por eso el buscador de la belleza debía mirar dentro de sí mismo, y no en el mundo visible, fuera de él.

En todo esto, lo trascendente, lo mágico del hombre de piedra aparece por todas partes. Asombra que todo este germen estuviera ya en lo primitivo.

Pero, otra curiosidad, el primero en usar la palabra "estética" -de "aexegesis", sentido en griego-, Alexander Baumgarten, definió la belleza como la sabiduría que se obtenía a través de los sentidos, y la estética era la ciencia del conocimiento sensitivo, pero decía que la percepción artística era una forma inferior y confusa de pensamiento.

Fue Kant, al fin, quien demostró en 1790, que la estética era una rama separada de la razón y la ética, pero del mismo nivel, y que los juicios sobre la belleza no pueden considerarse menos válidos por no basarse en conceptos propios de la razón.

Cuando aquel día en el interior de la caverna nuestro héroe puso su mano en la pared y miró hacia ella, no sé qué le pasó por la cabeza. Ya en otras ocasiones había puesto su dedo en la roca, también ensangrentado, y había dejado rastros de digitalizaciones, pero ¿Por qué sopló hacia ella? ¿Estaba loco? Era un loco adorable, entonces. No sabía nada de belleza o arte, ni de subastas multimillonarias,

tampoco sabía si miraba hacia adentro o hacia afuera, si lo que hacía era humano o divino, pero lo hizo, y después de hacerlo se paró a pensar en lo hecho.

Aún seguimos pensando.

Tal vez por esa tendencia los humanos fuimos expulsados del paraíso, pero el tío abuelo de la caverna era un genio. Ni hubo ni habrá otro como él en toda la historia de la pintura, porque la pintura es él, y si lo quitamos no queda nada.

Y ahora volvamos a la fotografía.

Habíamos quedado en el primer movimiento pictórico contemporáneo, el impresionismo. Hasta su nacimiento, las premisas que regían la pintura a nivel científico y de convencionalismo eran las mismas de Leonardo, pero la aparición de las primeras fotografías seguro que tuvo su influencia en el cambio; y también la afición al arte japonés que apareció por aquella época. Como posible influencia, ha de tenerse en cuenta el añadido que daba la especial forma de ver del hombre de ciudad, con su tendencia a captar las imágenes al primer golpe de vista, sin intentar retener en la memoria tanta información, lo que hacía que los objetos quedaran grabados en sensaciones ópticas superficiales. Suena demasiado fotográfico, y no se puede olvidar que el impresionismo nació como una derivación del realismo. ¿Por qué?

Un brevísimo repaso a la historia de la fotografía hará que se puedan ver con más claridad ciertas interrelaciones con la pintura que es conveniente tener presentes.

La historia de la fotografía es la historia de dos evoluciones que, si bien no son paralelas en el tiempo, son su fundamento. La primera es la cámara oscura, y la segunda la fijación de las imágenes que en ella aparecían. La primera referencia a la cámara oscura viene de Al-Hazen (935-1038), uno de los más grandes estudiosos

de óptica de la época, que la usaba para el estudio de los eclipses. La cámara consistía en una caja cerrada a la luz, a la que se practicaba un pequeño orificio por el que entraban los rayos de luz, reflejando en la pared opuesta el paisaje que enfrentaba, eso sí, invertido y boca abajo. Por ésta característica, que se mejoró al colocar una lente sencilla delante del "ojo" de la caja, que así enviaba los rayos más nítidos, la cámara oscura fue muy usada por los pintores, sobre todo en los siglos XVIII y XIX. Algunas tenían dimensiones considerables, pues el pintor estaba dentro, de ahí su nombre de cámara, que significa habitación pequeña o receptáculo de pequeño tamaño. Desde Al-Hazen la cámara evolucionó considerablemente, y ya en 1636, Swenter cambió la lente simple que había inventado Daniello Barbaro por un objetivo de varias lentes, con el que lograba imágenes mucho más perfectas. Lo cierto es que en el siglo XVII la cámara oscura estaba tan perfeccionada que tenía cristal esmerilado para el enfoque y un tamaño poco menos que de bolsillo para la época, además, un espejo en su interior hacía el efecto de los actuales prismas y ponía la imagen al derecho.

El cuerpo de la cámara oscura es, básicamente, el primo de las cavernas de las cámaras fotográficas actuales; sólo faltaba la parte química del asunto. Naturalmente, a estas alturas los nietos del cazador prehistórico sí que sabían lo que era la química, y en este caso, sólo les faltaba relacionar y descubrir un par de cosas.

Fue en 1727 que Juan Schultze descubrió, de casualidad, que el nitrato de plata se oscurecía por efecto de la luz y no del aire o del calor. Así es que en realidad no descubrió nada nuevo, porque ya en 1500 se usaba el nitrato de plata para teñirse el pelo, e incluso para oscurecer la madera y las pieles, pero lo importante fue la afirmación de que era la luz lo que producía el ennegrecimiento. Sin

embargo, fue Nicéforo Niepce quien empleando betún de Judea, una especie de asfalto usado por los grabadores, consiguió reproducir por contacto grabados que exponía a la luz, junto con una superficie pulida cubierta con betún de Judea y aceite de espliego; luego revelaba la copia con aceite de espliego y petróleo. Pero la primera verdadera fotografía, la consiguió usando una cámara, en 1822, para capturar la imagen del patio de su casa visto desde una ventana. Necesitó más de ocho horas para impresionar el negativo. Hay también un bodegón de la misma fecha, del que se discute que se hiciera antes que la vista del patio, de cualquier modo a partir de ese momento la fotografía era una realidad. El color surgió en 1867-1868, y sus padres fueron, por separado, Ducos du Hauron y Carlos Cros. A partir de aquí, lo que se podría añadir es el desarrollo técnico hasta nuestros días, pero del mismo modo que para esta historia no tiene demasiada importancia la técnica que utilizó nuestro hombre paleolítico, aunque apostamos a que fue elemental, no parece necesario seguir por ese camino ahora, además de ser más interesante seguir el camino del desarrollo creativo de la fotografía.

Cuando nació la fotografía causó cierto revuelo en los círculos más pendientes de todo lo nuevo, y en esos círculos no resultaban extraños los pintores. Ciertamente el estilo imperante parecía preparar el camino a algo como la realidad fotográfica, pero desde que el físico Arago presentó oficialmente el descubrimiento en la academia de las ciencias, el 7 de Enero de 1837, su expansión y conocimiento en todas las capas sociales fue un hecho.

La historia de la pintura hasta la aparición de la fotografía puede analizarse desde distintos puntos de vista. La interpretación que se haga de la misma para conseguir una buena proyección de futuro no es exactamente la misma que se hace cuando desde ese futuro se mira al pasado.

Hasta el momento en que la fotografía mostró públicamente sus capacidades de capturar imágenes y representar el mundo visible, la pintura dejaba en el hacer artesano de los pintores, entre otras cosas, la responsabilidad de ser los testigos gráficos de su tiempo, sus acontecimientos, personalidades y todo aquello que cayó en manos de la fotografía en cuanto ésta se popularizó mínimamente.

Aún lejos de ser manejable, la fotografía les robó de la mano a los pintores, por curiosidad y eficacia, el mundo de los retratos, paisajes y un sin fin de temas que antes les eran propios. El prestigio de la pintura permitió que siguieran trabajando en un mundo que cada vez se les reducía más y más; pero algo estaba cambiando el que había sido su mundo natural y durante un tiempo se enfrentó al nuevo medio con sus propias armas en una batalla que tenían perdida de antemano. Entonces la fotografía era todavía en blanco y negro.

Pasar de pintar las imágenes de forma imitativa, con o sin cámara oscura, a captar las imágenes de forma realista, casi sin esfuerzo, milagrosamente, no podía dejar las cosas tal y como habían estado hasta ese momento, y de suyo nunca más fueron lo mismo.

La reacción en el arte pictórico no podía tardar mucho. Se veía claramente que la "realidad" pasaba a ser un dominio absoluto de la fotografía, y además esta novedosa forma gráfica irrumpía en todos los terrenos, arrastrando a muchos pintores y espoleando a numerosos espíritus creadores a expresarse con el nuevo medio.

En menos de treinta años desde su nacimiento, el retrato era algo propio de la nueva realidad. Los reportajes de viajes, la investigación creadora y el lógico sarampión de la tendencia hacia lo pictórico y su forma de tratamiento, eran sorprendentemente explotados en todos los rincones. No pretendo decir que aquellas imágenes jóvenes fueran

arte, tienen un valor como “fotografía de las cavernas”, y desde luego no están exentas muchas de ellas del soplo de lo genial, pero parecía mucho más importante su implantación social que su creatividad. Al fin se podía ver la realidad representada por ella misma, sin intermediario, por definir de alguna manera la función del pintor.

No puede extrañar que la gente abriera los ojos asombrándose al ver en 1850 fotos de los colosos de Abúsímbel o, poco después, de la guerra de Crimea. Sólo unos pocos seres humanos habían tenido el privilegio de viajar por el mundo y ver lo que ahora era posible admirar en una fotografía. Del mismo modo, los retratos presentaban por todas partes la imagen “real” de quienes hasta entonces eran pintados.

Cuando para 1870 se consiguió reproducir en prensa de forma directa las fotografías, la relación entre lo real y lo fotográfico como hecho, estaba asentada entre la gente, fuera ello exacto o no.

Desde el mismo nacimiento de la fotografía, su capacidad natural para la reproducción de lo visual, compartió con el deseo de crear obras de arte, como si fueran pintura, sus primeras intenciones. No sólo se capturaban paisajes, obras arquitectónicas o modelos, que también usaban pintores y escultores, se la utilizó para ilustrar, por ejemplo, escenas de la Biblia, y ya en la década de los 50, siguiendo los principios del arte visual establecido, intentó demostrar su capacidad para producir obras de arte. Este movimiento, conocido como “fotografía pictórica” creció rápidamente. Si en la pintura los imitadores estaban más limitados debido a la dificultad artesanal del oficio, la fotografía presentaba un campo más fértil para ser imitado y con la publicación del libro de Henry Peach Robinson “El efecto pictórico en fotografía” de 1869, uno de los mejores libros sobre la creación fotográfica en su momento, dando

una serie de normas de selección de tema, composición, etc., en el que parecía señalar que siguiéndolas el resultado sería una obra de arte, el campo estaba abonado. Naturalmente, los seguidores de este joven arte, también ellos amateurs, admitieron como válido que la pintura, o el pictorialismo, sin ser lo mismo, señalaban los límites para moverse con la fotografía, y su comparación visual se idealizaba como objetivo. Era inevitable, la pintura era toda la cultura en imagen hasta ese momento, y su influencia en el gusto era lógico que canalizara muchas de las aspiraciones estéticas para los que empezaban a jugar con el recién nacido. Esto ha sido para el asentamiento del arte en fotografía y su reconocimiento como tal entre la gente un problema hasta nuestros días, y el fundamento de muchas de las comparaciones entre fotografía y pintura para su valoración; lamentablemente incluso entre representantes de ambas artes. La disputa entre pintores y fotógrafos en aquellos días terminó por darle a este asunto una publicidad que no necesitaba.

No deja de ser cierto que, algunos de los verdaderos maestros del pictorialismo, produjeron obras de una belleza insuperable utilizando para su aproximación a la pintura técnicas especiales, copiando sus imágenes a la goma bicromatada o al platino. Así, Emile Puyo, Edward Steichen, Clarence White o Demachi, añadiendo su especial sensibilidad a la técnica necesaria, hacían de los temas que tocaban verdaderas obras de arte, únicas y, en muchos casos, irrepetibles por su asombroso trabajo artesano e individual en la copia. Surgieron tras de ellos una ola de incontables imitadores, que con variaciones casi inexistentes, y promocionados por concursos y clubs de fotografía llevaron al pictorialismo a su decadencia. Para la historia quedaron fotos casi clónicas de caminos hacia el horizonte, puentes sobre ríos, cementerios, ancianos y niños,

escenas campestres, etc. En todos los medios artísticos, el problema de sus avances o retrocesos está en las personas que lo usan, y no en dicho arte.

Pocos años después, un nuevo grupo de fotógrafos lanzó la fotografía, otra vez hacia adelante, empujándola hacia creaciones más propias de su medio natural.

Hemos de volver ahora al tema del impresionismo para entender también los futuros caminos tomados por la fotografía, y especialmente sus tendencias creativas más actuales.

No debe parecer que en el periodo en que ocurrían estos acontecimientos fotográficos la pintura hubiera desaparecido, naturalmente que no. Bien es cierto que los más y los menos de los pintores, observaban un poco curiosos y atónitos el desarrollo de la fotografía, que parecía capaz de alcanzar cualquier cosa que se propusiera "pictóricamente", pero desde luego la pintura estaba viva, muy viva, aunque tal vez adormilada, o en un periodo de cambio que la prepararía para otros más radicales.

El impresionismo fue la primera reacción puramente pictórica a la fotografía. No era sólo el color o la textura, sino también el deseo de reproducir la vibración de la primera "impresión" visual, algo que suena mucho a instantánea. Tal vez el impresionismo fue la primera respuesta a la fotografía interpretando su forma de captura y haciendo de los ojos el obturador de los pintores.

No es más que la consecución lógica de lo anterior y del hecho fotográfico, que los pintores buscaran algo nuevo con lo que poder expresarse dentro de su propio oficio. Tal vez lo mejor que haya podido ocurrirle a la pintura como arte creativo, es que la fotografía la liberara de la esclavitud de actuar de notario de la realidad, con matices claro. Entonces, alguien vio en la ruptura de la estética realista, de la que derivó el impresionismo, un camino lleno de esperanza.

No es difícil notar en el impresionismo una forma de ver bastante fotográfica, a condición de que se use el golpe de vista como cámara oscura. Las impresiones momentáneas que causaban en el observador los objetos, producían imágenes realistas pero confusas, con variaciones en la relación de los colores entre sí, y con una importancia considerable aunque pasada por alto, del hecho de no tener un perfecto golpe de foco visual en un primer momento. No fue una mala idea pasar aquella imagen mental, producida por una impresión instantánea, al lienzo, y seguramente algún fotógrafo tenía que andar interesado también por aquella forma de instantánea, fotográficamente imposible en aquel momento, pero interesante.

También estoy seguro de la relación que este grupo de artistas tenía con la fotografía, invento que seguramente miraron con curiosidad, y de la posibilidad de que les llegaran rápidamente los primeros avances que se producían en la nueva técnica.

El hecho de que hicieran su primera exposición en el estudio de un fotógrafo da a entender que la relación entre ambos mundos era algo más que simplemente casual.

Un conocido fotógrafo parisino, de nombre Nadar, que fue el primer fotógrafo aéreo de la historia, al fotografiar París desde el aire, elevándose en un globo en 1858, también fue el organizador de la primera exposición impresionista. En su estudio, en el año 1874, se dieron cita los pintores más importantes de aquel movimiento, junto a algunos que no lo eran. De aquella exposición surgió el nombre, entonces despectivo, de Impresionismo, sacado del cuadro "Impresión soleil levant" de Monet.

Es conocido que a los pintores impresionistas, que pintaban del natural, en el exterior, se les insultaba e incluso se les tiraban piedras, siendo centro de las burlas de los pintores establecidos de la época. No siempre la

aceptación del público por el impresionismo o, igualmente, por otras muchas tendencias artísticas ha sido inmediata, pero en este caso, ese primer rechazo no frenó el desarrollo del nuevo estilo pictórico.

Ramificaciones posteriores del impresionismo fueron el divisionismo y el puntillismo.

El nacimiento del puntillismo tras la aparición de las primeras fotografías en color también marca una evolución en la pintura que puede tener su origen en los descubrimientos que empujaban a la fotografía hacia la masificación.

La fotografía en color nació en 1867. Si examináramos aquellas primeras fotografías en color se podría ver, dependiendo de la técnica de la época, una especie de tejido rallado o una nube de puntos multicolores, que en la distancia semejaban una mancha compacta de color. Veríamos que las formas y colores están formados por un apelotonado grupo de granos que, como si de un tapiz se tratara, forman la imagen en color que se puede observar. Con una lupa pequeña ante los ojos se puede ver con claridad el modo en que aquel tremendo grano de colores de las primeras imágenes era capaz de formar un objeto y reproducir su luz. Ésa es en el fondo la técnica básica para la coloración de ambas derivaciones impresionistas, que cambiaron la mancha de color por puntos o rallas, proporcionando una luz más espectacular a sus creaciones.

No pretendo decir que el puntillismo nació después de que un pintor examinara con una lupa una de las primeras fotografías en color, pero seguramente esta acción pudo ocurrir. Entre otras cosas porque estoy seguro de la curiosidad que tenían aquellos pintores, hambrientos por desarrollar su artesanía y con ganas de avanzar. Desde luego yo lo haría si se me hubiera dado esa oportunidad. Lo haría para descubrir la vida secreta del color en algo tan capaz de captar la realidad "real" como la propia fotografía, y si pudiera lo utilizaría.

El análisis pormenorizado en tiempos y circunstancias que pudieron unir ambas técnicas se aleja del objetivo de este escrito, pero es algo que realmente estimula la imaginación y que sin duda sería objeto de una interesantísima tesis.

Se ha dicho que el divisionismo sentaba sus bases en el descubrimiento del químico Michel Eugène Chevreul, quien señaló que los colores no existían unidos, sino en forma de una enorme gama de radiaciones luminosas, que se podían descomponer en los colores básicos. Esta técnica se conocía como de los "colores simultáneos". Sin embargo, la observación directa de la descomposición de los colores, en forma de luz, no presenta ni tan siquiera por proyección y mezclando dos o más colores, apariencia punteada de los mismos, son un todo perfectamente homogéneo, al contrario que sobre una copia en papel fotográfico de color. Es por esto y por lo anteriormente expuesto, que parece más lógico pensar que ha sido la fotografía, lo que ha tenido una importancia técnica fundamental en la evolución al divisionismo y puntillismo. Esto no cambia para nada el valor de ambos estilos, sin embargo parece obviar la relación entre impresionismo y fotografía en los primeros tiempos.

Muchas circunstancias posteriores permiten especular sobre las casualidades fotográficas que han podido relacionar la evolución de la pintura con la captura mecánica. En manos del público la fotografía, ya para aficionados, produjo involuntarias superposiciones o movimientos de cámara accidentales, solarizaciones y otros efectos derivados de su propia técnica, capaces de producir o abrir puertas a imágenes extrañas. Es conocida la utilización de la fotografía por parte de los surrealistas.

Puede ser que de todo ello surgieran los primeros movimientos buscando el lenguaje propio e interno de la pintura, y en ese afán al que la pintura llegó empujada por el nacimiento de la fotografía vio la luz el nacimiento del

abstracto y su lenguaje. Quizá éste sea el punto de inflexión que marcó una nueva dirección de la pintura por un camino apartado de la fotografía.

También Picasso dejó en su casa museo, en Horta de Sant Joan, la pista de su investigación con una cámara, disparando en sobreimpresión una imagen desde varios ángulos. Estaba desarrollando lo que sería conocido como cubismo. Puede ser que buscara ayuda en la fotografía, ¿Por qué no?, era algo propio de su tiempo, y si Picasso tenía algo innegable era su curiosidad para tocarlo todo.

No puedo continuar sin antes preguntarme, y sin poder obtener respuesta, si la pintura habría sido la misma o habría evolucionado de la misma manera sin el nacimiento de la fotografía.

Después de un tiempo, la pintura, rota ya la base creativa que la unía a la fotografía, creció hacia nuevos modos de expresión plástica, algunos realmente propios y ya sin base fotográfica, es más, nacidos de una mentalidad que se sentía autónoma totalmente de relaciones pasadas con el hecho fotográfico.

Van Gogh señaló el camino hacia el expresionismo, Cezane anunció el cubismo, los fauvistas pusieron el color por encima de todo preparando el camino hacia lo no figurativo, Freud movió hacia el surrealismo, Picasso lo llenó todo con sus más de 70.000 obras... Pero estas interesantes historias se salen de nuestro cometido.

La fotografía intentó seguir el camino de la pintura y buscó entre sus tendencias mucho más de lo que investigó caminos propios. Pero su poder de captar la realidad hizo que en todas las ramas de la ciencia y del desarrollo humano fuera un aliado imprescindible, empujando todos los conocimientos más cerca del límite. Sin ninguna duda, ha sido algo fundamental para el hombre.

No es necesario llevar más allá este breve repaso a la historia de la fotografía. Rodeándose de enciclopedias y libros de arte, sería fácil continuar llenando paginas de datos, pero no era ese el objetivo de este capítulo, sino señalar la relación entre unos hechos y plantear unos fundamentos sobre la síntesis de los mismos. No obstante, volver hacia atrás la mirada no vale sólo para reconsiderar el pasado, sino para ser humildes en el presente ante la presencia histórica de monstruos geniales que son hoy nuestros pilares. Sirve también para calibrar la carga de enorme responsabilidad que pesa sobre nuestros hombros cuando hablamos, pensamos o hacemos arte. No ser consciente de esto quita valor a nuestras obras aun sin darnos cuenta.

Nuestro pasado sirve también para llenarnos de fuerza y catapultarnos hacia la consecución de nuestro objetivo, porque de nuestra síntesis del pasado sale la línea que nos señala el camino hacia nuestro futuro, el de cada uno, y eso no es precisamente trabajar en balde.

CAPÍTULO II

DE CAMINO AL ARTE

“No sé por qué tenemos la ilusión de que la crítica del arte es un género que no requiere preparación y que podemos decidir sobre lo bello sin necesidad de saber nada.”

Louis Gillet

De camino al arte

Desde el nacimiento de la fotografía hasta nuestros días su evolución ha sido imparable. Si miramos su estado actual no podríamos dejar de verla por todas partes y en todos los ámbitos de la ciencia y la sociedad. La fotografía, la imagen, se ha vuelto un pilar irremplazable del mundo en que vivimos.

Desde aquellas primeras fotografías hasta hoy el mundo de la imagen se ha vuelto irreconocible. El desarrollo que todo lo relativo a la fotografía ha experimentado era absolutamente inimaginable para aquellos que se sentaron al lado de la cuna del recién nacido bebe fotográfico. Y tras ese recién nacido llegó el cine, y la televisión y los medios de comunicación en redes... Sin ninguna duda, el desarrollo producido se escapaba a los cálculos de posibilidades de las mentes más optimistas.

Poco después de su nacimiento, una importante industria a nivel mundial se desarrolló para poner al alcance de todo el mundo las posibilidades que este medio ofrecía. La fotografía se dividió en profesional y amateur. Los disparos se

contaron por miles de millones, de la nada se llegó al infinito. De los soportes de plata se pasó a los soportes digitales, y entonces los disparos necesitaron más ceros aún para poder contarse. La imagen se convirtió en algo absolutamente al alcance de todo el mundo. Sin necesidad del más mínimo conocimiento técnico por parte del consumidor de imágenes, la cámara lo hacía todo, lo facilitaba todo, lo calculaba todo y milagrosamente acertaba, porque las imágenes salían muy correctas. Cualquiera podía registrar sus recuerdos y las imágenes que le apetecía capturar, dejándolas para el futuro en un archivo diferente a su propia memoria.

La imagen, la fotografía, lo ha invadido todo.

Pero nosotros hablamos de arte. Aquello de lo que nosotros hablamos tiene poco que ver con el mundo en que se ha convertido la fotografía.

Existe un mundo industrial de la imagen, existe un mundo comercial, existen muchos diferentes espacios de utilización de la imagen fotográfica, porque la fotografía se ha convertido en una herramienta, en un soporte para infinidad de oficios. No ya la fotografía, la imagen es lo que se ha convertido en necesario. La fotografía es sólo el medio de producción de esas imágenes destinadas a ser utilizadas para otros propósitos. Son fotografías utilitarias, de consumo, necesarias en nuestro mundo actual, simples documentos gráficos sin cuyo soporte la vida sería más complicada y tal vez imposible si no existieran; pero que nada tienen que ver con lo que se refiere al mundo del arte.

Algunas de esas facetas tienen que ver con la estética. Muchas imágenes producidas de forma profesional necesitan de la aproximación al gusto de su tiempo para poder ser comercializadas con éxito.

La fotografía profesional, en todas sus formas, es lo más cercano al público por su difusión a través de todo tipo de medios y su función social.

Aún más cercano son las fotografías domésticas del propio consumidor, en este caso más que nunca, pero que no pueden tener valor en este estudio si no es como anécdota dentro de lo creativo.

No se puede considerar lo profesional como arte, en todo caso es una artesanía, un oficio. Es evidente que tampoco todo lo fotográfico camina hacia el arte, he ahí la fotografía médica o notarial, pero dado que lo profesional ha sido un importante escaparate de lo fotográfico de cara al público, parece adecuado incluirlo en este análisis por su posible influencia educativa en el gusto de las masas hacia determinado tipo de imágenes. Otra cosa es que esa educación haya resultado adecuada o suficiente.

En el mismo sentido hemos de valorar los concursos fotográficos y las exposiciones, así como la utilidad de la crítica.

La masificación del medio ha hecho que se mezclaran conceptos y valoraciones entre mundos que nada tienen que ver entre sí y que se aproximan únicamente por el hecho fotográfico. Es posible que, actualmente, sea más importante y correcto hacer una separación entre distintos tipos de fotografía que entre fotografía y pintura.

La fotografía profesional ha evolucionado en dos direcciones casi paralelas pero diferenciadas. Una parte se ha dirigido hacia la imagen relacionada con las personas y sus actos, al mundo social, al registro de momentos importantes. La otra parte se ha dirigido al mundo de la comunicación y comercialización de productos, la publicidad, la moda, la belleza. Imágenes destinadas en primer término a las empresas y al público en segundo lugar.

Para retratos o reportajes, existen limitaciones en cuanto a la creatividad o interpretación, que ponen, en buena lógica, fuera del terreno del arte casi cualquier producción. Naturalmente que hay profesionales que aproximan la capacidad de esos terrenos a su límite técnico o de oficio,

pero el verdadero límite no está en ellos, sino en lo que enfrentan. En primer lugar, la necesaria nota comercial de atractivo de cara al cliente limita la expresividad del fotógrafo, pero el hecho de "notario" de una realidad presentada de forma más o menos aparente, y, en segundo lugar, la condición económica, no dejan ir más allá lo que no puede ser más que un gusto tendente a lo popular y especialmente dedicado a servirle. Un oficio complicado, en el que el sacrificio del gusto personal en función del gusto del cliente es una obligación no escrita.

La fotografía industrial tiene su propia limitación en su orientación hacia la representación técnica. Sin embargo, la fotografía publicitaria en todas sus facetas ha tendido hacia un atractivo material, al impacto, a llamar la atención por encima de todo en sus realizaciones. Son los choques de platillos en la orquesta. El tratamiento artesano tanto de bodegones como de fotografías de belleza y moda, presenta calidades técnicas dignas de mención en muchos casos. Fotografías preciosistas para remarcar productos comerciales, plasmadas en todo tipo de medios de comunicación, presentan a nuestros ojos imágenes que, de no tener clara la diferencia, si nos paráramos sólo en lo externo, pasarían por algo cercano al arte fotográfico. Y así lo hacen para muchos aficionados y público en general.

El impacto psicológico que dichas imágenes han de tener es analizado de antemano por quienes dirigen esas campañas en conjunto. La imagen final que ha de producirse, debe responder a unos criterios establecidos desde un punto de atracción comercial del producto que es objeto de la imagen; sea este producto un objeto o un ser humano. El objetivo final es conseguir que lo presentado se venda, no que se venda la imagen que lo presenta.

Está todo tan bien envuelto y calculado, que el arrastre psicológico y atractivo de esas imágenes no ha pasado

desapercibido en los demás campos de la fotografía comercial e incluso en los terrenos destinados al mundo amateur. Pero no debe olvidarse que aquí, el concepto de calidad no está guiado por la mejor artesanía posible, sino por justo aquella artesanía que hace realidad la imagen premeditada que se ha calculado que produce el efecto deseado, ni más ni menos. Menos calidad visual en un producto caro lo desmerece, más calidad visual en un producto barato le quita ventas.

Sin ninguna duda, este tipo de fotografías calculadas ha atraído la atención tanto del público como de los aficionados y profesionales del retrato y reportaje. La influencia comercial sobre estos últimos es innegable, basta con observar la evolución de sus trabajos para darse cuenta de hasta qué punto han seguido los caminos señalados por las imágenes publicitarias de años anteriores. Imágenes estas que, como una forma más de renovación de sus llamadas de atención o comerciales, buscan constantemente caminos nuevos en el impacto visual, y por lo tanto dejan tras de sí caminos preparados para ser más fácilmente transitados por los profesionales que, con el público ya preparado por la publicación de esas imágenes en todo tipo de medios, pueden imitarlos y... venderlos como interpretaciones propias. Una especie de consumo de imágenes de moda adaptadas a modelos diferentes.

Es frecuente ver exposiciones de estos trabajos, promocionados por los mismos fotógrafos, para incrementar la valoración de sus fotografías y de paso captar la atención de nuevos clientes. Nada hay criticable en todo esto, puesto que su intención comercial es manifiesta, su técnica loable, y por otra parte es lógico que acudan a publicitarse con todos los medios posibles, pues es una oferta de trabajo. También se le está diciendo al público que eso expuesto representa una artesanía de calidad; en cierto modo se les está educando. Se les mete en la cabeza un conjunto de imágenes que les prepara culturalmente para aceptar otros niveles de imágenes

más complejas y profundas. Un buen nivel de artesanía fotográfica comercial puede ser un excelente escaparate para que, en un momento determinado, los espectadores educados acepten o pidan más nivel creativo y den el salto al complejo mundo del arte fotográfico, disfrutando de imágenes con un nivel intelectual más profundo.

Incluso es frecuente ver fotografías de aficionados con una clara inspiración de las imágenes publicitarias en sus propias fotos. Es evidente que este tipo de imágenes han tenido una importante influencia en los gustos de la gente a nivel estético además de educarles visualmente. Esas campañas y permanente presión mediática han creado modas y tendencias de gustos variados o discutibles estéticamente, pero enriquecedoras internamente para los niveles más sencillos de público.

Esta tendencia a la imitación de imágenes comerciales, en lo que al arte se refiere, está vacía en su propia orientación, pues el virtuosismo técnico no produce por sí mismo obras de arte. Esas imágenes no podrían pasar de ser un afortunado diseño gráfico ni tan siquiera añadiéndole otro virtuosismo, el estético, por más perfecta que resulte su apariencia. Son obras producto de la artesanía de los profesionales de un oficio realizadas con un objetivo determinado por un encargo.

En las "Conversaciones con Goethe" de Juan Pedro Eckermann, tomo 3, se puede leer "nuestros talentos actuales están en las bandejas de la publicidad. Las hojas críticas que diariamente aparecen en cien diversos lugares y las habladurías por ellas fomentadas en el público, imposibilitan la aparición de nada sano.

El que no sepa apartarse de eso y aislarse violentamente está perdido. Los periódicos, con su tendencia crítica y negativa propagan, es cierto, una cultura a medias entre las masas. Pero para el talento productor son niebla

deletérea, ponzoñosa, lluvia que corrompe la fuerza creadora del árbol desde el verde atavío de las hojas hasta su más honda raíz y sus más escondidas fibras.”

No soy capaz a imaginarme qué diría hoy en un mundo de comunicación en que hay más de publicidad que de comunicado.

La parte buena de la imitación de esas imágenes por los aficionados está escondida en el hecho de que les obliga a aumentar sus conocimientos técnicos, a aprender a controlar muchos parámetros necesarios para conseguir determinados efectos. La imitación o incluso la copia forman parte del aprendizaje, son fundamentales para ponerse objetivos cercanos y más alcanzables en una etapa en la que el propio yo es algo muy lejano e incluso invisible. Están en la fase artesana y siguen un buen modelo, un patrón, un ejemplo. Cada objetivo, logrado o no, les abre sus propias puertas a nuevos niveles y por lo tanto es un excelente ejercicio y un maestro razonable y económico. Mejor sería acudir a imágenes verdaderamente artísticas, pero con la dispersión que produce dejar lo que es bueno en el gusto de la masa, educada para el consumo, es difícil que hasta los expertos no se equivoquen; no digamos ya los diletantes. Un niño que aprende a escribir copia textos más sencillos, o dictados, que buscan el fallo con el objetivo del aprendizaje. No es diferente este caso.

La artesanía tiene más que ver con el conocimiento del medio, con el saber hacer, con la calidad del manejo, con la experiencia en el uso. Evidentemente necesita de un nivel de gusto y creatividad, pero tiene mucho de “utilidad” en su orientación.

Una artesanía exquisita deja con la boca abierta al observador, produce obras que señalan a las claras la diferencia entre el experto y el que no lo es y muestran lo que se puede hacer superando la dificultad de manejo del medio. Este conocimiento del medio se antoja como ideal y

hasta como necesario para todo creador, ya que facilita la consecución de sus objetivos y no le limita en la expresión de los matices de su lenguaje. La mejor artesanía habla de la mejor preparación y profesionalidad.

Muchas de las obras de arte que hemos heredado del pasado no podrían haber cobrado vida sin la mejor artesanía en manos del artista. La artesanía es parte del arte, sin esa base el arte se quedaría en las ideas, porque la artesanía, el oficio, es lo que permite hacerla realidad.

La mala artesanía impide los matices, se vuelve muy evidente a los ojos expertos y limita a niveles inferiores la calidad de las obras artísticas. Pero las obras artesanas en sí mismas tienen un discurso vacío. La demostración de la capacidad artesana como elemento diferenciador de una obra puede asombrar a espectadores no expertos, pero se asemejaría a una demostración de elasticidad y fuerza en los movimientos de un bailarín por comparación con la expresión y belleza de un ballet.

La artesanía es la excelencia, el arte incluye la mejor utilización de la misma en cada obra. El virtuosismo es una bendición, pero sólo sirve para dar forma a la creación, no para crearla.

No todas las tendencias que se siguen van por el camino de la imitación de las imágenes comerciales. El mundo de la fotografía amateur se ha movido en direcciones inesperadas, buscando campos inexplorados y produciendo imágenes de una tremenda calidad en muchas ocasiones. La tendencia a la reproducción de calidad en cualquier campo, ha llevado también hacia la captación de la realidad, con la misma búsqueda de excelencia técnica, en el terreno de la naturaleza o la ciudad y su mundo. Pero, como parte negativa, se ha masificado y sobreexplotado cada uno de los caminos seguidos, con miles de imágenes que se han convertido en un testimonio selectivo. Con

variaciones más estéticas que de otra cosa, se han presentado a nuestros ojos, fotos de ciudades, ciudadanos y objetos de su mundo, campos, ríos, montes y animales, campesinos, cementerios, gitanos, restos abandonados de "civilización", procesiones, dramas, viejos, jóvenes, de día y de noche, el este y el oeste, el norte y el sur, la guerra y la paz, paredes, manchas... todo ello solo y combinado con cualquier otra cosa de lo anteriormente dicho o imaginable. Tampoco ha escapado el cuerpo humano a esta moda. Pero esta vez, y no como con el pictorialismo, invadidos por miles o millones de imágenes.

Es cierto que se es atraído muchas veces por esas fotografías, no sería lógico despreciar la belleza cuando es posible sentirla, y en ocasiones hay más que simple belleza. Pero no es menos cierto que la facilidad para captar imágenes que pone a nuestro alcance la fotografía, ha permitido a miles de seguidores vaciar de contenido, por hastío y repetición, todos los temas al alcance de la vista. La novedad de las imágenes es prácticamente la variación del contenido, pero su espíritu es el mismo. Hay una clara disyunción entre la forma y el fondo, y esta mala hierba de la masificación, por una parte ayuda a la educación visual de los espectadores, y por otra es captada por la gente con el mensaje subliminal de que es fácil hacer fotos, que quien consigue "eso" hace arte, que no hay más arte que eso en la fotografía y que haciéndolo se es un buen fotógrafo. Pero también, al ser algo sencillo y fácilmente alcanzable, no tiene valor, o no mucho. Parece como si el arte hubiera huido de la realidad.

La última página del libro de Doris A. Dondis, "La sintaxis de la imagen" dice que el arte ya no será exclusivo de los artistas sino que todo el mundo podrá hacerlo, ya que las máquinas facilitan la realización de la imagen más compleja."

No es cierto.

Todo lo que es predeterminable mecánicamente queda sospechosamente lejos de la frontera de la creación. Pero no es esta la primera vez en la historia que se pretende democratizar lo que por su naturaleza es patrimonio de los menos. Tampoco está democratizado que todos podamos hacer triples saltos mortales.

Aldous Huxley afirmaba: "Los progresos técnicos han conducido a la vulgarización... en todo tiempo y lugar una parte preponderante de la producción artística ha sido minusvalente. Pero hoy el porcentaje de desechos en el conjunto de la producción artística es mayor que nunca. la producción de desechos es en todas las artes mayor que antes; y así seguirá siendo mientras las gentes continúen con su consumo desproporcionado de material de lectura, de imágenes y sonoro». (Croisière d'hiver en Amérique Centrale, París).

Esta superficialización del arte es el signo de los tiempos, que coloca inmediatamente bajo la pátina de la apariencia artística, lo que imita cuanto ya ha sido digerido y redigerido desde hace mucho tiempo.

Para estar en el punto y momento que permite generar creación, la mente ha de estar ocupada trabajando de forma consciente e inconsciente, dirigida por nuestra alma interior, en hacer crecer los pilares que soportarán la nueva obra. Es decir, preparándose para poder entender los nuevos mensajes más y más sutiles que le llegan desde sus mundos internos. Ésta parte, la interna, y no solamente la externa con sus juegos en la superficie, es la realmente importante porque señala el camino principal, el guía, el tronco del árbol en el que lo superficial o poco consistente son las ramas, las hojas y la hojarasca.

Si esas maravillosas máquinas existieran y fuesen capaces de hacer realidad física incluso los pensamientos, ni aun así lo que producirían sería arte si la preparación

y profundidad de la mente no hubiera llegado al punto necesario para distanciarse de lo que sólo es apariencia. Lo que marca la diferencia está mucho más allá que lo que se ve en un lienzo o impreso en un papel. La maquinaria podrá ser un sustituto del artesano, pero no del arte.

Aquello que ha movido a crear las grandes obras de arte que hoy podemos contemplar está muy lejos de ser representado completamente en la obra terminada. Esa obra sólo es una cara del espíritu que ha hecho posible crearla.

La personalidad que expresa una obra no es única e inequívoca. La obra en sí está viva, es una fábrica de sensaciones y sentimientos. Todos ellos cambian, crecen y se completan en miradas sucesivas, e incluso en edades y experiencias vitales diferentes muestran a veces apariencias tan opuestas que parecen haber cambiado de color.

Limitar el arte al proceso mecánico de hacer visible una obra es, especialmente en el caso de la fotografía, una piedra más dentro del saco que la ahoga en el río de la reproducción programada.

A veces lo que se escribe a favor de la fotografía no se sabe si está redactado por su amigo o su enemigo.

Me resulta difícil creer que nadie reciba en su cabeza antes de ponerse a darle vida, cada milímetro cuadrado de la misma, sin que haya tenido que pensar muchas veces como enlazar cada una de las múltiples facetas de las que consta. Incluso resolver las dudas ante una decisión que implicará, no ya añadir, sino quitar algo a dicha obra. Aunque aparentemente sería maravilloso que ese medio mecánico eliminara todas las dudas, yo preferiría seguir teniéndolas, porque de esas dudas nacen los universos en que se crean las nuevas obras. La creación es un todo continuo, no un cúmulo de instantes inconexos.

¿Hacer fotos es fácil? No. Tomar fotos está facilitado por los fabricantes para promocionar el consumo, "tomar"

fotos no es difícil, "hacer" fotos es difícilísimo. Hay una enorme diferencia entre capturar y crear; el problema es que no se es consciente de la diferencia entre ambos conceptos cuando se habla de fotografía por quienes desconocen su interior real.

Capturar imágenes, tal cual, tiene una cierta dificultad, a veces mínima, a veces grande y con elaboradas soluciones técnicas, pero intentar variaciones ligeras sobre lo que vemos complica bastante más la situación. Llegar a hacer imágenes complejas -no reales físicamente o simples ideas-, es algo delicado. Ir más allá que esto no es solo una cuestión de dificultad técnica, sino de preparación interior; punto en el que se supera el medio técnico, y en el que éste solo sirve como soporte. Aquí, "hacer" fotos puede ser simplemente imposible si no existe la capacidad interna.

Es como un mecanismo de defensa, queremos creer que todos podemos hacer lo que hacen los demás, pero no es cierto. Podemos intentarlo, pero siempre parece que hay alguien mejor. Tampoco podemos hacerlo todo, no somos eternos. Y aunque lo fuéramos y pudiéramos intentar uno tras otro todos los caminos posibles para el ser humano, seguiríamos encontrándonos con que, en cada apartado, hay alguien que tiene algo que nosotros no tenemos y que nos sería muy útil. Sabemos que no podemos hacerlo como otro, pero si se utiliza un medio mecánico, llámese coche o cámara, entonces suponemos que con el mismo medio mecánico podríamos hacerlo prácticamente igual. Con eso y con un mínimo de práctica, claro. Pero no es verdad, no se trata de apretar un botón o una serie de botones en un orden secreto o en el orden inverso.

No existe un ordenador capaz de crear una sinfonía comparable a cualquiera de las que nos emocionan, o capaz de poner en pie una ópera. Ningún ordenador inventaría jamás el lenguaje del abstracto. Para todo ello hace falta alimentarse de emoción y sensibilidad, lo que es propio de seres vivos.

Los medios mecánicos en todas las ramas, las herramientas, son maravillosos porque ayudan al artesano a perfeccionar la artesanía de su obra, pero no hacen la obra. No la hacen ni física ni mentalmente, y de forma especial mentalmente. Cualquier obra que pretenda ser algo más que simplemente anecdótica requiere, exige, una preparación y aproximación mental a su creación que no se consigue con manipular torpemente e incluso con maestría un aparato, sea cual sea.

La dedicación necesaria eleva a distintos niveles, según la capacidad de cada uno, la obra resultante.

Uno se dedica a practicar un deporte tres días a la semana, durante una hora, y poco a poco mejora su nivel hasta que tras unos años se descubre como un conocedor. Si a algo se le dedican dos horas al día se terminarán haciendo cosas fantásticas, seremos unos expertos. Si a lo mismo se le dedican ocho horas al día, de modo consciente y con vocación, el resultado serán obras increíbles, sublimes. Pero tengo la opinión de que lo excepcional sólo es consecuencia de la obsesión. Entendiendo esta palabra no como enfermedad, sino como la ocupación como trasfondo de nuestros pensamientos por aquello que nos mueve.

Es imposible que una aproximación superficial, circunstancial o mecánica, a un medio de expresión produzca algo más profundo en la historia del arte que la marca de un dedo en la roca. De ahí al David de Miguel Ángel hay un largo trecho, por más ayuda mecánica que se utilice.

¿Qué valor se le está buscando a la fotografía como arte? ¿Artesano? ¿Diferenciador? ¿De pieza única? ¿Económico?. El único y verdadero valor es que puede servir como medio de expresión, no solo de captación. Y es en esa expresión donde hay que buscar, lo demás no deja ser una discusión de textos.

No parece, sin embargo, que se le niegue esta capacidad de expresión a la fotografía, seguramente se intuye todo lo que puede decir y aun no ha dicho y en esto parece estar de acuerdo todo el mundo.

La fotografía, que ha tomado el relevo a la pintura en su representación de la realidad y ha multiplicado la expresión de la imagen gráfica por todo el mundo, ha embellecido esa representación incesantemente, pero a veces se tiene la sensación de que ha sido un acta notarial redactado de forma exquisita.

La tendencia general ha sido la de cazadores de imágenes, en la que el fotógrafo captura momentos de realidades externas con intención reproductiva, de registro o recreación, incluso en realidades muy cuidadas con intención de exaltar la belleza, como podrían ser bodegones, o escenas, interiores y exteriores, planeadas y ejecutadas cuidadosamente ya sea para concursos o exposiciones. A veces la imagen parece tener que ver más con la fidelidad a la cámara que con la fotografía.

El fotógrafo que caza realidades, busca desde el principio temas a los que aplicar su técnica para obtener una imagen por su belleza. Las inmensas facilidades que el medio ofrece para variar ángulos y jugar con contrastes y tonos, a lo largo de todo el proceso hasta el original final, facilita al técnico conocedor la posibilidad de hacer bella prácticamente cualquier toma. También la condescendencia de la naturaleza ha facilitado la multitudinaria difusión de paisajes entre el público, producidos por legiones de principiantes que ven en cualquier paisaje efectista de atardeceres, amaneceres, soles rojos y contraluces rabiosos, interpretaciones artísticas de la realidad. Si bien este lenguaje es fotográfico, no es, evidentemente, un lenguaje culto, es el lenguaje del aprendiz de creador, pero que no está maduro aún para sacar su obra a la calle. Sin embargo se pueden ver con frecuencia exposiciones y grandes tamaños de obras con paisajes vacíos en sí mismos o demasiado

elementales. La diferencia es evidente, y no merece más explicación, cuando uno se encuentra con obras de auténtico peso, producto no de fáciles efectos y en pocas ocasiones de la casualidad, sino meditadas, esperadas o buscadas, a las que resulta difícil sustraerse y de las que no se escapa con facilidad. Obras de una finura y artesanía exquisita.

La comparación a lo largo de la historia, e incluso en contados casos de la actualidad, con la producción en masa que padecemos de ese tipo de paisaje, hace palidecer a la mayoría de ellos destinados al consumo y al olvido. Pero no es culpa de quienes los producen, por supuesto que no, cada nivel interno produce un tipo de obra que se vuelve evidente de un peldaño a otro. Cada nivel personal se desenvuelve dentro de su propio nivel de comunicación. Lo sorprendente es que la necesaria discriminación ante lo que se muestra no se produzca de forma adecuada. De acuerdo que el mundo de la comunicación actual permite emitir imágenes por toneladas, pero en determinados circuitos en los que las imágenes tienen también la oculta función de educar y llevar al espectador hacia lo sublime del arte fotográfico, alguien debería ejercer de crítico censor. No estoy hablando de censura o de eliminación de lo no ortodoxo, el nivel de crítica del que hablo se refiere a estamentos indudablemente bajos.

Determinadas imágenes son solo válidas para paladares poco o nada educados, parecen representar el sabor del azúcar o la sal en sí mismas, y no formando parte de una cocina exquisita. Esta comparación que parece tan elemental no deja de ser una auténtica aproximación a la realidad visual de esas imágenes en lo que representan de sabor. El punto o la raya podrían parecer más apropiados a esta comparación con la sal o el azúcar, sin embargo su peso específico es muy superior a lo elemental de su símbolo, y pueden producir sobre cualquier plano más tensión visual que cualquiera de las imágenes a que nos referíamos.

Nótese que cuando se nombra la palabra “paisaje”, se refiere no solo a paisajes campestres, sino urbanos y de todo tipo, incluso aproximaciones y hasta con tendencia hacia la captación de personas.

Siento que esas imágenes, producto de la masificación, son, por su rechazo, una extraordinario empuje para el espíritu creador. La saturación de todo tipo de imágenes va dejando cada vez menos caminos libres en nuestro interior y por lo tanto señalándonos el nuestro propio al huir de ellas. Saturados de determinadas imágenes, tendencias, estilos y efectos, nos alejaremos de ellas y difícilmente nos meteremos en el mismo camino. Buscaremos otros caminos, otros alimentos y tarde o temprano se encontrará algo propio e interno que nos satisfaga para comenzar nuestra propia ruta.

Por otra parte, el fotógrafo consciente que compone escenas, con o sin gente, no puede pararse en la “nueva” representación de bodegones antiguos o semejantes a ellos, es decir, en su imitación, no después de tanta historia, tradición y tanta imagen producida. Tampoco las escenas con personas pueden ser extracciones de la realidad vulgar para plantearlas en una realidad más particular; que si puede producir una estética más agradable o con impacto, ese objetivo no justifica una nueva obra, que nace viciada por su medio y carece de futuro.

La gran difusión de la fotografía no debe confundirse con la buena difusión, porque son cosas diferentes. Como hemos dicho está por todas partes, pero como con toda afición, independientemente de que exija altos niveles de capacidad creativa, el nivel de los que se cobijan bajo su sombra es muy diverso, va desde el simple aprendiz hasta el experto, pasando por el grado medio y llegando hasta el genio. Naturalmente, la mayor cantidad de amantes de este medio se encuentra en los niveles más elementales y van disminuyendo a medida que sus conocimientos se hacen más precisos, hasta llegar a

un número escaso de individualidades que se encuentran en la parte más alta del escalafón. Ley pura de la naturaleza. Por este motivo, la mayor cantidad de imágenes producidas con intención artística no tienen el nivel que sería de desear. Pero más preocupante es cuando esto se produce en niveles más altos, tal vez como consecuencia de un deseo comercial envuelto en apariencia artística. El mercado del arte tiene también un nivel de consumo que se ha desarrollado y que nada tiene de criticable en sí mismo, aunque no sea lo mejor desde el punto de vista más purista. Me refiero al momento en que se ha alcanzado la capacidad de crear y se limita voluntariamente el nivel de la producción para llegar a ser comprendido por un grupo mayor de espectadores.

Por esa masificación, muchos concursos o exposiciones para aprendices se llenan con imágenes directamente fabricadas para lo efímero, incluidas en modas o tendencias que justifican la obra con una retórica técnica o gráfica que a la vez engaña a su propio creador y confunde a quien la observa. Con una espléndida técnica, en ocasiones se presentan obras de actitudes creadas poco menos que teatralmente, con sentimientos expresados de forma propia de máscaras, o con actitudes manidas y falsas. La historia de estas fotografías está claramente plasmada en las revistas dedicadas al tema. También aquí se puede hablar de visiones extraordinarias de determinados fotógrafos, pero quedan reducidos a unos pocos que, tras abrir un camino, han visto como era transitado por innumerables captadores de imágenes, que tendían a lo ya hecho, pero con su visión particular y generalmente convirtiéndolas en simples aproximaciones desprovistas de otra cualidad. Mas para aquellos que se encuentran en ese nivel dichas imágenes son un logro personal, reciben el empuje de su propia ilusión al ver expuesta o apreciada su obra, y se les anima a seguir profundizando en su empeño. Cada peldaño tiene su premio

y su castigo, es la aspiración de los que están más abajo y merece la comprensión de los que están más arriba, porque también ellos estuvieron un día en ese mismo nivel.

No hace falta demostrar que en estos caminos late en esencia la capacidad de crear obras de arte, pero parece desconocerse el sentido de toda creación. Este problema no ha sido muy diferente a lo largo de toda la historia, y ha sido el tiempo el que ha dejado claro quién estaba equivocado. Ante la obra de esos genios que nos precedieron o con los que convivimos, avergüenza coger la cámara para crear, pero también sirve para no perder de vista la necesidad de la máxima honestidad al hacerlo.

Inmersos en la vorágine del crecimiento del mundo fotográfico en todos los niveles, y rodeados por imágenes producidas desde cualquier nivel interior, ha habido quien se ha dado cuenta de la necesidad de cambiar y buscar otros caminos. Algunos de ellos ya están presentes desde el mismo nacimiento de la fotografía, empujada por el escape de la pintura hacia otros mundos, pero tal vez el efecto sobre el observador no ha sido el deseado, especialmente si dichas obras han quedado reducidas a la comprensión de los expertos y críticos. Tendrían que tener en cuenta la necesidad de buscar en lo interior y trascendente y no en lo exterior el camino de la evolución, y además, de que ese camino, debería de ser algo propio de un lenguaje estrictamente fotográfico. Si esto es así se hace evidente la necesidad de algún tipo de pedagogía del arte de la fotografía. Tal vez creció demasiado y demasiado rápido y no ha dado tiempo suficiente para conseguir un grupo de espectadores razonablemente formado.

Es necesario un mínimo de pedagogía de nuestro trabajo para que pasen con mayor rapidez, a los observadores, los mensajes y creaciones que se traen del límite de las propias capacidades creativas.

Seguramente que las posibles opciones pensadas como ideales para la masificación de la cultura no son ni tan ideales ni tan posibles. Al menos a tenor de los resultados obtenidos.

La cultura y la preparación para apreciar el arte más refinado no es una obligación. El profundo entendimiento de una cultura exige vivir en ella o conocerla muy a fondo de modo intelectual. Puede que una de las mejores pinturas expresionistas no signifique nada para un indio amazónico, o puede que le resulte impresionante. Pero el entendimiento general de lo que se produce en el seno de una cultura se entiende especialmente, y no sin dificultad, dentro de esa misma cultura. La universalidad del arte ha de entenderse dentro de ciertos parámetros.

De cualquier modo, incluso dentro de los límites de comprensión que puede abarcar geográfica o intelectualmente una cultura, los propios individuos de la misma se encuentran en distintos niveles y no siempre pueden comprender un lenguaje sumamente interiorizado. La fuente del arte es más profunda y más difícil de acceder a ella cuanto más pura.

Si se quiere facilitar el acceso al espíritu del arte, un mínimo pedagógico sobre la creación es necesario.

Kandinski decía que la gente cada vez más entendería el lenguaje interior, espiritual y simbólico, acercándose al mensaje del creador de la obra.

Dicho esto en 1911 podría pensarse que era un soñador. Nada más erróneo. El espíritu de la época hacía intuir esa dirección en el desarrollo de la humanidad. Lamentablemente dos guerras mundiales por el medio convirtieron esa aspiración humanista en un desarrollo materialista no previsible, o al menos no de semejante calibre. La consecuencia es que muchos de los estilos que entonces parecían anunciar el futuro de la pintura, como el propio lenguaje del abstracto, siguen hoy en día bastante

lejos del común de los mortales. Sin embargo está claro que las consecuencias de su obra han dado fruto entre quienes se arrimaron a ella.

La pedagogía de la que hablo no va en la dirección del "cómo se hace", sino en el sentido de "lo que se busca". Saber la dirección en que se mueve la búsqueda del arte, de algún modo polariza y ayuda al espectador a encontrar con más facilidad el camino que le une con la obra.

La función del autor y de la crítica en esta orientación es absolutamente fundamental.

El enfrentamiento con la obra lleva a su autor a un aislamiento interior con ella, a una comunión en un mundo que se forma en el proceso de creación y se mantiene mientras dura el mismo. En ese mundo surgen las chispas de creación que dan cuerpo a la obra, y también las ideas que la desarrollan en el proceso y que abren puertas para las siguientes obras. Éste es un proceso absolutamente personal en cada autor, pero también evoca el mundo en que respiró y se alimentó la obra que se presenta al espectador. Esa obra es un ser vivo de un mundo desconocido para los demás, pero real para el autor, pues ha vivido en él, y sin ese mundo interior no habría surgido la obra.

La función del crítico no es sólo la aplicación de su criterio para hacer un análisis racional de aquello que comenta. La obra puede gustar o no, ser mejor o peor, ser o no ser comprensible, estar cerca o lejos, pero la crítica educa y ayuda a quien la utiliza a acercarse a la misma con más facilidad para tomar su propia decisión sobre lo que observa. También puede ayudar a que la resonancia se produzca con más facilidad.

La crítica de la obra tiene una función especialmente pedagógica con aquellos que están un poco más lejos de la primera línea. Quienes respiran en el círculo más próximo al arte suelen conocer los movimientos extremos en que se está

moviendo. Incluso en ocasiones a ellos mismos les resulta difícil entender un nuevo paso, pero para quienes no viven el día a día de la creación, esos saltos pueden volverse precipicios insalvables. Siempre he entendido la crítica como el intermedio necesario entre la obra y el espectador menos preparado. La labor del crítico, si está bien hecha, favorece la aproximación del arte al espectador que se le acerca con curiosidad.

Sin el espectador mínimamente preparado la obra es muda, no tiene expresión, o si la tiene resuena de modo muy básico.

Sin el sentido necesario desarrollado, nuestra obra como creativos se presenta a espectadores sin ojos. Si tienen ojos no han aprendido a ver, o no se les ha enseñado -como cuando se nos enseñó a leer-, a reconocer los signos abstractos del lenguaje. El mejor libro carece de sentido para el analfabeto.

Si quien puede salir enriquecido de la contemplación de una obra no tiene capacidad para paladearla es como si la experiencia le hubiera llegado antes de tiempo. Incluso puede resultar áspera y desagradable.

La valoración que de un buen vino puede hacer un niño de siete años, sin un paladar educado ni maduro, no puede ser más que negativa. Pero el buen vino sigue siendo un buen vino, y la obra una buena obra. Sin espectadores preparados, el arte parece un juego destinado a satisfacer a los mismos jugadores. Lo que debería crecer como una explosión se convierte en una implosión, el mercado del arte se lo traga sin alterar para nada el mundo del que ha salido y para el que ha sido creado. Sin espectadores preparados el arte vive en un mundo cerrado.

Hay artes desconocidos o no desarrollados para nuestros sentidos, pero sin duda hay otros muchos para aquellos sentidos que no tenemos desarrollados. Da igual que sean sentidos físicos o no existentes.

Si los espectadores no saben leer es igual que no tener espectadores. La pedagogía del arte es pues necesaria, insisto en ello. Pero no lo es sólo para el entendimiento del arte, sino porque desarrolla de forma irreversible la capacidad de observación, análisis, comprensión, síntesis, creatividad e invención de quienes disfrutan del mismo.

El arte es el alimento del espíritu. La educación no consiste en el conocimiento de los nombres de los grandes artistas hitos de la historia, sino en el entendimiento de su obra, única base desde la que se puede seguir adelante. El conocimiento de sus nombres y el desconocimiento de su lenguaje sólo produce un parloteo que condena a repetir sus pasos, como moviéndose en círculo, a quienes entran en el mundo creativo. Desconocer el lenguaje del artista es exactamente igual que borrarle como si nunca hubiera existido. Si no comprendemos la voz del viento ¿De qué nos sirve su discurso?

La escuela, el artista y la crítica son los pilares fundamentales en la educación del observador de arte. Los beneficios para el alumno son inmensamente útiles en la vida diaria pues desarrollan su capacidad interna de abstracción y de generación de ideas y síntesis.

Alguien entra en una sala de exposiciones, pasa ante los cuadros observándolos y saltando de uno a otro como quien escucha cinco segundos del comienzo de una sinfonía y se va. No ha escuchado nada que le interesara, cree que ha visto lo necesario para entender de qué hablaban las obras, qué decían, qué significaban, qué tendencia tenían. Ya están clasificadas en su interior, y hasta calificadas. El juicio se ha emitido: me gustan o no me gustan. Punto final.

Pero se ha ido igual que ha entrado, se ha limitado el valor del arte al papel superficial de lo decorativo. La biblioteca no es aquello que rellena el hueco de dos estanterías en alguna parte del hogar, con libros que nunca se han leído. ¿Qué diferencia hay?

Es cierto que existen imágenes destinadas a una visión rápida para producirnos determinado efecto interior, una nota corta que despierte determinadas sensaciones. Pero también hay imágenes que requieren un periodo de observación más largo, e incluso un muy largo periodo de observación para que suelten toda su primera carga emocional. Más tarde habrá que volver a ellas para continuar con el dialogo que tales imágenes necesitan o exigen.

Por el echo de ser instantáneas no están todas destinadas al consumo visual rápido y al reconocimiento fácil de la superficie. En múltiples ocasiones, el fondo de las imágenes no se puede reducir a un comunicado tipo telegrama. Se dice que una imagen vale más que mil palabras, pero en cinco segundos no hemos podido oír las cinco mil posibles palabras que traen un profundo pensar. Es necesario detenerse en los detalles de su dialogo.

Si resumimos el Quijote en "un loco flaco con un siervo gordo que atacaba molinos", tal vez quien nos escuche sepa de lo que estamos hablando, pero del fondo del libro no se ha extraído nada. Este signo de nuestro tiempo intenta encontrar un significado rápido en vez de un significado profundo, intenta obtener un ahorro de tiempo justo donde el tiempo no debe ser ahorrado. También el arte parece ser un objeto de consumo, pero sólo lo parece. Por más distintas apariencias que se le busquen, el arte verdadero es intocable. Da igual el disfraz que se le ponga, necesitará igualmente de tiempo, emociones, sentimiento, imaginación, inteligencia y alma para ser creado o entendido. Para sentir como fluye es necesaria la calma suficiente para que invada nuestra meditación o no habrá nada más que ruido de fondo. Es como el fruto que necesita tiempo para madurar o será incomible.

Un observador preparado, incluso cuando su gusto discrepa de la obra, es un descanso para el creador. Es

alguien que habla su propia lengua en un país lejano. ¿Qué más da que piense diferente? ¿A quién le importa? Es un habitante de su mundo.

La pregunta que queda por responder al hablar de pedagogía es para quién es el arte. ¿Es para el espectador o para el autor? ¿Es necesario el espectador para el creador?.

El arte es la historia de las influencias aisladas en el interior de un ser, que surgen digeridas para realimentar e influenciar a quienes las reciban. Las influencias de las circunstancias que rodean a un ser son las que abonan el substrato de su creatividad. Su entorno familiar, social y cultural marcan el origen de sus pensamientos e ideas.

En momentos históricos de escasa comunicación social entre distintos pueblos, naciones o continentes, las influencias que recibían los creadores se limitaban a áreas más próximas a su entorno físico, con escasas o escasísimas aportaciones de influencias de otras latitudes. Incluso a nivel cultural, la aparición de la imprenta marcó una frontera en el nivel de influencia intelectual que el ser humano podía recibir. Ese aislamiento ha producido estéticas y tendencias que se han podido marcar en el mapa como escuelas de estilo con nombre propio. La evolución de las comunicaciones y la rapidez con que se mueven todo tipo de ideas, ha hecho que en lugares distantes miles de Kms. entre sí, surjan obras que presentan avances y características muy similares, que no responden al plagio ni a la casualidad. Son obras que responden, simplemente, al efecto de las influencias temporales del gusto estético, la cultura y en definitiva, la comunicación. Las influencias se han universalizado en gran medida. Los receptores de esas influencias, los creadores, reaccionan a ellas según les es propio, pero la creación se produjo bajo la luz del mismo soporte cultural.

El arte viene del mundo, es por tanto del espectador, pero nace sin la necesidad del mismo. Con el depósito de las influencias lleno, en un momento determinado el creador

puede aislarse y producir sus obras sin entrar en contacto con los demás. Puede producir obras durante años dando lugar a creaciones geniales. Puede guardarlas en una habitación sin enseñarlas a nadie y seguir con su obra sin necesidad de comunicación o complacencia por parte del espectador, pero estará produciendo obras consecuencia de sus influencias, de las que ha recibido cada día y que han conformado su ser interior.

Creaciones concretas pertenecen a épocas concretas. Lo que un autor produzca no podría ser el resultado de distintas circunstancias en ningún otro momento histórico. Lo que salga de él estará condicionado por el pasado y lo que le ha tocado vivir. Llevará el sello de la generación en cuyo seno se educó.

El resultado de esos actos creativos regresa a sus orígenes, cerrando el círculo, cuando se presenta ante el espectador. El empuje interno y externo de nuestro entorno, y sus influencias, se devuelve sintetizado al mundo del que salió.

El arte utiliza a los creadores para expresarse, pero a ellos no les pertenece otra cosa que la transcripción del mismo, y a la vez es tan insondable, que sin ese creador concretamente esa cara de la creación no existiría.

En estas circunstancias, el objetivo final de la creación es el espectador, que se alimentará de ella y continuará incrustando esas visiones en su propia cultura. Sin el espectador el arte es un callejón sin salida, una vía muerta, un motor girando en vacío.

El abstracto, la mancha, lo hiperreal, ha presentado al público imágenes que no estaba preparado para digerir. Entendamos esto: no fotográficamente. Además, dichas imágenes cabría volver a preguntarse si eran simples juegos estéticos o respondían a una intención superior. En cualquier caso, los observadores no muy especializados, no vieron más

pasos preparativos hasta esa élite, no pudieron adaptarse, y probablemente tampoco querían o lo necesitaban, pero eso no justificaría la permanencia al amparo de críticas especializadas por parte del creador, quien en muchas ocasiones busca la complacencia de los críticos como confirmación de que su lenguaje está siendo entendido claramente. Desde luego, nunca se debe olvidar que el primer observador es el propio creador, y es él en primer término para quien la obra ha de servir como soporte de su desarrollo espiritual, no obstante tampoco puede prescindirse, en cuanto a la actividad preparatoria, de que en último término, esas obras son también propiedad de los demás. El arte es también un hecho de comunicación o, en otras palabras, una forma de comunicación derivada de las influencias recibidas.

La labor creativa tiene también su parte de preparación y educación. No considerar ésta parte como fundamental hace que la gente sencilla no pueda captar la diferencia entre mirar y ver y, si no se prepara el camino para ello, tampoco podrían comprender un salto demasiado fuerte estéticamente hablando.

Adviértase que la cuestión de fondo, el mensaje, sigue intocada.

Ante esa incompreensión por parte del espectador respecto a la obra, se ha vuelto a comparar la fotografía con la pintura "no real", y esto ha provocado como extraña reacción, la apreciación de lo antiguo, la mezcla de los medios pintura-fotografía, y la valoración del trabajo artesano como medida de referencia, entre otras reacciones.

Antes de analizar estas pautas, hay que decir que el Arte no se hace para guardarlo sin ser observado, porque eso sería igual que no hacerlo, no existiría.

Respecto a la apreciación de las fotografías antiguas, cabría decir que, basándose en razones difíciles de justificar, o por una tendencia retro que da más personalidad a lo

pasado que a lo actual, se han visto florecer imágenes antiguas que, con calidades dispares, sacadas de todo tipo de archivos, recuperan del recuerdo escenas, las más de las veces estéticamente anodinas, con un interés solamente documental.

No sólo es un signo de consumo propio de los tiempos, también dice mucho del despiste general. Lo mejor que se puede decir de esa moda, es que han aparecido interesantes documentos gráficos de los que no se tenía constancia. Es la realidad que refuerza la memoria. Pero aunque venga de opiniones tan autorizadas como la de Susan Sontag, pensar que la fotografía crece en su valor por la lejanía de su pasado es compararla con los objetos prehistóricos encontrados en las cavernas o las monedas romanas. Podrán tener interés pero no por eso son arte, porque la misma valoración se podría hacer de una cuchara de plástico que se encuentre dentro de diez mil años entre las ruinas de una ciudad actual. Evidentemente, si en vez de un cuadro de Adán y Eva en el paraíso tuviéramos una foto, no tendría precio. Lo de que sea arte ya es otra cosa.

En cuanto a la relación entre los medios fotográfico y pictórico, sin duda se fundamenta en que, desde fuera, las demostradas capacidades de abstracción gráficas de la fotografía, han presentado resultados semejantes a determinados movimientos pictóricos. Algo así como afirmando que también se podía hacer con una cámara lo que llamaba la atención pictóricamente, aunque no solo por eso. Así, se ha metido en el mismo saco lo no real o "raro" por incomprensible, cualquiera que fuera el medio de trabajo, resultando casi como un producto consumible de cara a la decoración y no como arte. De modo que la valoración que se da a estas obras por el público, se mide por el esfuerzo de trabajo artesano o de oficio que se adivine en la obra, además de por su estética, y de esa forma tienden hacia uno u otro medio; pero ante determinadas composiciones, por su aparente sencillez, el observador vuelve a quedar

mudo e indeciso... Una obra literaria no se valoraría más o menos por estar escrita a lápiz, pluma o bolígrafo, estas valoraciones son absurdas pero propias de todo lo cargado de materialismo. Ha de decirse ya aquí, que los caminos, o el camino, por el que la fotografía y la pintura caminan de la mano son pocos y cortos, las diferencias que las separan son muchísimas más que las que las unen, pero este tema pertenece a un capítulo posterior.

En todo caso es falso, pero sobre todo equivocado por desconocimiento, que la pintura tiene más posibilidades de matiz o de creación que la fotografía. Lo que tiene es otro tipo de matices, pero tampoco tiene los matices de la fotografía. Por demás, para una creación consciente y total, sin lugar para casualidades o improvisaciones, en la que cualquier idea o estudio se puede llevar a buen fin, ya sea natural o artificial, real o irreal, la fotografía no opone más resistencia que el necesario conocimiento de la técnica en que se soporta, así como la pintura, la escultura y las demás artes. Eso sí, dentro del espacio en que se mueve: el plano. De esta capacidad sí que han dado pruebas suficientes la fotografía publicitaria y de belleza.

A pesar de todo, se puede ver que el peso de la pintura, su tradición y logros en el campo creativo, ha condicionado en mucho la libertad del medio fotográfico y ha faltado investigación suficiente en su propio campo. Con todo, la preparación que los observadores han podido acumular gracias a la pintura, no deja de aportar su grano de arena a la comprensión de aquellas composiciones "menos reales", que pueden salir de la imagen fotográfica.

Y aquí seguimos hablando solo de apariencia externa, no de mensajes.

Además de la pedagogía con el espectador, también es posible enseñar o ayudar a un autor en ciernes a desarrollar su fuerza.

En esa educación necesaria tiene una importancia fundamental, como ya hemos dicho, la labor de críticos, concursos y primeras exposiciones.

Muchos de los posibles creadores del mañana han acudido ilusionados a los concursos para cotejar su técnica y saber si su mensaje tenía receptores o si era claro. Las más de las veces, si sus obras no eran aceptadas o premiadas tampoco recibían respuesta a las preguntas que sus fotos hacían al enviarlas.

¿No era buena la técnica? ¿No interesaba el tema? ¿No tenía vida propia la imagen? ¿Qué pasa con estas imágenes?. Porque si son premiadas, incluso sin respuesta a estas preguntas es como si se le dijera con el premio que está acertando en el camino elegido y que tiene un desarrollo correcto. No sólo que era la mejor del lote.

En este sentido los concursos pueden ser una escuela insustituible, pues son como un examen permanente para quienes están subiendo niveles y no debería perderse de vista esta función educativa.

Para el alevín de creador, a quien habría que cuidar con mimo, que acude con ideas interesantes aunque no pueda tener una técnica perfecta, sería mejor que alguien le respondiera diciéndole cual era la razón del fallo emitido. De ese modo podría entender cual era su nivel y si estaba preparado o no para dar otro salto. También podría pensar, si era lo bastante fuerte, que su mensaje ya era excesivo para un concurso. Tal vez pensaría que quizás su camino fueran las exposiciones personales. Equivocado o acertado decidiría sobre su propia carrera.

Naturalmente esta fingida historia es solo eso, una historia. Pero de ella se pueden extraer beneficiosas conclusiones si se desea. Evidentemente hay muchos principiantes con técnicas e ideas demasiado elementales, para los que el objetivo de una verdadera creación queda

muy lejos, pero se supone que a los jueces de un concurso, gente preparada convenientemente para su función, no puede escapársele una fotografía con algo inquietante latiendo en su interior, aun estando tapada por una técnica incorrecta, ya sea en su lenguaje o en la técnica fotográfica.

La función de los concursos es animar a los creadores en su esfuerzo. Esta función no termina al dar el voto. Las fotografías con vida latente no deben, sin más, encerrarse en un sobre y enviarse a su creador. Unas palabras de orientación, de opinión o de ánimo, hacen más, mucho más que un premio en la misión educadora de los concursos, y para los espíritus inquietos es más importante saber que sus obras provocan dudas que sentir las sin valor. Esto último, sentido en los comienzos, puede provocar en el autor su muerte creativa. No solo eso, con frecuencia, el primer impulso creador está movido por visiones internas y deseos aún confusos o poco madurados, pero que se ven brotar una y otra vez en la historia de muchos creadores auténticos para los que son una fuente de inspiración, tal vez el centro de ella, en su vida artística. En ocasiones, ese impulso impreciso y en bruto en su comienzo, ha sido el denominador común de toda una obra, y se ha podido ver cómo se tornaba sutil y hermoso a la vez que se desarrollaba la capacidad expresiva del autor.

La responsabilidad de los concursos es inmensa como preparación para el arte, como germen del futuro y como escuela técnica para los que comienzan imitando a otros. Para todo eso deben de servir los concursos.

Superado este periodo de manera consciente por quien acude a esta forma de escuela, debe tender a aspiraciones superiores y personales, en cuanto a lo que de individual tienen, para expresarse sin necesitar juicios. Un día el niño se hace joven y después hombre. A estas alturas, seguir buscando el premio y la aprobación significa

claramente eludir la propia responsabilidad y navegar en las aguas del arte fácil; en este momento ya sí.

Quedan las exposiciones, un tema también complicado por su tendencia pública. Ya no se enseña a un autor, ahora es ese autor quien muestra y educa al observador. Una responsabilidad por lo tanto mucho más alta.

En este momento en el que, por romper con muchos esquemas que no son propios, el autor irrumpe con sus propias visiones y las muestra al público, con frecuencia olvida el periodo de adaptación visual y aprendizaje técnico que lo ha llevado a sus actuales planteamientos.

Para el público no experto el desarrollo técnico de la obra carece de interés, y solo verá la obra como tal. Aceptará la exposición como lo que es y como lo que le ofrece, le gustará o no, y si su capacidad se lo permite y las obras están vivas, recibirá un mensaje. Si esto ocurre probablemente quedará atrapado en el descubrimiento de la belleza interior, en la que no creía o que le estaba oculta.

Si el autor ya experto no produce obras vivas sino juegos estéticos externos, por más perfectos que sean, el público verá obras decorativas, y por lo tanto en su mensaje el arte será una mera ilusión. Eso "con más o menos pericia técnica lo puede hacer cualquiera", la frase famosa. Este juicio no deja de ser la consecuencia del lenguaje tan material aplicado por la fotografía a la realidad y a los niveles de creación más próximos al público, además de la falta de preparación de la que ya hemos hablado.

La innumerable cantidad de imágenes realizadas fotográficamente que son auto imitaciones, derivaciones de otras ya vistas, juegos técnicos, que "dicen" poco y aportan menos, y con una mínima diferencia entre ellas, más que cultivar al observador que se acerca con interés, lo que hace es aprovecharse de su desconocimiento y tratarle como a un

incauto. Este puede deslumbrarse con variaciones técnicas, escénicas, de acabado, etc., pero eso no es capaz de llenar su vacío interior y curiosidad, y a la larga produce desinterés. Para el autor, el autocopiado produce pérdida de su nivel de captación interna.

No se puede negar que cuando una fotografía conseguía "hablar" y hacerse entender, enseguida el ruido de las copias tapaba su música. Pero la búsqueda de una solución a lo que produce este fallo entre tanta masificación, ha de llevarnos a la conclusión de que el error no es haber escogido el camino equivocado, es la forma en que se camina por él. No es la realidad lo erróneo, es la forma en que se la mira, porque no se la ve, se juega a transformarla, a mostrarla con un nuevo enfoque, pero se muestra lo mismo. Y cuando la visión es rara, el juego parece consistir en descubrir el truco, y cuando se desenmascara pierde el interés. Seguimos hablando de formas, no de fondo.

Las consecuencias de este cúmulo de errores son evidentes. A pesar de que el número de galerías con fondo fotográfico ha aumentado, ¿Cuántas galerías hay de pintura o de fotografía? ¿Cuántas salas de arte exponen con una cierta continuidad fotografías? ¿No resulta comercial? ¿No tiene el favor del público? ¿Está marginada?. La fotografía está donde se la ha puesto, no es su culpa.

No se puede permanecer callado y continuar por el mismo camino otros cien años. Esa "realidad" terminará devorando la capacidad del medio, y éste nunca se habrá acercado a su límite ni de lejos. Habrá dejado, eso sí, obras inconexas impresionantes, que harán llorar a los más conscientes, preguntándose como ha sido posible que algo así no creciera hacia lo más alto, y eso debe evitarse.

No más rimas ramplonas ni versos fáciles de colegio, se trata de hacer poesía.

Con todos sus defectos y fallos, la función de concursos y exposiciones es fundamental para que se formen las bases creativas de la fotografía. La masificación obliga a una búsqueda más detenida y especializada de las imágenes que realmente están vivas y son germen del futuro, pero ninguno de los errores que puedan surgir de todos esos inconvenientes es capaz de tapar las ventajas que se producen con su función. Al final la fotografía es una imitación de la vida con todas sus virtudes y defectos. Ha de aportarse lo positivo.

Hemos mencionado la función de la crítica pero apenas hemos pasado de puntillas por el tema. Y sin embargo es de vital importancia.

La crítica tiene una misión más importante que "sólo" criticar, pero de verdad, la obra de arte y criticar quiere decir aplicar un criterio, estudiar, analizar, comparar, dar referencias y hasta valorar, aunque se la relaciona más con atacar o emitir juicios desfavorables, pero no es eso. La delicada función del crítico está basada en su propio criterio, y éste es la referencia que aplica para estimar o dar a conocer su opinión, por lo que debe asegurarse un criterio con capacidad de discernir y opinar juiciosamente. Quien opina así y expone esos juicios, está criticando y educando.

En una exposición la crítica es la puerta de acceso, casi tanto como la real; es la presentación, el comentario que ayuda a abrir los ojos, el calentamiento previo a la competición deportiva. La crítica nos prepara para que nuestra receptividad no esté fría cuando contemple la obra. No es que la obra no se pueda observar sin más referencias que su contemplación, la obra se defiende y habla por sí sola, pero tampoco vamos al cine a ver cualquier película, sea la que sea, sin saber ni su título ni de qué se trata. Eso no cambia el valor de la película, pero nos gusta saber por anticipado qué tipo de trabajo vamos a ver.

No todo el mundo necesita ver una crítica previa a la exposición, evidentemente los críticos o los autores no lo hacen, pero hablo de una crítica con un factor pedagógico para quien necesita esa ayuda.

Hay, permanentemente, observadores recién llegados al arte y en los que se piensa poco, para los que sería del máximo interés que los críticos hicieran análisis incluyendo conceptos desde el pasado, explicando la evolución, la técnica o la teoría si se considerase oportuna, y una cuidadosa y metódica explicación a los por qué. Se trataría pues de aclarar al despistado o formar al recién llegado para, de esa manera, prepararles para recibir las imágenes más interiores del futuro, o simplemente de las que tiene delante, porque lo que es futuro o pasado para cada uno no depende del tiempo real, sino de su evolución personal.

Una crítica apropiada, una buena crítica, es mejor para abrir los ojos que muchos libros, especialmente porque está dando pautas sobre lo que se tiene delante exactamente. Es una oportunidad de oro para que el interés del espectador por ver las siguientes exposiciones aumente exponencialmente.

De no hacerlo así, cuando ese mismo observador interesado busque en libros o críticas el sentido del arte a través de la fotografía, descubrirá, en primer lugar, una gran cantidad de libros dedicados al tema de la comunicación visual, su función social o su técnica; en segundo lugar, descubrirá la falta de publicaciones orientadas exclusivamente y con profundidad al tema buscado, sobre todo comparadas con las destinadas a otros medios, y en tercer lugar, de la lectura de críticas para orientarse, obtendrá muchas veces como resultado de su interés, un resumen que se podría definir como un poso de elocuencia y complicadísimos términos técnicos que convierten la aproximación al sentir interno del arte en algo incomprensible para él.

He leído críticas extraordinarias escritas para especialistas, con comentarios estupendos que estoy seguro que eran apropiados para conocedores en profundidad del tema. Naturalmente sólo merecen mi aprobación, hay críticas preciosas que he disfrutado leyéndolas varias veces, pero he llegado a pensar que en beneficio del arte deberían ser apropiados para niveles medios, no sólo altos. De ese modo se elevaría el nivel de un importante grupo de espectadores y a todos los creadores les resultaría más fácil expresarse y encontrar resonancia. Porque para el espectador medio, el lenguaje para especialistas resulta incomprensible en gran parte, y tras leer unos cuantos de esos comentarios terminan causándole perplejidad, no dicen mucho comprensible para alguien no experto, pero agotan y eliminan el deseo de acudir al "conocedor" para comprender y acercarse más a este arte. El resultado no es ya solo despiste, puede ser desinterés. Simplemente convierten lo que ven en un arte exclusivista y no intuitivo.

Sabemos a qué obra va orientada la crítica, pero debe calcularse en ella un nivel para el espectador.

Sí, las críticas han aportado su granito de arena a la desorientación y podrían hacer mucho por la fotografía y por los observadores cuidando la redacción que aprueban y teniendo en cuenta a quién va dirigida, es decir, a los espectadores, porque a veces sólo es necesario un pequeño cambio en la redacción para hacerla perfectamente asequible... y pedagógica. Tampoco es un cambio tan grande aquello de lo que hablo.

La crítica fotográfica de una exposición no debería ser sólo arte literario basándose en el arte visual, y justificando con frases exquisitas lo que pueda desprenderse de las obras, porque puede resultar difícil leer una de estas críticas y saber qué dice o qué quiere decir, entender en ellas si lo expuesto vuelve al pasado o tiende al futuro, si mueve por dentro

o solo araña la superficie. Una literatura preciosista es de agradecer, naturalmente, pero no debe olvidarse la correcta parte analítica. No pueden dar la sensación de que lo que dicen valdría para una inmensa cantidad de autores, como si estuviera escrito para su utilización en caso necesario, o como si fuera la suma de frases inspiradas y anotadas cuidadosamente en una libreta, pero para nadie en concreto, y sí para utilizar cuando la oportunidad lo permitiese.

Con frecuencia, a medida que se asciende a un arte cada vez más de frontera, la lectura del comentario se disipa entre nieblas, y si el nivel es verdaderamente distante, la niebla lo tapa todo.

Nadie quiere arriesgar en un comentario sobre una obra su propio "prestigio" y equivocarse, por eso se tiende a esperar su aposentamiento. Esto indica responsabilidad y al mismo tiempo cierta falta de visión interna o de capacidad para sentir el espíritu del genio en su avance, en su primera línea de fuego.

Discernir es muy complicado, criticar es una gran responsabilidad, y en todos los soportes que crean y educan se encuentra gente mejor o peor preparada, pero la crítica de frontera no es una cuestión sólo de preparación. Hay tanto de intuición, de sentimiento, de comunión con la obra, que la crítica se convierte en una labor realmente complicada. Analizar y emitir una opinión, siendo además didáctico no es precisamente una tarea sencilla.

El crítico debe ser una persona especialmente válida y preparada para su función. Expresar mis dudas sobre la capacidad de un literato o un artista de otra especialidad para emitir un criterio en las condiciones que planteo no debe sorprender. Mi afición de años a la literatura no me permite, en conciencia, hacer la crítica de una novela de un académico de la lengua. Pero puedo decir si me ha gustado o no.

A pesar de la relación de hermanos que se les asigna a la fotografía y la pintura, tampoco mi afición por la pintura

me permite una crítica responsable de una exposición. Lo contrario también debe ser válido. Es decir, la preparación para la crítica debe ser adecuada. Evidentemente, puede encontrarse quien esté preparado para ambos tipos de crítica, incluso también para la escultura o el cine, pero no es algo tan frecuente. Los criterios aplicados a la pintura no pueden ser los mismos que a la fotografía y viceversa, pero tampoco valen los de la escultura o la música. El lenguaje de cada medio debe analizarse con el instrumento apropiado; el agua no se mide en grados Kelvin.

Aunque no es lo que se desea para nuestro arte, es natural una cierta defensa en los comentarios críticos sobre obras muy al límite o que abren nuevos territorios mentales. Tampoco creo que haya nada malo en la expresión de esa reserva ante la obra, como no lo hay en la justificación de la misma. Un crítico puede tener una idea estética diferente de lo que se presenta, pero eso no invalida su capacidad para el análisis. Una obra no puede permitir que una crítica mal planteada la juzgue en función de que cuando el crítico se enfrente a ella, ésta hable su lenguaje o no. De ahí a las calificaciones colegiales no hay ni un paso. Pero en ocasiones sería positiva la aplicación del criterio desde posturas relativamente alejadas de las que propone el autor. La adaptación necesaria para emitirlo es una magnífica forma de cerrar los huecos que se han producido en el salto. La mentalidad del crítico ha de ser necesariamente muy abierta para ejercer correctamente su función.

Hay un libro de Balmes, titulado "El criterio" que resulta educativo y muy interesante de leer a este respecto.

Por supuesto, también hay críticas que parecen más un lucimiento del presentador que una inclinación ante la obra, pero este supuesto no merece más comentarios.

En todo caso, si el observador no ha aprendido nada, se temerá engañado por sus dudas y sentirá desinterés, lo

que es la muerte del arte. La labor educativa de crítica y autores es pues necesaria por no decir imprescindible.

Que sería fantástico poder comunicar plenamente todo lo que sentimos está fuera de toda duda, pero para eso es necesario que nos puedan entender.

Preguntar sobre lo que a alguien le dice una imagen, es incompleto. Tal vez esa pregunta resumen no abra los ojos al observador, y quizás se debiera ser más concreto, dando pistas en las preguntas. Preguntar por lo que se ve dentro, si tiene parecido con algo, si le recuerda algo, si se imagina algo así.... Todos esos "algo" buscan más allá. Se está enseñando a analizar.

Cuando un niño aprende a leer, después de practicar con un párrafo, el profesor le pide que le explique lo que leyó, para evitar que lo leído sea un acto poco menos que vocal, y conseguir que se vuelva automática la lectura del símbolo y la captación del significado. Esto claro que no es sólo un juego visual.

Esa preparación está destinada a que, aparte de que se juzgue lo externo, el contenido del mensaje sea lo importante. Nadie puede olvidar, cuando se leen datos sobre el hombre en el mundo por más hermosa que sea la redacción o por más horrible, que el fondo es una realidad independiente del texto. Quien no lo ve así, tampoco ve que detrás de un arma de guerra hay gente muriéndose.

Bien, pues no es una parte pequeña de la creación la necesidad de explicarla. Aquí hablamos de llegar al fondo. ¡Qué importante sería en los primeros pasos un criterio amplio y profundo para acercarse con seguridad al arte y bien guiados!

Esta sociedad del ocio, ha sido enfocada hacia el materialismo y el consumo; para sentirlo no hay que ser un visionario. Y la evasión propuesta como salida de tanto vacío y ruido de fondo no se ha orientado bien, todo es muy

superficial, muy económico, demasiado instantáneo. Ahora que se podría caminar más que nunca por comparación, es cuando más se ha abandonado el verdadero arte.

No es utopía que incluso para aquella gente con trabajos físicos violentos poco enriquecedores, a las que no parece asociárseles con un espíritu sensible, la relación con el arte le resultaría tranquilizante y además liberadora.

Hemos visto, hasta aquí, la imagen con una aproximación muy externa, y ya tenemos cantidad de frascos diferentes para contener líquidos. Todos son hermosos y todos están casi vacíos, Es hora de llenarlos. Unos con perfumes, otros con bebidas, algunos con aceite, y los demás con lo que les corresponda. Alguno tal vez esté vacío aún. Sólo es un frasco.

Para cerrar este capítulo, relacionando el masificado mundo actual de la fotografía con lo que puede ayudarle a encontrar su propio camino dentro del mundo del arte, creo que debemos volver a mirar de reojo al pasado común para tratar de adivinar su futuro.

En el capítulo anterior decíamos:

- La segunda intención no era solo humana.
- La belleza tenía lugar dentro de la metafísica.
- La belleza absoluta era una gracia celestial.
- El arte tiene un efecto de purificación.
- La belleza externa no es comparable con la interna.
- La belleza se experimenta al adquirir una identidad con lo divino.
- El buscador de la belleza debe mirar dentro y no en el mundo visible.

Estas afirmaciones eran de Platón, Plotino, Aristóteles.... No estaban equivocados.

A pesar de todas las circunstancias en contra, acá y allá, espíritus sensibles con influencias similares, buscan

con un nuevo lenguaje, sacar de su limitación actual la fotografía, y también el arte bloqueado.

Tampoco hace falta ser profeta para decir que el cambio será radical en los próximos años, solo hace falta "ver".

Ese buscador del horizonte que camina consciente de aquello a lo que tiende, producirá obras con un lenguaje denso y consistente. Tal vez en un principio sea rechazado ese arte por su diferencia con lo anterior, pero será imparable por necesario, y terminará estableciéndose tras la etapa preparativa del observador. La historia del arte nos ha demostrado muchas veces que esto es así.

El ser humano se acostumbra a todo de forma sorprendente. Su capacidad de adaptación es inmensa. Y por su propia inercia le cuesta cambiar esas costumbres. Así puede convivir con lo que no le gusta o no considera próximo, incluso con lo que le es dañino sin renunciar radicalmente a ello. Por este motivo, las fotografías que por su nuevo fondo más profundo y su nueva forma de expresarse, ya en su propio camino, se presenten al mundo, pueden parecer un poco distantes, e incluso incomprensibles, sólo por falta de costumbre a su fuerza externa y vida interior. Habrá quien diga que son extrañas por comparación con lo real, pero tal vez lo real actualmente sea feo por comparación con lo posible. Puede ocurrir que en un principio no se reconozca esa hermosura, pero al final arrasará con lo anterior.

Pocos entienden el lenguaje del abstracto, incluso más de cien años después de su creación, pero la simbología abstracta está permanentemente presente en nuestras vidas sin que nadie se dé cuenta, y parece que todos lo aceptan y entienden.

"Arte" tendrá en la realidad la réplica de su significado. Esa palabra ha resonado demasiado fuerte y demasiadas veces en las voces de quienes lo desean. Ese dicho se ha convertido para muchos en una palabra de tanto usarla, pero como toda

fuerza interior y espiritual, la sensación que produce el sentir del arte cuando lo enfrentamos nos enmudece. Cuando el creador en su trabajo termina una obra de arte, siente que la obra es superior a él mismo. Después, tras investirse de esa esencia, una nueva fuerza le empujará hacia adelante, y el límite se superará otra vez. En este proceso no hay lugar para juegos con el arte o para arte de consumo. Este juego es muy serio, no es su futuro el olvido en el tiempo, porque allí hacia donde camina no existe nuestra medida del mismo.

Apenas ha comenzado el movimiento hacia adelante, los juegos materiales y los buscadores de nuevas guías y patrones se lanzan en pos de las que creen que son las metas buscadas. Así queda escondida la luz del creador, pero es la única que permanecerá encendida con fuerza y la única con capacidad para saltar a otra parte gracias a la fuerza adquirida. Mientras, quienes le sigan, a pesar de intentar sobrepasarle en apariencia, quedan perdidos y obligados, si desean mantenerse, a otro cambio para el que no están preparados y del que ni tan siquiera saben el por qué.

Después de andar por esos caminos, producir imágenes actuales o vanguardistas se convierte para ellos en un deber al que no se pueden sustraer. Sin embargo la creación no es un deber, es una necesidad, y si se desea utilizar el término "deber" es porque se siente que "debe" hacerlo, no porque se esté "obligado" a hacerlo. No se puede tapar lo creativo con la máscara del "deber" de producirlo, es la necesidad de desnudar lo que nos es superior e interno lo que nos empuja.

Utilizar lo que nos es externo como campo de pruebas para la aplicación de nuestra técnica, como oficio y como estética, se puede considerar un ameno pasatiempo, hay quien prefiere escuchar música por ejemplo, pero eso es sentir el arte, no hacerlo. Nuevamente, eso es la aplicación de una artesanía. Es un juego material y externo, la repetición del juego tantas veces jugado.

Es comprensible que quien disfruta con el sentimiento de dicho arte, pueda tener el impulso de intentar entrar en ese mundo desde la otra parte: la del que lo crea. Es plausible ese deseo, pero ha de saber que el camino que conduce al objetivo no llega desde fuera, sale de dentro y está lleno de espacios de oscuridad. Hay que decirle que muchos cruces de ese camino llevan por atajos fáciles a la realidad externa y sus juegos, que crean confusión, y además, para colmo de males, no aportan nada ni al arte ni al ser humano. Debe saber que esa realidad ya está agotada como arte, y que el primer peldaño, el dominio de la artesanía fotográfica es absolutamente necesario para la formación de la capacidad creativa. Y también que tendrá que recorrer un largo y apasionante camino hacia sí mismo, porque el camino que viaja por el exterior hace tiempo que se ha perdido en juegos superficiales.

No es de ahora, hace ya mucho tiempo que ese camino ha dicho todo lo que tenía que decir, al menos como globalidad. Quedan matices, nuevos enfoques, juegos externos, pero nada que afecte seriamente el fondo de la cuestión, o que la cambie.

El camino de la evidencia, de la realidad inmediata, se ha convertido en una variación de lo primitivo: Mi mamá me mima, yo mimo a mi mamá . ¡Se ha descubierto algo gracioso! así es que se puede decir: Soy mimado por mamá, mamá es mimada por mí. Genialidades posteriores han aclarado el tema añadiendo descubrimientos como ¿Quién me mima?, o ¿Es mamá mimada?. Un insatisfecho dijo: ¡No hay mimos para nadie! y así hasta el infinito. Está claro que por este camino jamás se encontrará algo como nuestro Quijote.

Cuando, revelándose contra el freno que ese juego de lo superficial representaba, los luchadores decidieron terminar con esa relación y abandonarla, plantaron cara, en su ascensión a otros niveles, a todo lo que les soportaba materialmente. La respuesta generalizada en contra de lo

anterior para enterrarlo, por parte de quienes les siguieron por una pista equivocada, ha mostrado su talón de Aquiles desde el primer momento. Contra el materialismo se ha adoptado una postura que parece tender a destruir lo material no a través del espíritu, sino en la forma de tratar la imagen. La postura parece plantear como respuesta al materialismo buscado anteriormente, la destrucción de la imagen real que lo soportaba, como si ella fuera la culpable, como si cambiando la forma también cambiase el fondo. Algo así como: Contra el materialismo, a-materialismo. Pero eso no quiere decir ni mucho menos "espíritu", sino casi ateísmo. Con el falso objetivo y la forma equivocada, han eliminado lo que causaba el estado materialista del arte. Curiosamente, eso mismo abandonado podría impulsar el espíritu, pero pocos lo han sabido ver. Con la revolución de las formas extrañas, en contra de lo "establecido", muchas de esas obras han conseguido tener tanta vida interior como un planeta muerto comparado con la tierra. En el fondo son lo mismo, pero no.

Abandonando lo exterior de la obra, queda su interior en estado salvaje, es ella la que habla por sí misma sin un mensaje buscado ni dirigido. Se la deja a su libre albedrío. En este juego, en contra de lo que se buscaba, que era encontrar un fondo, sólo cuenta lo superficial y el mensaje de lo físico. Un nuevo pasatiempo.

Hay otro juego que consiste en encontrar un mensaje escondido, una forma inesperada. El mismo autor, en muchos casos, utiliza la obra para buscar mensajes en ellas. Incluso produce obras para ver lo que encuentra buscando en la casualidad. Pero si la obra no está destinada a producir o buscar un tipo de mensajes, desde luego no parece posible que los encuentre. Tal vez encuentre cosas, pero serán inconexas, o su única conexión estará limitada por el juego material. En la obra que busca un fin, el mensaje ya está implícito en ella, y naturalmente pueden aparecer otros, los

producidos por el propio juego material, pero tiene ese algo más que le da el fondo primero que todo lo perfuma.

Y es que no está dicho todo con lo que representa una imagen, porque eso es partir de lo establecido pero buscándole una nueva forma y convirtiéndola en juego ocular. Así, el abstracto ha perdido la capacidad expresiva del símbolo, al convertirlo en un objeto físico y no en impulsor de las sensaciones internas. Se le ha vaciado de su contenido en buena medida, pues al admitir como figura lo que hay en la superficie se admite lo que representa sin más. Alguien diría que ya es figuración y todo resulta superficial. Con el abstracto se ha señalado la luna pero se ha quedado mirando el dedo que la señala.

Ese arte tan externo sigue hoy por todas partes, tan estético, tan "él mismo". Incluso en aquel arte que busca en la casualidad, o en la libre interpretación de cada uno de lo "presente" en la obra, porque dice de "caos". Ésa es su justificación y su soporte, además de su belleza estética porque, como seres inteligentes, tenemos tendencia a meter la mano en el caos y ordenar esa parcela. Y este juego del arte es un juego interno, mecánico e intelectual, puede ser, pero interno. El arte casual es suficiente soporte para aguantar un tiempo, no más. Es como escribir palabras sueltas o notas locas a ver que pasa. En el fondo, detrás no hay nada excepto confusión, no hay dirección y no hay futuro, es instintivo en el sentido animal. El objetivo está vacío y vaciado en el propio objeto, por lo que su vida está limitada a un tiempo, "su" tiempo. Después queda para el futuro como lo que nunca dejó de ser: un sentir externo, una producción técnica.

Quienes, por imitación, han seguido a los que abandonaron el camino anterior huyendo de lo moribundo, peor aun, de lo momificado y que carece de alma, no han visto con claridad cual era el fin, tampoco han comprendido que no es sólo técnica, que es una forma de sentir interiormente.

Cualquier imitación basada en la técnica empleada, sería una obra muerta antes de imprimirla. Faltaría, sobre todo, lo transmisible, el “qué” transmitir, lo vaciaría de contenido, lo que es aberrante en este caso, o lo volvería a convertir en otro tipo de paisaje en el que disfrutar con la observación de lo externo pero sin más en el interior.

Estos altibajos son nuestra forma de avanzar. No vamos en línea recta, y siempre hay cosas que tiran hacia abajo, con lo que la ascensión es más penosa, pero subimos. Hay obras que justifican toda esta lucha.

El mundo no avanza a dientes de sierra, como ciertos gráficos económicos, sino como ondas contrapuestas en las que a cada cumbre se opone su depresión, y asciende en diagonal gracias a los impulsos más fuertes de los conquistadores de nuevos territorios mentales. La esperanza es que, a la larga y cada vez más, la cumbre de hoy sea la depresión del mañana, y así hacia arriba.

Con esta perspectiva en mente es fácil adivinar que no sólo no está todo hecho en arte sino que, por más que parezca que se ha hecho, prácticamente no se ha hecho nada. Más aún cuando la meta no es nuestro interior o nosotros mismos, es más allá, a antes que nosotros, a más que nosotros mismos, al espíritu creador, y no es sólo una palabra; pues ya que hablamos de creación, tal vez sea como reflejo de la nuestra propia. Si se logra ese objetivo ¿Qué importa lo pasado?. Es solamente una historia, pero merece la pena conocerla y no olvidarla.

La situación actual de la fotografía es inmejorable para abrir puertas a nuevos caminos que nunca antes habían sido transitados y crecer. Digamos que hay poco hecho y está todo por hacer. El momento de dar el primer paso hacia nuevos territorios se hace esperar tanto, que sentimos como si el tiempo jugara con nosotros retrasándolo y, haciendo de cada segundo un instante eterno.

CAPÍTULO III

DOS MUNDOS HERMANOS

“Al contemplar la obra pensé que mis anteojos estaban sucios, ¿qué representa esta tela?... el cuadro no tenía derecho ni revés ... , ¡Impresión!, desde luego produce impresión..., el papel pintado en estado embrionario está más hecho que esta marina.”

Louis Leroy (Crítica de la primera exposición impresionista, 1874)

Dos mundos hermanos

Pensar en pintura de alto nivel actualmente significa directamente pensar en arte. El arte y no la reproducción ha sido su objetivo final desde que se vio forzada a huir hacia adelante tras el nacimiento de su hermana la fotografía. Y esa huida la ha llevado por su propio camino.

Hoy vemos la importancia que tiene la pintura para el arte y la cultura en múltiples colecciones particulares, en los museos de todo el mundo –dedicados incluso a especialidades dentro del propio mundo de la pintura–, en los fondos de galerías, en las colecciones de múltiples fundaciones o en las ferias de arte. Incluso en las incomprensibles valoraciones que alcanzan algunas piezas en subastas, cuyo alto precio habla más de la importancia que se le da, que del valor real que tiene para el lenguaje del arte. Si desde las cavernas la pintura ha sido importante para el hombre, el desarrollo que ha tenido desde el nacimiento de la fotografía ha hecho de ella, posiblemente, el arte básico de los siglos XIX y XX.

Y, ¿Qué ocurrió mientras tanto con su compañera de viaje, la fotografía?

Sencillamente ocupó el lugar que la pintura dejó vacío. Con la fotografía creció el trabajo para todo lo basado en el realismo, y para cuando se pudieron reproducir las imágenes en prensa en 1870, el mundo de la presentación de productos, la publicidad, dio un paso de gigante hacia adelante. Todo lo que necesitaba comercialización se apoyó en la fotografía. La fotografía en color y la prensa en color aparecieron de forma masiva hace cuatro días y en ese corto espacio de tiempo no quedó nada que no revolucionara el mundo sin la comunicación a través de la imagen fotográfica. Por supuesto que también hubo una rama que se estiró hacia el arte, pero algo ha sucedido que ha impedido que la fotografía se considere, popularmente, a la altura de su hermana la pintura.

Es cierto que se admite, se acepta, que hay un mundo lleno de arte en el corazón de la fotografía, pero es evidente que se la considera el hermano pobre de la pintura, y cuando se la limita al terreno de reproductora de la realidad, entonces se la convierte en el hermano miserable. No se puede negar esta evidencia, la realidad es tozuda. ¿Cuántos estilos pictóricos apartándose del realismo han surgido desde el nacimiento de la fotografía? Digamos que tras un periodo de tiempo la pintura abrió su propio camino al lado de la fotografía. En esta hipotética carrera, si nos preguntamos ¿Cuántos museos desde 1900 se han cargado de pinturas de cualquiera de las tendencias aparecidas tras la fotografía?, y también ¿Cuántas fotografías tienen o muestran?, ¿Cuántos museos hay sólo de pintura? y ¿Cuántos sólo de fotografía? ¿Qué valoración económica alcanzan las pinturas y qué valor las fotografías? ¿Cuántas pinturas tienen cotizaciones millonarias y cuántas fotografías? Y aunque estas últimas valoraciones sean sólo económicas y

no artísticas, dicen claramente la apreciación de uno y otro arte para el espectador que decide adquirir una pieza.

Si comparamos, aceptaremos que actualmente la fotografía es el hermano pobre de la pintura.

Hay varias razones para esta diferencia, algunas tienen más importancia que otras y cada uno, en su análisis, encontrará motivos propios, pero es difícil superar la convicción de que su atadura con la reproducción de la realidad primaria y todas sus variantes la ha anclado al fondo del arte; lo mismo que le sucedió a la pintura en su momento. La descripción que hace Wladyslaw Tatarkiewicz en su libro "Historia de seis ideas", sobre la evolución del concepto de arte y otros asociados es de lo más aconsejable por su rigor y genialidad, sin dejar huecos, en un libro denso y compacto. Su lectura nos deja ver entre la complejidad de caminos que ha tomado el arte, que no siempre se ha mantenido como soporte del futuro lo que era más previsible o más ajustado a su tiempo, pero lo que nos ha llegado como tal siempre ha sido "ello mismo".

A la fotografía y a la pintura se les ha hecho caminar por mundos paralelos cuando no se les ha metido en el mismo saco. Se han usado los mismos argumentos para analizar ambos mundos, pero realmente apenas tienen relación, o en todo caso es una relación forzada por la situación.

La fotografía llegó para sustituir a la pintura en lo que aquella tenía de testigo de la realidad, porque es evidente que en eso, la mecánica propia del sistema fotográfico tenía una gran ventaja, por exactitud, sencillez y velocidad. Pero con el tiempo, y mientras la pintura abría la puerta a nuevos mundos y se hacía otras preguntas más trascendentales sobre su propia identidad y posibilidades, la fotografía evolucionó unida al desarrollo de su propio medio y, siendo cada vez más fácil capturar la realidad, o los instantes mágicos, la locura de la captación multitudinaria de recuerdos certificó

su puesto de testigo de la realidad; y todo lo fotográfico se colocó en esa estantería.

Encasillada en ese rol de lo que debía hacer, también la fotografía de autor se dedicó a embellecer, o a anotar de diversas maneras, lo que le rodeaba durante mucho más tiempo del necesario antes de buscar un camino propio, personal y exclusivo.

El arte hizo de la pintura y la fotografía un mismo universo. Y girando alrededor de ese sol la pintura era un planeta y la fotografía su satélite. La gravedad del más grande era el soporte del más pequeño y también su cadena.

Cuando tocaba descubrir la primavera, era primavera para todos, y cuando se evolucionaba al verano también era contagioso. Obligatoria el satélite estaba unido a la órbita del planeta, con todo lo que de ello se derivaba.

Pero aunque estén en el mismo vaso, el agua y el aceite no se mezclan.

La resolución de problemas de luz, color, textura, composición y descomposición, objeto y forma de la imagen, que han preocupado a los pintores empujándolos hacia otro nivel no eran propios de la fotografía, no era su mundo. Sólo la parte que hablaba en general del espíritu del arte o de su vida era válida y común, lo demás era lenguaje propio de la pintura y, cuando se trataba el tema, la fotografía debía mirar educadamente a otro lado, porque esa intimidad mostrada no era la suya. Por supuesto que un fondo filosófico podría ser aplicado en determinados planteamientos, pero con el lenguaje del abstracto, el suprematismo y otros basados en el símbolo, el paralelismo sólo podía ser imitación. El lenguaje había roto la comunicación. La ruptura era inevitable.

Me gustaría hacer notar aquí unas frases de Kazimir Malevich, padre del suprematismo, respecto al objeto, de alguna manera nuestra "realidad" fotográfica:

“El fracaso de los elementos intermediarios es inevitable, caemos en la cuenta de que es imposible deducir la circunstancia conocida de la personalidad subjetiva de las cosas, en un solo elemento y estudiarlo objetivamente. No hay nada que sea percibido por todos de manera idéntica, pues cada circunstancia cognoscible, o es conocida por la personalidad aguzada, o la personalidad crea ella misma su deducción subjetiva, o bien, afirma en el mundo su deducción.

Preveo el fracaso inevitable de todas las revelaciones en general de los elementos, pues ellas mismas no pueden representar nada y por otro lado, no existen hasta la revelación del fenómeno, hasta la plena claridad de la idea, cuando surge la idea de la cosa”.

Ciertamente, hay una parte psicológica fundamental en todas y cada una de las imágenes, que nos dice más de la realidad que intuimos que la propia imagen. O al menos que desvirtúa nuestras sensaciones si no sabemos la verdad completa previamente. Un árbol casi seco en medio del desierto de Namibia no es lo mismo que un árbol en medio de un bosque en Asturias. No el árbol en sí mismo, sino lo que explica de la situación. Por poner un ejemplo más claro, imaginemos una fotografía tapada en su mitad derecha. A la izquierda vemos un pecho femenino lateralmente, orientado hacia el interior del encuadre. No se ve nada más, sólo el pecho. Pensamos... pecho, sólo eso, ¿Qué hace aquí así, solo? Descubrimos la mitad tapada y vemos la boca de un bebé, inmediatamente deducimos “maternidad”, “amamantar”, “ternura”. Supongamos que al apartar la otra mitad viéramos una boca adulta. La suposición sería diferente, “sensualidad”, “pasión”, “sexo”. Pero el pecho, la mama, es la misma en los tres casos, no ha variado nada. Es la circunstancia la que cambia en ella su representación. En muchos sentidos, el análisis sobre la función del objeto

hecha para la pintura es aplicable también a la fotografía, no siempre, pero tienen puntos comunes interesantes.

A algunos movimientos pictóricos los fotógrafos se han unido o acoplado como han podido, tal vez como prueba de que el medio era capaz de transitar por esas "primaveras" u "otoños", pero en general la fotografía ha sido ajena a las causas que los han producido. Especialmente si no eran movimientos basados en ideas compartibles, porque en cuanto tenían relación con la vida propia del medio pictórico, la fotografía evidenciaba que lo que compartía con la pintura era más bien escaso.

El surrealismo ha dejado un ejemplo de lo que ha sido una buena idea para ambos medios. Incluso Man Ray, aerografista, grabador y fotógrafo, participó en la primera exposición de los surrealistas en la galería Pierre de París en el año 1925.

De alguna forma, la fotografía vino a sustituir a la pintura en un campo concreto y se ha quedado ahí, en esa parcela de la realidad.

Con el tiempo se han buscado matices e interpretaciones a las imágenes, se han hecho más duras o más suaves, más agudas o romas, incisivas o dulces, más negras o más claras, pero tras millones de imágenes reinterpretadas, casi todo parece un nuevo ángulo de lo mismo. Seguimos mostrando las mil y una caras del realismo.

No deja de ser curioso que haya surgido un movimiento pictórico llamado Hiperrealismo, también conocido por realismo radical o fotográfico, cuyo planteamiento es ir tan lejos como se pueda en la imitación o superación de la fotografía. Este movimiento nacido en la costa oeste estadounidense a finales de los años 60 del siglo XX, copiaba sus obras en muchos casos de fotografías ampliadas, transcribiendo los efectos fotográficos con el pincel, aerógrafo o cualquier método necesario. También

ha habido y hay artistas que trabajaban directamente de la realidad; véase la obra de Cesar Galicia o Antonio López.

Algunos de los representantes de este movimiento pictórico trataban de mostrar en sus imágenes aspectos fríos o poco interesantes, como si fuera una captura mecánica o programada de una cámara fotográfica, reflejo de una cultura saturada o cansada de imágenes de consumo rápido.

Pero la fotografía no es realmente un satélite de la pintura. La fotografía es otro planeta del mismo universo.

Lo que une a la fotografía y la pintura es menos y más superficial que lo que las separa. Les une el trabajo sobre el plano, las normas compositivas válidas para la bidimensionalidad, el nombre de los colores pero no sus características, muchos estilos,... Sin embargo, prácticamente todo lo demás las separa.

La primera diferencia visual, consecuencia directa de su propia materia en ambas superficies, es la textura. La pintura tiene una textura que llamaré externa para poder comprendernos. Esa textura forma parte y base de los colores que sostienen la imagen y es de vital importancia para la comprensión y asimilación del cuadro. El brochazo, o su rastro, forman parte sustancial del lenguaje del trazo, es táctil. No hay textura externa en la fotografía, la textura es interna, forma parte íntima de lo que compone la imagen, es una textura sólo visible. En las imágenes analógicas, el grano visible provocado por la ampliación de las moléculas de plata o los copulantes de color que componen el negativo, pasaban a formar parte integrante de la imagen final, valorándose como agradable o no, pero aceptando su participación como algo necesario. Para alcanzar el mejor nivel de realidad posible se usaron cuantos métodos fueron necesarios para eliminar ese ruido de fondo, pues la perfecta reproducción

elimina totalmente cualquier elemento que no forme parte de la imagen modelo. Sin embargo, la técnica hace posible cambiar la textura que conforma la imagen, haciendo que la misma varíe la calidad, cantidad y matiz de su expresión en función de la textura interior que la compone. Lo que se llama textura en ambas técnicas no se corresponde con la misma definición.

Como ejemplo poco académico, intentaré expresar desde puntos opuestos la apreciación que podría hacer un mundo respecto del otro hablando de la misma imagen.

Supongamos un paisaje pintado de manera puntillista comparado con una fotografía del mismo. Para el puntillista la fotografía tendría una textura pobre pero interesante, para el fotógrafo la pintura tendría una textura grosera pero enriquecedora. Dicho todo esto haciendo una clara abstracción de lo que rodea todo lo demás.

La textura interior de una fotografía se plantea en función de lo que necesita para expresar la representación buscada. Con la aparición de la imagen digital, la textura puede ser sustituida en las fotografías para adaptarse mejor a su expresión.

En digital el color puro ya no tiene textura, es liso como una masa, no tiene grano, nunca más se le podría buscar una aproximación puntillista. ¿Qué descubrirían ahora en el color de una foto? ¿Cuadrados? ¡Nada! Actualmente la superficie de un color no revelaría la composición del mismo, como hacía en una imagen analógica, en la que una superficie de color mostraba la granulosidad de los copulantes que la componían.

Los colores también tienen características diferentes para su uso, en cuanto que la fotografía trabaja tanto por reflexión como por proyección, dependiendo de que sea tratado sobre la captura o la impresión. Los mismos colores primarios pueden producir al sumarse en proporciones

iguales blanco o negro dependiendo del uso que se haga de ellos, pero en pintura sólo producen negro al sumarse, ya que siempre actúan por reflexión.

En pintura se tiene que incluir la luz, en fotografía viene con la materia. Por el contrario la forma en pintura es libre y en fotografía entra acompañando al objeto.

Así podríamos seguir señalando diferencias fundamentales entre ambos medios, sin haber mencionado el que quizás haya sido el principal condicionante en la condena al realismo de la fotografía, es decir, la cámara. Este filtro mágico no existe en pintura.

La cámara, mecanismo necesario, cuarto de manipulación de la luz, censor, santuario, puerta, y medida patrón, aunque no lo sea, del lenguaje fotográfico. Origen de todo lo bueno y de mucho de lo malo. Pero está por demostrar que sea un handicap para la creación.

Una a una se pueden continuar desgranando las distintas facetas que unen o separan ambos mundos, pero no es necesario continuar poniendo ejemplos para que, quien lo desee, entienda que se mueven por caminos paralelos pero no por el mismo camino. Con la gravedad de las diferencias que se han señalado, lo que cuesta comprender es que alguien crea que son mundos parecidos. Con sólo añadir movimiento estaríamos hablando de cine. ¿Qué parecido hay entre la pintura y el cine?

Nunca he escuchado de una pintura que sea muy cinematográfica, pero sí he escuchado que una foto es muy pictórica. En alguna exposición hiperrealista se puede escuchar que lo expuesto es muy fotográfico o que parecen fotos, pero evidentemente ése era el efecto buscado, por lo que decir eso es una comparativa, no un calificativo para su arte.

Normalmente, cuando se dice que una fotografía es muy pictórica, o que parece una pintura, puede ser como una señal de aprecio hacia la obra por parte del

interlocutor. Pero también se escucha la misma frase cuando se visionan imágenes que se apartan del mundo de lo real, porque hay que aceptar que, todo lo que no parece posible en una imagen, se asimila con la pintura y la libertad de no usar objetos que tiene para producir formas. Así que no es solamente pictórico en fotografía lo que sigue las indicaciones dadas por el fotógrafo inglés H. P. Robinson, sino lo que no parece fotográfico, o dicho en otras palabras, real y aceptable como real.

Lo interesante de este movimiento pictórico, menos pictórico y academicista de lo que su nombre puede insinuar, es que fue criticado porque su trabajo no permitía múltiples copias al estar muy trabajadas en el positivado, incluso con varios negativos y exposiciones; lo que las hacía irrepetibles en muchos casos. Tampoco su trabajo se podía considerar notario de la realidad al estar manipulada la toma. Y por último, porque no permitía que esas imágenes fueran obtenidas por cualquiera, debido al nivel artesano empleado en el proceso hasta la copia, con lo que los resultados no eran accesibles, popularmente hablando. Principios estos que parecen reglas del juego para evitar que se haga nada que no pueda hacer cualquiera. Tal vez esto explique por qué se considera que con una cámara en la mano y un mínimo de idea todos pueden hacer y obtener lo mismo.

Pero los pictorialistas respondieron que la cámara no era quien realizaba la imagen sin importar el autor, que la toma no era nada, y que era necesario un nivel de artesanía mucho más alto que el simplemente suficiente, para así poder convertir al autor en artista y la captura en imagen personal reflejada en una copia. Esta discusión sigue vigente hoy en día. En todo caso la estética pictorialista señaló un camino para apartarse de las elementales fotografías que, por millones, invadieron el mundo tras la aparición de la primera cámara instantánea

para aficionados. La venta de más de dos millones de cámaras en una década, sólo en los Estados Unidos y sin incluir Europa, puede dar a entender el por qué de la huida pictorialista hacia imágenes más elaboradas.

Es curioso que por una parte se hicieran montones de copias y, por otra, se cuidara tanto su acabado que producir más de una copia era todo un esfuerzo. Pero ambos extremos han tenido consecuencias. Realmente la producción artística, la creación, no es ayudada para nada, en absoluto, por el hecho de que se haga más de una copia. No conozco a nadie que piense en cambiar un matiz de verde porque se vayan a hacer seis copias, sería absurdo. La cantidad de copias es una cuestión productiva, no creativa. Hacer más copias puede ayudar a la difusión de la obra, pero imprimirla en una revista de gran tirada la difundiría más. Un número superior de copias es una cuestión económica comprensible, e incluso habrá muchas otras razones, pero para la obra es indiferente. Si la reproducción del mismo original es posible e idéntica, debe tomar cada uno su propia decisión respecto a las copias que produce.

Por otra parte, la despersonalización de las imágenes de consumo hace que cualquier imagen, cualquier póster, cualquier reproducción sea válida para rellenar una pared, añadiéndole un punto decorativo aunque éste esté falto de vida. Todo es bueno, no hay criterio de selección que no sea el de la apetencia. A pesar de lo económico que puede resultar embellecer con imágenes, ya sean pinturas o fotografías de principiantes avanzados, e incluso piezas únicas de exposiciones o de concursos, un póster de un artista o cantante de moda es una competencia tan importante que puede ser preferido a la artesanía. Y sin embargo esa compra, posiblemente de semejante valor económico si hablamos de principiantes, sí que ayudaría a la evolución del arte y al artista en ciernes.

Pero volvamos al tema.

Con el calificativo de pictórico aplicado a la fotografía, ya sean reales o irreales, también se muestra el desconocimiento de las posibilidades del medio para crear imágenes por parte de quien lo aplica, porque, sencillamente, eso también es parte del mundo fotográfico, de su realidad y su vida interna, aunque no lo sepan.

Es imposible la imitación real de la pintura por la fotografía si no es de un modo superficial o grosero. Se puede imitar la apariencia o estilo en determinadas tendencias, pero no tiene sentido imitar el lenguaje de otro medio con las armas propias del que es distinto. Caminar como monos no nos hace simios, vestir al simio como al hombre no le hace humano. Del mismo modo, cuando la fotografía se expresa con el lenguaje que le es propio y exclusivo, tampoco la pintura puede imitarlo ni reproducirlo si no es de la misma forma superficial y sin sentido. Da igual el método que se emplee.

Apollinaire decía con gracia que: "Cuando el hombre quiso imitar la acción de andar, creó la rueda, que no se parece a una pierna".

No es necesario buscar como objetivo creativo el camino que separa ambos mundos, eso sería una necedad y una pérdida de tiempo, pues ese arte no es más arte por ser más diferente del otro, sino por ser más él mismo. Buscar exactamente lo que les separa es tan necio como vivir en lo que les une o les unió. El mundo de lo que le es propio a cada medio es tan enorme que se puede navegar por él sin tocar nunca sus bordes. Además, en cuanto se transita intensa y seriamente por los límites del medio que se usa como lenguaje, el mismo medio comienza a expresarse en su propia e irreplicable lengua con el acento del autor.

"Debe buscarse la utilización idónea del medio con lo que le es propio exclusivamente", una frase del libro "De lo espiritual en el arte".

La libertad absoluta para moverse en el caos del arte es el pilar básico de cualquier obra. Si no se ha construido en esas condiciones la obra podrá ser una artesanía genial, pero no una obra de arte. De esa libertad y de la investigación necesaria para crear la obra nace el lenguaje único y diferenciado de quien se mueve en el filo de la cuchilla del arte.

En un cuadro de Aurelio Suárez, reproducido en el libro "Aurelianismo", se ve escrito en una carta pintada en el mismo la siguiente frase: "Pinta lo que quieras y como quieras", traducido a nuestro terreno es exactamente lo mismo. Y cuando esa libertad gráfica y mental se pone en marcha el lenguaje propio aparece por doquier.

Los criterios aplicados a la pintura para su análisis son escasamente válidos cuando se intentan aplicar a la fotografía. Las diferencias fundamentales de las que hablaba al principio no deberían dejarse de lado a la hora de analizar una obra, porque tal vez lo positivo en un medio sea lo negativo en el otro.

La fotografía ha sido incluida y vivido en paralelo en la historia de la pintura y, por lo tanto, su propia historia está en pañales, pero si hay que reescribirla será divertido.

Está escrita la historia de sus hechos, pero no la de su vida propia y eso no es exactamente lo mismo.

Aceptar la continuidad de la actual línea histórica significa condenar este arte a ser juzgado con los ojos de otro.

La relación luz-objeto-forma-fondo de la fotografía es interiormente distinta a la de la pintura. Una vez que se profundiza en esa diferencia, la separación de ambos caminos es inevitable y, cuanto más lejos se llega en esa dirección, más propia y personal es la vida interior de la imagen fotográfica.

La fotografía también ha progresado en función de los descubrimientos que empujaron su avance, y hay circunstancias aún por llegar que pueden forzar una repetición histórica. La aparición de sistemas de captación de imágenes más próximos a la realidad, pueden hacer, con la actual fotografía, algo parecido a lo que está provocó con la pintura tras su descubrimiento.

Por la velocidad a que se suceden los acontecimientos en el mundo de la imagen, es de suponer que, más bien pronto que tarde, han de aparecer sistemas gráficos que permitan una aproximación superior a la representación del mundo real; algo que ha sido patrimonio de la fotografía desde su nacimiento.

Pongamos por caso la aparición de sistemas de visualización en tres dimensiones de forma simple y a la vez a nivel de masas de usuarios. Al fin y al cabo nuestra visión no es monocular como nos muestra la fotografía.

La técnica de representación binocular ya tiene suficientes años como para considerarla en edad avanzada. Se han fabricado cámaras de captación estereoscópica, e incluso han sido muy populares a mediados del siglo XX, unos determinados sistemas de visión de diapositivas que con visores especiales permitían ver imágenes en su dimensión real 3d. No se debe confundir aquí este 3d con el diseño gráfico por ordenador en 3d, hablo de fotografía de base analógica, con química de plata, dicho esto para entendernos. Estos sistemas permitían ver una imagen tridimensional consistente y con una acertada representación, pero no evolucionaron lo suficiente y prácticamente han desaparecido.

Sistemas mucho más desarrollados aparecieron en la década de los setenta, con cámaras capaces de captar la realidad a través de ópticas especiales cuyo diafragma, y al mismo tiempo obturador, se desplazaban

horizontalmente en el interior del objetivo, para capturar lo visible desde la posición de ambos ojos, con un poco más de ángulo y todo lo contenido en su intermedio durante el desplazamiento. La imagen obtenida debía adherirse a una lámina lenticular de finas líneas, en realidad prismas, que devolvían a cada ojo lo capturado por la cámara desde su posición. Este sistema también permitía girar la imagen resultante y percibir su volumen, incluso dejando aparecer cosas ocultas tras los bordes del objeto principal. El giro estaba limitado a un ángulo similar al desplazamiento del obturador dentro de la óptica, pero el efecto era espectacular.

Sin embargo tampoco este sistema se impuso en el mercado. Ha habido otros intentos, pero no terminaron de establecerse.

Su manejo se hacía más engorroso que la fotografía normal, pero también el color era más complejo que el blanco y negro y triunfó. Ciertamente, la tecnología para fabricar esas láminas lenticulares era bastante más primitiva, y por lo tanto más costosa que hoy en día, pero es más adecuado pensar que el problema está en otra parte, pues actualmente los sistemas y materiales de impresión digital harían posible la impresión directa sobre las láminas con el consiguiente ahorro en los costes. Incluso el grosor de las láminas se vería reducido a casi nada y con una calidad superior. El problema de su implantación es otro.

Lo que llevó la fotografía al corazón del público no fue sólo la capacidad gráfica del sistema, sino su utilización en prensa. Fue más bien la posibilidad de convertirse en medio de masas lo que la colocó en su posición actual. Una imagen multiplicada por tantos ejemplares como se imprimieran abría posibilidades insospechadas de comunicación.

El mundo de la imagen ha navegado en ese océano, y será difícil que acepte salirse de él a través de un sistema, tal vez mejor, pero no tan universal; al menos actualmente. De cualquier modo, la reproducción en tres dimensiones es una aspiración lógica en la comunicación.

La esperanza de verla en prensa, libros o revistas no es una utopía y, si eso termina ocurriendo, la fotografía en dos dimensiones será barrida por la de tres dimensiones, a una velocidad inverosímil, del mundo de la comunicación, y además bajada del trono de representante de la realidad.

Lo que puede ocurrir es que, incluso el concepto "prensa", cambie radicalmente y no se imprima papel. No pretendo decir que la impresión lenticular en masa no pueda ocurrir, al fin y al cabo la impresión en color multiplicó los costes respecto al blanco y negro y, sin embargo, se impuso de forma absoluta, sin que nadie pudiera, quisiera o intentara pararlo. Con la imagen tridimensional ocurriría algo parecido.

Lo que sucede es que los avances técnicos permiten la implantación a través de la informática, de estos sistemas con más facilidad.

La visión en tres dimensiones, y cualquier otro tipo de impresión, eliminaría los costes físicos del sistema, reproduciéndose en tarjetas gráficas en las que se podrían ver prensa y revistas, cuyo concepto cambiaría, con imágenes tridimensionales y hasta videos. No sería necesaria la fabricación de láminas lenticulares para devolver la visión a ambos ojos. En este caso, la citada lámina lenticular es la propia pantalla, y la imagen y el texto aparecen al mismo tiempo para convertirse en una revista digital en 3d. De aquí se puede deducir un nuevo desarrollo de los medios de comunicación cuyo estudio no es objetivo de estas líneas.

Lo normal es que ese salto se produzca antes o después. Y cuando se produzca puede ocurrir que la fotografía en dos dimensiones, desaparecida de los medios de comunicación, quede relegada al terreno del arte.

Tal vez entonces se repetirá el proceso de captación de la realidad y de nuevo se produzcan millones de imágenes para sustituir las anteriores, hasta que aparezca un nuevo sistema que lo supere todo y se comience de nuevo. Y así hasta el infinito, hasta que se acepte que la realidad es una representación interior con mucho de interpretación, y que no depende sólo del objeto imagen de la misma.

Si se produce un movimiento semejante a lo que ocurrió con la pintura, cuando la fotografía la sustituyó como "reportero" de la época, veremos cosas muy curiosas.

Cuando el color devoró al blanco y negro en el gusto del público, el blanco y negro quedó casi reservado al arte fotográfico. La gente común valoraba el blanco y negro como más "artístico". Era culto afirmar "a mí me gusta más el blanco y negro". Y se colocó lo monocromático, bueno, no exactamente lo monocromático, el blanco y negro y el sepia, porque los demás colores no tuvieron éxito real, digo que se les colocó en el altar de lo exquisito.

Curiosamente este fenómeno no sucedió con la pintura para poder analizarlo socialmente. No sucedió ni en las cavernas, donde se pintó con sangre, con carbón vegetal y con otros medios primitivos. Nadie dice que pintar sólo con óleo blanco y negro sea más artístico que usar óleo de colores. Cada quién usa los colores como le apetece y pone en su paleta los que cree más convenientes.

El blanco y negro sólo existe como paso intermedio técnico. Nunca nadie se había planteado ver sin colores, salvo por enfermedad en los bastoncillos oculares. Lo más parecido al blanco y negro eran los dibujos a lápiz o carboncillo.

Con la aparición de la fotografía hemos llegado a saber que hay quien sueña en blanco y negro y hay quien sueña en color. Es posible que por la influencia de los medios pronto se pregunte quién sueña en tres dimensiones, porque es posible que haya quien crea soñar sólo en dos.

En los sueños, personas necesitadas de lentes, llegan a imaginar que ven mal las escenas de su sueño porque no tienen sus gafas puestas o no las encuentran. Es el reflejo de la realidad en el inconsciente, porque es difícil suponer que eso mismo sucediera en las cavernas.

Pero con respecto al blanco y negro, cuando apareció el color, lo monocromático se mantuvo en su parcela sin alteraciones demasiado profundas. El cambio no supuso para la imagen lo mismo que supuso para la pintura la aparición de la fotografía.

La pintura migró hacia otro tipo de imágenes, estilos y mundos; pero en fotografía todo siguió igual al aparecer el color.

El cambio de dos a tres dimensiones no sería lo mismo. La aparición del 3d representará para la fotografía un cambio mucho más radical que el que supuso la introducción del color.

Un motivo fundamental es que dos dimensiones son la sombra de las tres dimensiones sobre un plano, así como el hipercubo es la de cuatro dimensiones sobre tres. La visión para imagen real en tres dimensiones no es la misma que para dos dimensiones desde la misma captura. Y es de suponer que al perder el título de representación de la realidad que ahora pasa a las tres dimensiones, la vieja fotografía podrá dedicarse a pensar en sacarle a los dos planos todo su poder. Dedicarse a trabajar, como dimensión específica, la captura desde dos y no tres dimensiones, mundo donde se movió como si tuviera una dimensión más que no tiene. Porque si la realidad, el "objeto" mundo, la materia de enfrente de la óptica, se piensa como dos

dimensiones carece de profundidad y ya es plana ante nosotros. Si este salto se produce, el giro que la fotografía puede dar, liberada de la esclavitud de la realidad, puede ser lo mejor que le ha ocurrido desde que se la inventó.

Estamos hablando de dimensiones, dos dimensiones, tres dimensiones, cuatro dimensiones..., en este sentido, como una aclaración también válida para la fotografía, aunque escrita para la pintura, Malevitch decía hacia 1925:

“El paso de la pintura de la rivera dimensional a ésta con tres, o más lejos, con cuatro, debe inevitablemente chocar con una necesidad real de revelar las cosas que se encuentran en el tiempo con una tela bidimensional. La tela no puede dar lugar a esta realidad porque ya el interior de la pintura ha pasado a la tridimensionalidad. La tela bidimensional no tiene la tercera extensión y, por consecuencia, las vibraciones del volumen deben crecer a partir de una base bidimensional en el espacio. Es posible encontrar aquí la justificación principal del collage en el cubismo”.

Las sorpresas que pueden aparecer manejando el mundo como dos dimensiones, en vez de usarlo como transcripción de una tercera, pueden representar cambios tan importantes, y radicales, para la fotografía, como los que supuso para la pintura la captura de la imagen con cámara.

Creadores preparados transitarán esos caminos no explorados y traerán lo inesperado.

Para más riqueza, este juego de las dimensiones no es el único posible.

Eduardo Galeano decía que escribía para quienes no le podían leer. Puede que quien haga esas fotos las haga para quien no lo puede ver con sus ojos.

CAPÍTULO IV

LA REALIDAD EQUIVALENTE

*“El arte del futuro va a perder y recobrar por turnos la teoría imitativa.
Una cuestión independiente es si va a desarrollar fielmente esta
función y cómo va a entender la fidelidad”
Wladyslaw Tatarkiewicz (Historia de seis ideas, 1987)*

La realidad equivalente

En los capítulos anteriores hemos leído muchas veces las palabras realismo, realidad o verdad aplicadas a la fotografía, como si estuvieran unidas indefectiblemente al hecho fotográfico.

Pero respecto a qué aplicamos esas palabras es otra cuestión más complicada de lo que pudiera parecer. Puede ser respecto a nuestra forma de ver, respecto al objeto, respecto al medio mecánico, a lo que lo revela a nuestros sentidos, a nuestra visión interior, a lo que nos permite recuperar su memoria, a lo que encontramos oculto en lo que miramos, a lo que aparece pero que no vemos, a lo que vive al sumar el tiempo, a lo que se mueve, a lo que se ajusta a unos parámetros de proceso, a lo que se los salta todos, o sólo unos pocos, verdad respecto a los fotones, o a sus valores numéricos, a la realidad daltónica, a... Es una lista interminable. Cuando hay tantas verdades posibles más que una verdad parece un cálculo de posibilidades. Incluso hay una verdad que existe aunque no se la pueda

ver. Nuestra verdad es sólo suposición para un invidente de nacimiento, para él es un acto de fe.

No podemos hacerla real respecto a las dos dimensiones porque vemos en tres, pero vivimos en cuatro; como mínimo.

La posibilidad de extraer otras visiones que no podemos prever, también debe ser incluida en el cúmulo de posibles verdades asignadas a la fotografía.

Esa realidad puede ser parcial o total, formar parte de una segunda realidad o estar superpuesta a ella. No tiene menos importancia saber si esa verdad se muestra en los valores positivos de luz o justamente en la diferencia hasta el negro o su negativo. Por supuesto, esa verdad no es la misma captada con parámetros precisos o equivocados, e incluso con errores programados. Para terminar de completar el fracaso de la realidad fotográfica, la misma e idéntica realidad ofrece una cara diferente como respuesta a cada una de estas preguntas cuando se la pone en escena. Sin embargo se la considera el notario de la realidad.

No es necesario analizar todas estas posibilidades y las que quedan sin nombrar, pero no es mala cosa recordar algunos factores que se deben tener en cuenta de forma general.

Nuestra forma de ver es la suma de partes de lo que tenemos delante. Vemos un conjunto desenfocado con una pequeña parte central nítida. Esa parte cambia al dirigir la mirada en otra dirección y el cerebro toma nota de la suma de esas mínimas partes dándonos la idea general y haciéndonos creer que la vemos toda, entera y completa. No sólo vemos un punto crítico, sino que además discriminamos por planos. La cámara ve un plano completo, enfocado todo él, discriminando con relativa lentitud hacia planos más alejados.

El rostro de una persona visto a 60 cms. nos deja ver sus ojos enfocados pero con la barbilla perdida en un

importante difuminado. Si miramos a los ojos, las huellas del tiempo en la piel no se ven. Incluso en zonas cercanas como la frente se difuminan rápidamente por efecto de nuestro sistema de visión tan puntual. Desde la misma distancia una cámara verá la superficie total del rostro enfocada en ese plano. En la fotografía veremos los ojos y la piel con todas sus marcas y defectos. Es como si el cerebro hubiera sumado todos los parciales juntándolos.

Nunca nos habíamos visto así, nos reconocemos como más envejecidos de lo que nos creíamos o veíamos. Es la suma de todos los espacios que parcelamos con nuestros ojos, pero vistos juntos.

La necesidad de retocar la piel o suavizar su textura es casi un axioma en retratos comerciales. Nuestra idea de la piel de terciopelo está basada en nuestra forma de ver, no en la realidad.

Una fotografía ultravioleta de la piel aún nos diría cosas menos estéticas de nuestra superficie. Es decir, aceptamos la fotografía como una adaptación visual de nuestra realidad, pero ni tan siquiera responde a nuestra forma de verla.

Más aún, si hiciéramos una imagen reproduciendo nuestra forma de ver, en un retrato por ejemplo, creeríamos estar mirando a través de un tubo estrecho que emborrona los laterales. No aceptaríamos que ésa es la forma en que vemos, porque aunque ésa sea nuestra característica visual, carece de un factor importante, y ese factor es la suma y superposición en el tiempo de las imágenes que vemos en un archivador llamado cerebro.

Tal vez la fotografía sea un resultado de la búsqueda de la verdad, pero ésta está llena de caras. Además de existir una verdad no visible para un invidente, esa verdad también tiene una cara. Esa realidad no deja de formar parte de la verdad aunque no se la vea o no se la haya visto nunca.

¿Cómo es esa experiencia? La revelación de ese mundo imposible también formaría parte de la realidad simultánea.

La realidad fotográfica no existe como hecho puro, si existiera, esta literatura no tendría sentido, ya que con una sola foto estaría revelada, lo cual no ocurre.

La exactitud necesaria en muchas ramas de la fotografía y su dificultad de consecución, véase la reproducción de un cuadro y sus colores, nos da la prueba del nueve de la distancia que hay entre un disparo fotográfico y la realidad. Lo sorprendente es que hay que manipular la fotografía para que lo que se obtiene se aproxime a la realidad. Sin manipulación lo conseguido es falso.

Lo capturado se toma como barómetro, como patrón, al obtenerse siguiendo determinadas pautas, lo que es una referencia más o menos válida, pero es grave convertir o confundir el patrón con la realidad. Es el mismo ejemplo de señalar a la luna y mirar el dedo. Se ha convertido el patrón en un ídolo y se le adora como si el ídolo fuera el dios que representa o del que es símbolo y puerta.

Si se trata de simular la realidad "reconocible", se pueden conseguir distintas variaciones de la misma imagen que serían todas aceptadas como verosímiles y hechas todas a partir de la misma captura. Porque lo que es o no es realidad en una fotografía es aquello que aceptamos como verosímil, no lo que es la realidad, entre otras cosas porque no sabemos qué es la realidad.

La realidad es diferente para nuestros ojos y para la fotografía, incluso el color, incluso los planos, incluso el contraste, incluso la luminosidad. La fotografía hace una interpretación parametrizada y verosímil de la realidad visual, pero está lejos de ser la verdad que se ha aceptado que es.

En cierto sentido la fotografía es a la realidad como la escritura a la palabra, en cuanto que es un medio de transmisión de un mundo extraño a otro real. Con la lectura

entendemos el texto sin reconocer la voz del escritor, es un vehículo para las ideas. La fotografía es un vehículo para la representación. Las capturas fotográficas ni son la verdad, ni la realidad, incluso ni la realidad momentánea. Son una realidad posible del hecho absoluto, pero es posible que lo que mejor pueda definirla es decir que es una realidad equivalente.

La luz, un fundamento de la imagen, se deposita en los objetos que vemos y decidimos si es válida antes de capturarla. Una vez capturada la luz deja de comportarse como el rayo que ilumina y pasa a formar parte de la materia maleable que es nuestro barro. Pero la luz una vez que es capturada se extingue como tal y sólo es manejable como luminosidad coloreada en la materia en que se ha fundido en la captura, y por lo tanto ya no es en sí misma el material fotográfico. A partir de ahí, la materia es tan importante como la luz, incluso el soporte es tan importante. Ha sido la reveladora del objeto, pero ha pasado a formar una parte integrante del mismo y ya no existe como tal separada de él.

En el barro fotográfico que obtenemos la luz sólo es una parte como todo lo demás. Su función ha tenido una importancia semejante a la forma, pues sin una de ellas nada se revelaría.

Además, la luz revela el objeto, no la idea.

La captación de lo admitido como realidad fotográfica es la captación de un único matiz de esa realidad. La captación de lo iluminado es anecdótica, porque todo lo capturable, el mundo, está iluminado, pero no por estar iluminado es esencial y, en su concepto genérico, carece de fondo al igual que no todo cuerpo o materia está vivo.

La búsqueda de lo vivo responde a la necesidad de encarnación de la idea, pero la idea necesita de medios complementarios para expresar su verdad y hacerse comprensible, de modo que la luz forma parte de esa verdad pero no es en sí misma el todo. Es gracias

a eso que existe la fotografía. Si la verdad fuera total no sería necesario ningún tipo de cultura, ni más que una sola fotografía.

En esa verdad o realidad que tratamos de revelar cada imagen sólo desvela una parte. Un millón de fotos no revelan la luz, sino sólo parte de sus matices. Por eso, si bien es cierto que tenemos la capacidad de variar los matices del cielo con nuestro trabajo e imaginación, tenemos también la limitación de manejar esa verdad de la que no tenemos el secreto. Porque ha habido suficientes días y cielos como para contarse por billones, y eso son demasiados matices. Y ni aun sumando sus matices se obtiene la realidad de la luz, sino solo ejemplos de sus efectos sobre el objeto. De la misma forma, un cuerpo vivo o muerto siendo igualmente el todo no es reversible, porque lo esencial no son los matices, ni aun reuniéndolos todos uno a uno.

Difícilmente se podría llegar a captar su verdad a través de la fotografía, sería como pretender llegar a la verdad del sol, de cuyo centro salen los fotones que nos llegan en forma de rayos luminosos tras un viaje de ocho minutos. La verdad de la luz o de la fotografía es una quimera. Esa realidad desaparece en cuanto la tocamos para capturarla, sólo estuvo allí ese instante antes de atraparla.

La luz no se ve, así como no se ven los colores en sí mismos. Aparecen como un reflejo en algo, se muestran en los objetos como en un filtro atravesado. La luz es una y divisible, se descompone en colores y los colores la vuelven a componer en un juego sin fin. Como con el huevo y la gallina su principio siempre es discutible.

La luz aparece como un reflejo de lo visible revelada en los objetos, pero lo mostrado es el objeto mismo en forma y color. Es un rebote de ambas verdades que cambian según las circunstancias. De todas ellas no existe un registro verdadero, sino una parte de todos los posibles. Es un

fenómeno físico aleatorio y no se puede afirmar que haya una sola forma de captarlo o un solo camino.

Deberíamos preguntarnos, con tanta búsqueda, si no será porque no estamos seguros de que lo que vemos como verdad es toda la verdad.

Millones de personas usando cámaras, cientos de miles de profesionales, miles y miles de buscadores de imágenes, incontables buceadores de la realidad haciendo fotografías... Se ha envuelto el mundo en papel fotográfico y no se ha conseguido captar su realidad, la realidad completa y total. Se dirá que el mundo es cambiante, pero si la realidad se pudiera captar de golpe con una cámara, sólo sería posible cambiar la superficie, lo anecdótico. Nuestras fotos no serían más que ocurrencias o variables. Si la verdad fuera el David de Miguel Ángel, toda fotografía sería una visión del mismo, un conjunto, una parte, un ángulo extraño. Todas serían una parte de la verdad, pero ninguna de ellas la verdad completa, porque, entre otras cosas, hacen falta más dimensiones para abarcar la estatua. Ella es la representación de ella misma y sólo puede formar parte de algo oculto en más dimensiones que las suyas propias. Así pues, ¿Buscamos la realidad o simplemente jugamos con su superficie y los matices externos? Si la realidad fuera "una" sería imposible no haber capturado su esencia, lo que me lleva a pensar que, o no es una, o que se está jugando con el objeto revelado y la materia.

No podría decirse que algo es creativo, y tiene capacidad real de permitir interpretaciones personales, si puede ser tomado como patrón inalterable. Para ser útil como medio creativo, lo que es fundamental no puede convertirse en el componente absoluto o sería inamovible.

Un metro es un metro, es una referencia, un patrón y no es un medio creativo. Puede decirse que los espacios se diseñan usando medidas cuantificables en metros, pero en ellos el metro es una parte de las dimensiones y conceptos que

los componen y que no pueden expresarse sólo en función de esa referencia. En ellos el metro no es el componente absoluto, sólo es un indicador que define los límites de otro componente llamado volumen y es por lo tanto una referencia. Pero no habla de formas, un fundamento esencial de ese espacio. Del mismo modo que la exposición o la temperatura de color son una referencia fundamental pero no absoluta en fotografía.

La fotografía produce verdades relativas, mentiras creíbles, interpretaciones, apariencias, pero no es una referencia absoluta de lo real.

Esta verdad a medias también se traspasa al objeto.

El objeto se muestra enfocado, desenfocado, enfocado en degradado, claro, oscuro, contrastado, presentando su textura, sus manchas o como quiera mostrarse en cada momento. El conocimiento que tenemos del objeto ya visto procede de nuestra memoria, o, si es desconocido, de la asimilación al mismo de lo proveniente de nuestras experiencias aplicadas a lo que muestra la imagen. En ese supuesto es más lo que tiene de imaginación que de realidad, pero nos permite una aproximación razonable.

No todos los objetos son iguales ni tiene la misma vida. El tiempo necesario para que su revelación se produzca no es igual para todos, las circunstancias de su movimiento son fundamentales o producirán errores en su presencia.

Antes de entrar en el tema de la manipulación de las imágenes o su tratamiento, ya cuesta aceptar que la fotografía sea igual a la representación de la realidad, entendida como realidad única. Con su manipulación esta duda va mucho más allá de lo que puede ser aceptado como razonable, pero es necesario un análisis del tema.

Esta discusión sobre la manipulación es también una vieja discusión de la pintura sobre realismo o no realismo, y con el advenimiento de la fotografía la discusión no terminó, sino que añadió nuevos campos de combate, porque en aquel

momento lo creativo y lo visible eran como sinónimos y los pintores llamaban a los fotógrafos, no sin desprecio, pintores sin talento que necesitaban ayuda mecánica para sus obras. Afirmaban su convicción incluso escribiendo manifiestos públicos contra cualquier valoración artística que se pudiera admitir a una foto. Charles Budelaire les tachó en 1859 de inútiles perezosos incapaces de terminar el aprendizaje del oficio, que se vengaban de los buenos pintores con talento, tratando de humillarles usando una cámara. En todas esas reacciones había un mucho de miedo a que la fotografía terminara con el oficio de pintor, entre otras cosas porque se pretendía que el arte cada vez más se dirigiera a la realidad.

El uso de la cámara como simple reproductor de la realidad, en manos de millones de personas, llenó de hastío y aburrimiento a quienes veían posibilidades de llevar la fotografía más allá, lo que les hizo buscar y encontrar uno de los primeros caminos propios. Los seguidores del pictorialismo rechazaron esa simpleza y se les tachó poco menos que de blasfemos del arte y la fotografía, acusándoles de irreales, artificiosos y antisociales. Algo parecido a lo que pasó con los impresionistas.

Es un error frecuente ver en los pictorialistas unos imitadores a ultranza de la pintura. Buscaban una fotografía más aproximada al arte, como ellos lo entendían, por caminos propios de la fotografía y con una mirada bastante más interior de lo que parecía propio en aquellos tiempos; haciéndola más intelectual y elaborada.

Es posible que la comparación de este movimiento con la pintura se deba a la no muy correcta utilización de la palabra "picture" traducida como "pictorialismo", cuando pintura en inglés es "painting". Tal vez habría sido más correcto traducirla por "fotografismo", pero se habrían dado nuevas confusiones con este término. En todo caso no se puede cambiar la historia.

Se hace difícil aceptar que algo que sirve sólo para reproducir o interpretar sea creativo. Tal vez tenga un punto, como quien interpreta una partitura musical, pero la creación real está en las manos del que la escribió. Como medio de expresión la fotografía debe poder mostrar lo que se ve dentro de cada uno, si no será un simple interprete, tan virtuoso o artesano como se quiera, pero un interprete.

Para los puristas de lo intocado, el embellecimiento de las imágenes debe constar también como un maquillaje de la verdad y, por lo tanto, también como manipulación. Deben tenerlo en cuenta.

Pero por manipulación parece entenderse todo lo que no sea fiel al espíritu de la realidad, aunque se admite un cierto embellecimiento, o afeamiento, de la imagen. Y también, con la llegada de la imagen digital, el término manipulación se le asigna a aquello que se ha alejado del resultado obtenible por el método analógico.

Si cambio el tono de la piel en un retrato ¿Ya no es una persona? ¿Lo era si no lo cambiase? ¿Cuanto se puede cambiar? Pero en muchos casos el límite de la transformación está en que el código interno de la imagen siga siendo reconocible, porque un angular extremo o el blanco y negro es una manipulación pero de código aceptable. Esto lleva a pensar que el censor es el contenido, que hace buena una imagen si se reconoce el objeto original y mala si no responde al código de la realidad.

Yo no sé si alguien se preguntará cómo se hizo la pintura rupestre, si se manipuló el color o si los pigmentos eran puros, o si los cavernícolas se preguntaron si los colores eran admitidos por el dios del trueno. Tampoco sé qué podrán preguntarse dentro de mil años los que vean una imagen actual. Pero dada la inexactitud de la fotografía, creo que yo siempre manipulé para conseguir acertar con lo real.

En analógico se manipulaba con las técnicas de proceso y enmascarado, el reductor de Farmer, los

revelados forzados, las solarizaciones, filtros, dureza de los soportes, lo pancromático, lo ortocromático, las diapositivas reveladas como negativo y cientos de procesos que no voy a enumerar para no aburrir. Lo que es manipulación y en qué grado se me escapa, porque no comprendo la exactitud de la no manipulación. Pero manipulación, alteración, transformación, variación, visión previa, visión posterior, etc., son cosas que no tienen nada que ver, y puede ser que alguien quiera definir cual de las técnicas es aceptable o no. Es posible que todo ello se pueda equiparar en cierto sentido con lo que los pintores llaman técnica mixta.

Tengo la sensación de que al final en este juego no se trata de manipular más o menos. Simplemente se trata de dos juegos diferentes en el que a uno le encanta manejar fotones de cualquier manera y al otro le gusta atenerse a un patrón que podría llamarse camarografía, por su respeto a la captura.

En el momento que se hace esta división queda muy claro a qué debe atenerse cada uno de estos juegos. Ambos son perfectos y preciosos, pero incompatibles, especialmente en cuanto lo interno empieza a querer abrirse paso.

Limitarse a capturar con la cámara y a unas manipulaciones más o menos tradicionales en el procesado del original y su impresión, es una artesanía conocida y no tan diferente de la que da un paso más hacia la interpretación posterior de la imagen. Si hay quien quiere hacerlo así y mantenerse fiel a unos parámetros es aceptable y fantástico, seguro que veremos imágenes hermosas, pero para los demás, fuera de ese club y esas normas, dichas imposiciones no cuentan.

La pureza no es exactamente no tocarla, sino mantenerse en su lenguaje. Es posible que Babel fuera un caos, pero en cada una de las lenguas nacidas se ha podido expresar cada pueblo y se han contado o escrito maravillas.

¿Cómo saber qué lenguaje fotográfico escribirá la mejor obra? Es mejor tratar de entender y disfrutar con todas las nuevas voces, ideas y estilos que puedan brotar de un trabajo cuidado y unas intenciones serias.

No se le podrán poner unas puertas que no le hacen falta a este campo, y tampoco nunca se ha podido parar nada.

No debe olvidarse que también existe lo propiamente fotográfico, liberado de la obligación de lo evidente, aquello imposible de crear de otro modo.

La forma en que se produce esa imagen que nos seduce no tiene la más mínima importancia para el observador. Incluso el hecho de que salga de una cámara o que se produzca íntegramente dentro de los límites de un sistema informático no es importante para el mensaje.

La sutil diferencia está en que lo que se capta a través de una cámara y no es "fabricado" a voluntad tiene el sello de lo "real". Falta por decir cuanto de realidad hay en esa imagen, pero incluso desde el punto de vista de lo creado gráficamente, la imagen puede ser muy fiel al pensamiento interno que la provocó, y por lo tanto ser real también o muy semejante. No siempre son los ojos los que ven.

La separación entre ambos medios es actualmente más de concepto que real. Especialmente, porque lo que queda de real en una imagen que ha sido muy manipulada puede ser más bien escaso.

Ambos caminos tienen vida propia si se mantienen fieles a sus realidades, pero la mezcla de ambos produce híbridos difíciles de colocar en un solo concepto.

Si es sólo un concepto genérico, tiene poco sentido reproducir un cuadrado rojo en vez de fabricarlo directamente, lo que es igual de conceptual.

La característica básica de lo capturado a través de la cámara es que utiliza la realidad del mundo que nos rodea

como materia prima. En esa materia, o de esa materia, se proyecta lo interno que se ofrece al espectador. La realidad está llena de planos de realidad, planos que son parecidos, semejantes, paralelos, opuestos, negativos, etc. Planos que se mueven en cualquier dirección dentro de una estructura tridimensional, y además el factor tiempo.

Usar la captura como puerto de la creación significa investigar en la realidad y los mundos que conviven en su útero.

Con la cámara, la partitura de la libertad, fotográficamente hablando, está ante nuestros ojos en la naturaleza o los bodegones. Con la cámara somos "captativos", sin la cámara somos "constructivos". Los constructivos se parecen más a los pintores aunque con herramientas o pinceles distintos. Con la cámara usamos fotones capturados, sin la cámara creamos valores lumínicos a imitación de los fotones y que luego usamos como si lo hubieran sido. Ambas sustancias, fotones o valores, se convierten en la misma materia capaz de soportar, o no, nuestras emociones.

Pero recurrir a la ayuda del grafismo, de ningún modo invalidaría la creatividad o creación de una obra. No tendría sentido.

Si fuéramos así de estrictos no podríamos tocar las capturas en lo más mínimo para sacar lo propio que se esconde en ellas y nos emociona en lo particular. Habríamos convertido las capturas en simples fotocopias, y eso está muy lejos de lo que pretendemos.

Es suficiente con decir que fotografía y grafismo son diferentes pero que tienen muchos puntos de contacto que pueden servir de ayuda a ambos para su expresión interior. El punto en que se decide parar la mezcla es cosa de cada uno. A veces la línea por la que viajan es la misma y a veces se separa para viajar en paralelo o siguiendo líneas quebradas. Son parecidas pero no son iguales. La

inclinación hacia una u otra de ambas posibilidades es una cuestión personal, y la posibilidad de saltar de una a otra siempre está abierta.

Eliminar caminos posibles es eliminar preguntas, poner cadenas y cortar aspiraciones.

Lo que provoca los avances es más bien una duda que una seguridad. Es el mágico "¿Por qué?", lo que impulsa a conocer, a tratar de comprender, a encontrar respuestas y a subir a otro peldaño con su propio "por qué" a resolver antes de seguir ascendiendo.

Esas dudas vitales en su momento parecen a la larga, una vez superadas y cuando ya están asumidas sus respuestas, dudas infantiles. Pero entonces esa duda marcó el paso hacia adelante sin retorno. La necesidad de las dudas marca nuestra evolución, pues sin ellas no existe. Tantas veces las dudas parecen absurdas una vez vistas en la distancia y en la seguridad que da vivir muchos, muchísimos, escalones por encima de ellas, que nos olvidamos de lo primitivo de cada uno de nuestros planteamientos básicos. Cada vez que se abre un camino las dudas de hoy son las historias de un absurdo el día de mañana, pero sin el absurdo no hay futuro.

Me imagino aquel familiar primitivo que sentó las bases del arte y de la escritura como alguien lleno de curiosidad. Me puedo imaginar que un día, alguien se dio cuenta de que el cuerpo de uno de su grupo que había muerto no movía el pecho y, a ellos, sí se les movía incluso dormidos. Llamaron a respirar el soplo de la vida. Tal vez después se preguntaron por qué pestañeaban, y estas absurdas cuestiones de esta imaginada realidad hicieron que unos segundos después en tiempo cósmico, hubiera hospitales por todo el mundo ayudando al ser humano a superar sus debilidades físicas.

La conformidad absoluta con la realidad aparente es el mejor sofá del inmovilismo, pero a nivel creativo es también la más aburrida de las opciones.

No se puede dejar inmóvil la capacidad de la fotografía etiquetándola como reproductora de la realidad porque es lo que mejor hace. En primer lugar porque lo que es la realidad no está tan claro como pudiera parecer. En segundo lugar porque hay o habrá medios cada vez más exactos de reproducir para nuestro espectro visual esa realidad de primer golpe de vista.

Todas esas limitaciones impiden que la fotografía desarrolle su vivir interno.

Imaginemos que a la música se la condene a hacer lo que mejor se le da y que su objetivo sea reproducir la realidad sonora. Si nos empeñamos, nos encontraríamos con que reproduce ruidos de nuestro mundo muy fielmente. Nunca mostraría su propia vida interior, nunca se escribiría una sinfonía.

Parece absurdo formar a un grupo de cien músicos con distintos instrumentos para reproducir el sonido de siete sartenes y dos tenedores cayendo mientras sopla el viento en la ventana. Pero seguro que con un poco de tiempo de ensayo lo podrían hacer muy bien. Entender y aceptar que el sonido, el ruido controlado, la música, sirven para algo más que reproducir la realidad sonora que nos rodea, escribió la primera nota de la primera composición musical, el primer madrigal, el primer concierto, la primera sinfonía y, también, la sintaxis de la escritura musical.

Para desarrollar con seriedad la capacidad de expresión de la fotografía y su vida interna es necesario romper de forma consciente con la limitación que impone considerarla el testigo de la realidad, sea embellecida o no.

Posiblemente lo que mejor hizo la pintura como aplicación básica fuera colorear paredes. Sin embargo no es esa particularidad la que la ha convertido en algo fundamental en nuestra historia como humanos. Ha sido reproducir la realidad interior, verdadera o soñada, al igual que hizo nuestro pariente cavernario, lo que la ha sacado del simple valor de los colores.

Aceptar la imagen "irreal" no supone rechazo a la imagen realista, tampoco puede pensarse que la inclinación hacia una imagen no reconocible como realidad es una reacción maniática hacia la misma; eso no tiene por qué ser verdad. Incluso estadios intermedios que buscan en la naturaleza imitaciones de nuestra realidad en formas reconocibles -véase la obra "Le pays de Revé" de Francois Gillet-, son exquisitas.

Mantengo sin embargo que ésa no es la única realidad, que la técnica extremada -esto no quiere decir manipulación-, puede entrar en otros mundos simultáneos que no se han mostrado. Y por lo tanto abrir la imaginación a nuevas búsquedas con una base real y los pies en el suelo. Y que esas visiones pueden permitirnos transformarlas para ajustarlas a nuestro interior o para despertar nuevas emociones. Que esas nuevas emociones podrán dar lugar a nuevos estilos y puntos de vista, y que esos puntos de vista darán vida a nuevas formas de expresar el vibrar interior del arte. No importa demasiado que se le llame fotografía purista, manipulada, realista o irrealista. Mientras alimente, conmueva y empuje el espíritu del observador hacia adelante estará cumpliendo la función del Arte.

Parece como si el castigo de la fotografía por haber ocupado el lugar de la pintura haya sido la condena al realismo, a la realidad embellecida, a la mentira de lo real aceptado. En un increíble ejercicio de abstracción se ha

convertido la fotografía en un bosque de un solo árbol. No es suficiente tampoco con mirar a los árboles de los lados, es necesario entrar hasta el fondo del bosque y perderse en él.

Dejemos que sea la historia quien seleccione lo que de realmente consistente salga de ese viaje. La historia de hoy no es la premonición de lo que será la historia mirada desde el futuro. Baste como ejemplo que varias de las pinturas que nos han llegado de Paul Gauguin, ha sido gracias a que el escritor Víctor Segalen, entonces oficial médico de la marina, las compró a bajo precio, junto con alguna escultura y varios manuscritos, al policía Claverie, que tasaba el valor de lo que había quedado tras la subasta de sus efectos personales. El resto de sus dibujos fue a la basura. Es una suerte que su barco hiciera escala en Hiva-oa, porque para los demás parece que sus obras no eran importantes.

Para concluir, el átomo existe y es real pero no se le ve. Hay tan poco de fiel en la fotografía, en el sentido exacto de la palabra, que tal vez la realidad interna, que tampoco se ve, pueda ser un hecho fotográfico de la misma exactitud.

Lo mejor para la fotografía, la base de su filosofía y el pensamiento más positivo debe estar en pensar hasta donde se puede llegar con ella, buscar las puertas que puede abrir y aun no se han abierto, los terrenos externos o internos que aún no ha pisado y puede pisar, y lo físico o metafísico que puede desvelar. Decir de donde no se puede pasar no encaja en este pensamiento.

Ya ha habido demasiados frenos inventados, asimilaciones insensatas, historias adoptadas y caminos obligados como para admitir que quienes ven de otra manera o han alcanzado una realidad diferente a la que marca la tradición, deban seguir castrando las visiones de sus sensibilidades o tengan que optar por migrar a un arte que no les ponga condiciones para expresarse. Especialmente si tienen la bendición de

saber hacerlo con éste. El primer eslabón en la cadena del Arte es el propio autor que es quien está poseído por lo que produce. Toda la cultura, educación, espíritu e influencias asimiladas hacen que aparezcan nuevos impulsos en nuevos creadores, y cuando saben expresarse convenientemente, lo natural es que tengan una evolución consecuente hacia lo que es para ellos actual y para los demás nuevo.

No puedo evitar la sensación de que esto, esta nueva etapa, acaba de empezar, porque además y para susto de muchos, lo digital pone en bandeja el rechazo del objeto como fin reproductivo, y ya sólo lo es como medio, o puede serlo. Más allá está el rechazo del mismo como medio y la aparición del ¿fotografismo?. El objeto necesario se crea a la medida de nuestras necesidades, o se utiliza el capturado sólo como materia necesaria para un objetivo. Ni fotografía ni grafismo. ¿Fotonia?. Será divertido observar como evoluciona y tener el privilegio de verlo suceder ante nuestros ojos.

La advertencia es que no hay atajos para el arte. El conocimiento de la línea de desarrollo desde el pasado es fundamental. Resulta impensable nacer al arte con un conocimiento natural del suprematismo, p. ej.-, y producir obras de primera línea abriendo caminos de vanguardia sin conocimiento profundo de los pasos anteriores. Muchas fotos, de cualquier nivel, se han hecho con intenciones artísticas, pero con escasa o nula asimilación del legado del pasado, que no sólo nos marca caminos, sino que nos da las pistas de lo que ya se ha encontrado en ellos. Quienes nos precedieron han sido los exploradores de nuestras actuales vivencias culturales. El fallecido Christopher Fassnidge decía: "Alguien que no tenga el menor talento gráfico puede sin embargo sentir que al tomar por ejemplo, una fotografía de un ocaso sobre un lago, con algunas montañas al fondo

y un árbol retorcido en primer plano, está satisfaciendo un criterio general de "belleza", de acuerdo a reglas de composición absorbidas por ósmosis y de forma intuitiva."

Esta ósmosis, de mayor o menor nivel y en mayor o menor medida, es la cultura que hemos absorbido gracias a los que nos precedieron, aunque el autor de ese paisaje no lo sepa. Hoy en día esas imágenes tan digeridas ya son tan "arte" como la fotografía realidad, pero naturalmente en muchas ocasiones la avanzada técnica de las cámaras y su facilidad de manejo básico, por cuestiones comerciales obvias, hace posible que mucha gente piense que "eso lo hago yo" y por supuesto que pueden. Del mismo modo que antes había escribanos en los mercados y ahora escribir forma parte de nuestras habilidades, así que también podemos escribir cosas sencillas con cierta desenvoltura, y hasta versos ramplones, pero de ahí a la verdadera poesía hay un salto incalculable que los no expertos no podemos ni imaginar. Nuestros versos ramplones son aquellas vacías fotografías que un gusto razonable viste de seda, pero para hacer o fabricar fotográficamente algo de lo que queremos que ocurra, incluso muy poco gusto necesita mucho conocimiento.

Esta aproximación tan superficial a la verdadera fotografía hace que se termine jugando con el objeto, en vez de profundizar en lo que se puede hacer con él. Y la masiva producción de "comida visual precocinada" es la causa fundamental de la pregunta ¿Cómo lo haces?, porque detrás de esa imagen que no responde a la realidad más inmediata sólo hay un truco a descubrir. Esa pregunta también responde a la asimilación directa de la fotografía con la cámara como autora real de la imagen. Porque la pregunta verdaderamente importante es "¿Cómo lo ves?", y ésa no la hace nadie.

CAPÍTULO V

OTRAS REALIDADES

*“La semejanza y la realidad son cosas muy diversas”
Jaime Balmes, (El Criterio)*

Otras realidades

Hay otra manera de entender la realidad: aceptar que la realidad no es una, que los mundos de esa realidad no sólo vienen en continuo sino en paralelo.

La propia observación de la realidad evidente en forma general e incluso en detalle resulta muy complicada y hasta fuera de nuestra capacidad de manejo de información.

Pensemos en una mañana otoñal con un cielo casi esmeralda hacia la izquierda, cerca del horizonte, extendiéndose a la derecha y cambiando a tonos amarillentos. A medida que se asciende aparece un tono azulado más puro, que se oscurece en lo alto y, detrás de él, se nota la presencia de un azul marino que se blanquea a medida que baja al horizonte, como si fuera un doble degradado. Todo ello asomándose entre nubes densas en lo alto, pero con huecos que dejan ver el cielo y por debajo de ellas pequeños grupos algodonosos y grises. Más cerca del horizonte nubes largas y ligeras teñidas de rojo amarillento por efecto del sol del amanecer. Cientos de imágenes y rostros aparecen

y desaparecen más rápido de lo que podemos desear para apreciarlo. Todo ello se vuelve más grande que nosotros, y en un minuto todo es otra cosa. Diez minutos después parece que todo aquello no existió nunca, de ello no queda nada.

Asimilar de verdad esa realidad y con absoluta inmediatez es difícil, porque supera nuestra capacidad de memorización con la exactitud que exige. Es imposible asentar todos los matices en una pantalla en nuestra cabeza y poder reproducirlos sin errores respecto al original. Devolveríamos algo semejante pero lleno de huecos sin información o con la información equivocada. Y eso a pesar de que está delante de nuestros ojos y las partes descritas son de referencia básica.

¿Como podemos entonces percibir nítidamente la irrealidad? Hay en nosotros una incapacidad manifiesta para ello, una falta de desarrollo de nuestros sentidos internos que ni tan siquiera están desarrollados como los externos.

Cuando ni nuestros sentidos externos están, en muchos casos, no ya afinados, sino ni tan siquiera puestos a punto o mínimamente despiertos para captar la más inmediata realidad, o la que en primerísimo término se oculta detrás de ella, ¿En qué forma podemos desarrollar nuestro oído interno o nuestra visión interior?. Ha de haber algún modo.

En ocasiones esos cielos espléndidos parecen superiores a nuestra capacidad para captarlos y representarlos en su contenido simplemente externo, parece demasiado sutil, sin embargo es más una limitación de espacio que real, pues ya hemos dicho que, si pudiéramos usar todo el cielo como soporte, podríamos poner aún muchos más matices que los que la naturaleza nos da, matices hasta la locura. Sin embargo no hay que olvidar que la sutileza de nuestro cielo, en su naturaleza, no está calculado para la belleza, somos nosotros quienes lo vemos bello sin que sea

ésa su intención. Pero la naturaleza nos ha dado billones de amaneceres y atardeceres, una inmensidad inabarcable para jugar a ponerle matices. No somos superiores a la naturaleza como humanos, pero nuestro espíritu, para bien o para mal, sí es superior en su intencionalidad.

La fotografía es un mundo reducido de la creación y, así y todo, es tan grande que apenas podemos manipularlo, aunque resulta más manejable y está más a nuestro alcance, permitiéndonos jugar a ser el director de esa orquesta de un solo intérprete.

A menudo somos atraídos por el fuego de una chimenea o por el movimiento del mar o las nubes. Tal vez el fuego en la chimenea, por su limitación espacial, nos permita concentrarnos más en él, pero lo cierto es que el tiempo puede pasar rápido mientras nuestra mirada se pierde en las llamas. Es como si nos descolgáramos en su visión, como si nos hablara su lenguaje. Esas fuerzas de la naturaleza nos atraen hipnóticamente. En el fondo les pertenecemos y, tal vez esa atracción clara y común, nos quiera decir que podemos hablarnos a nosotros mismos si encontramos la fuerza que nos abra la puerta interior; y en este caso entrando por los ojos.

Si pudiéramos entrar a través de la puerta interior y matizar en nuestro cielo, lo que haríamos sería utilizar nuestro sentido interno y por lo tanto enriquecer nuestro espíritu.

Como es manifiesto, no podemos comprender la globalidad de lo que percibimos, así pues captamos del "todo" que nos influye y de ello resumimos la esencia, esa esencia es nuestra memoria, la que volviendo a ella como a una foto nos trae de vuelta el recuerdo de aquella ocasión, y por lo tanto un recuerdo con vacíos. Después, desde esa esencia que es la obra, volvemos a reproducir el sentir que la inspiró.

Pero esta reproducción no trae exactamente el todo original porque sólo es un resumen. Y en lo que falta es donde se introducen los estados anímicos de los observadores para hacerla suya al introducir sus propias vivencias. Con lo que una obra tiene más vida que la que puso en ella el autor.

Para el autor el problema está en que esa esencia debe desprender los olores más adecuados para que lo que inspire sea lo que lo inspiró en principio. Lo demás, técnicas, materiales o estilos son sólo el envoltorio, el frasco de cristal que lo contiene. Si se desea un mensaje claro el soporte debe ser claro o, lo que es lo mismo, el más adecuado, el que menos esconda o distorsione ese mensaje. De cualquier modo, para el observador educado, aunque el frasco de cristal no responda a su concepto de lo hermoso, si la esencia es buena, cuando sus sentidos se aproximen a ella entenderá que esa esencia tiene una parte importante de la suya propia, que el frasco sólo es el continente y captará la importancia de su contenido.

De acuerdo en que la obra es como el frasco y que la belleza de la misma es importante, sobre todo porque la hace agradable y atractiva, es un toque de atención, una llamada poderosa para descifrar el mensaje interior o para que apetezca llegar a captarlo. Al fin y al cabo la belleza es una valoración humana añadida a lo que sólo es naturaleza en sí misma o al objeto, dándole un valor superior al de la utilidad. Pero si el frasco está vacío sólo sirve para adornar un rincón o tirarlo a la basura. El arte es más importante y está por encima de la belleza de la obra vacía, pues la belleza por sí misma no es suficiente valor para justificar la totalidad del arte. Esta matización no es en ningún caso una apología de lo feo, lo no estético o lo antiestético. No es hermoso ni feo, no se trata de eso, para el autor sólo es "mío", el embellecimiento de una obra tiene mucho de cuestión técnica y de lenguaje.

Contenido, lenguaje y belleza del mismo son partes a tener en cuenta de forma específica e integrante.

Si nos bastara con sentir, con pensar o con soñar, no tomaríamos para expresarnos un medio como soporte, cualquiera que sea este. Todas esas visiones o puertas que se abren momentáneamente, sólo producen silencio si no se fijan en nosotros las imágenes que vemos a través de ellas. No tiene sentido encender una luz para esconderla bajo un cubo.

Pero nada tiene que ver el visionario con el creador. Lo primero es una capacidad, lo segundo una inclinación y una síntesis. También ahora, las capacidades por si mismas, si no se explotan, si no se desarrollan a través de la voluntad, no producen ninguno de los beneficiosos efectos que se podrían suponer. Pero el creador descubre con su esfuerzo, al desarrollar la idea, cosas no previstas. Para él no basta con pensarlo, tiene que hacerlo. Porque al hacerlo comprende que la idea que tenía de lo que quería hacer era sólo un vago apunte mental que se desarrolla y crece inopinada y desmesuradamente, como si aquella idea fuera sólo la llave para abrir la caja de los truenos de su interior.

Nace un nuevo mundo, la idea era solo un embrión que ha cambiado de forma importante respecto a la obra final. La idea era una fracción del total, pero una parte importantísima, pues ha sido el soplo de vida de la misma y el impulso vital para el creador. Y cuando se ponen manos a la obra, lo plasmado, el lenguaje que se utiliza para comunicar lo deseado enfrenta sus propios problemas.

Si bien el arte no es un lenguaje tal como entendemos esta palabra, es cierto que para su aproximación se necesita de un medio que lo traduzca, es decir, una especie de lenguaje o su sustituto. Este "intermediario" no deja de ser molesto, pero también tiene su parte reposada o conveniente. Forma parte de lo que se llamaría artesanía.

En ocasiones, un arte en exceso materialista o superficial ha intentado eliminar ese lenguaje como liberación del soporte material y por lo tanto de su artesanía, pero al carecer de fondo este vacío resulta más evidente aún y, al final, esa rotura ha quedado limitada a la interpretación de unos símbolos que no dejan de ser lo mismo que se pretendía evitar y, a la corta, es la sustitución de un lenguaje por otro, sólo eso. Liberándose de lo superficial no aparece lo profundo si no existe. Es más, en ocasiones, pequeñas fuerzas que el lenguaje podría traslucir desaparecen con él al eliminarlo y la obra pierde su sentido completamente.

El verdadero éxito no es representar el cielo, sino traerlo; algo que está lejos de nuestra capacidad. Pero ya podríamos decir en nuestras obras las cosas más maravillosas sobre el cielo y la tierra y descubrir todos los secretos del universo que, si no hablamos en un lenguaje que los demás comprendan, el favor que les hacemos y el beneficio que obtienen sería el mismo que si nos quedáramos callados.

Es evidente que resulta necesario encontrar el mejor medio para transmitir, pero excepto con la más inmediata y evidente realidad, la realidad aparece velada; sin hablar ya de la realidad interna, o la realidad tras la interna. La pregunta ¿En qué forma voy a representar ésta realidad?, si se refiere a una existencia interna, o múltiple, es aun más complicada.

No obstante, a pesar de que todo intento de encontrar un mejor lenguaje es bienvenido, ha de decirse que no es posible encontrar un hilo directo entre lo del más allá y lo del más acá, porque, simplemente, aquel mundo no utiliza para comunicarse ni nuestro sistema ni nuestros sentidos.

Si el arte consiguiera responder a todos esos parámetros en que se intenta encajar, respondería a la

definición de ciencia al mismo tiempo y en ese caso esto parecería una ciencia oculta. Hoy parece imposible que arte y ciencia fueran sinónimos en algún tiempo.

Tanto es así, que el ya citado Kandinsky terminó confesando que el arte no tenía una técnica infalible, ni una escritura adecuada que al emplearla creara una obra de arte, porque éste tiene algo oculto y misterioso que ninguna teoría, sea cual sea, puede cambiar.

También Kazimir Malevich, escribía en el primer capítulo de "La luz y el color" : "No hay nada que pueda ser conocido, a partir de lo cual se habría podido construir la maquinaria del conocimiento" "la pintura es solamente una ocupación estrictamente profesional, un simple oficio, pero también es la hendidura a través de la cual es posible examinar otros fenómenos del mundo".

La definición de arte, aunque se puede encontrar de forma aséptica en los diccionarios, ha cambiado a lo largo de la historia, sobre todo en su valoración. Pero aun manteniendo cualquiera de las posibles definiciones como válida, en cada creador late un impulso diferente que le empuja a un fin particular, y ese fin, el objetivo de su creación, le da su propia definición de arte.

Pero el arte no está quieto, no es inamovible, el verdadero arte camina por nuestro interior y cada vez más cerca de lo más íntimo que se oculta en nosotros mismos. Sin embargo no somos nosotros su objetivo, no es nuestro propio conocimiento, sino algo que está más allá que nosotros, lo que nos trasciende, lo que no somos o lo que tal vez una vez fuimos. En todo caso su tendencia será cada vez más hacia las fuerzas de lo que nos soporta internamente y nos conforma, tal vez a nuestro espíritu, y no es sólo una palabra. Lo contrario llevaría a juegos materiales y superficiales, a una simple artesanía por sofisticada que ésta pueda ser, a un entretenimiento y,

en definitiva, a la nada. Sentir ese objetivo en un mundo tan lejos de nosotros hace más interesante la creación y también hace que no disminuya la intensidad con que se busca su aproximación.

Las artes literarias, musicales, gráficas, escultóricas..., en su globalidad, han intentado llegar todas ellas por caminos diferentes a ese cielo que es el arte y, en ocasiones queriendo aproximarse en su concepto. Pero incluso con todas las artes hirviendo dentro de nosotros esa globalidad sigue siendo imprecisa de definir. Todo lo que se ha hecho para adueñarse del arte y aparentemente sólo se araña en su superficie.

Evidentemente a lo largo de la historia se han conseguido hitos creativos, obras de una belleza y profundidad extraordinaria y además claves en nuestra cultura, pero la sensación permanente es que en su conjunto esa globalidad sigue intocada. Todo lo relativo al arte parece más una aproximación o una tendencia que el arte en sí mismo, y por nuestras propias limitaciones el arte puro sólo lo es como intención.

En la práctica, lo que se ve son caminos diferentes para circular sobre esa globalidad, como si fuera una esfera. El espíritu del arte sigue dentro de la bola y parece como que lo que se intenta es capturar las imágenes internas que se ven, como si la bola fuera de cristal. Lo que queda por lograr, lo que se desea lograr, parece ser la capacidad mágica para borrar la corteza y caminar por el interior como si no hubiera barreras. La ruptura de esa barrera es la aspiración permanente de toda creación artística, y para eso no hay ningún lenguaje o estilo específico, porque el arte tiene su propia expresión y la búsqueda de esa utopía es también la historia de una insatisfacción necesaria. En esa búsqueda de caminos cada uno sólo puede circular por el suyo propio; la primera labor es encontrarlo.

Todo esto lleva a considerar el arte como la tendencia hacia el espíritu, el interior o lo espiritual, lo no material o no físico. Pero el objetivo final resulta inalcanzable por nuestra propia naturaleza. Nos acercamos a él y cuanto más crece nuestra capacidad más se aleja de nosotros, porque cuanto más sabemos, más sabemos que no sabemos. Se coloca otra vez a la exacta distancia proporcional a lo que ha crecido nuestro interior, y sigue actuando como el faro del puerto que nos atrae y guía oculto entre la niebla nocturna. Así seguimos en pos de una promesa inalcanzable y sólo somos conscientes de lo que nos ha aportado cuando, parados al final del camino recorrido, miramos hacia atrás y vemos cuanto ha crecido nuestra capacidad interior.

Crear es dar vida. Toda creación alumbra lo que antes no existía. Palpite o no, algo nuevo existe que antes no tenía forma. Nuestra aspiración final sigue el camino hacia lo que nos ha creado, lo que nos hace nosotros mismos, el retorno a la creación en su estado más puro, porque nuestro instinto de creación es un reflejo de lo que da la vida y en ese camino el arte es como el pasamanos que nos guía hacia lo más profundo y cada obra un peldaño de la escalera. El arte es humano, es nuestra aspiración y sólo puede ser humano.

Ese ansia, ese intenso deseo habla de capturar trozos de aquella fuerza genial que nos hizo materia y que somos capaces, por intuición, de plasmar como arte. Y aún hay más. Es a través de él que conseguimos sentir la fuerza interna que nos mueve y podemos imaginar el poder de nuestro ser libre aún de ataduras materiales. Es la mejor excusa para ahondar en nosotros mismos.

Viniendo de un mundo lleno de fuerza interior, nuestra limitación en el mundo material y humano no puede dejar de ser una causa de insatisfacción.

Hablando de arte, esa insatisfacción queda colmada cuando sentimos que superamos esa limitación con nuestras creaciones, al darnos cuenta de que la imagen acabada nos llena y muestra la vida que podemos insuflar a nuestras obras. Dar vida a la obra nos realimenta con su propia esencia, pues cuando está concluida parece adquirir vida propia.

Tal vez venimos de algo no material y con menos limitaciones, las físicas, pero vivimos en una realidad llena de claros y oscuros, dudas y certezas, alegrías y tristezas y todo ello con límites imprecisos. Salir de ese mundo, seleccionando lo positivo, crecer y tender hacia la luz es un deseo lógico, y para eso el verdadero arte es una gran ayuda.

El hombre necesita satisfacer ese deseo, no es ningún descubrimiento, necesitamos satisfacer y hacer crecer nuestra parte mental, o espiritual si lo preferimos, que es el soporte de nuestras demás dimensiones y nos da la capacidad de usarlas. En ese juego el arte se alimenta de nosotros mismos a la vez que nos desarrolla, porque el residuo que queda, la obra, no deja de ser un recuerdo del "espíritu", algo poderoso arrancado de nuestro interior y sacado a la luz.

En esa lucha para capturar fuerza de nosotros mismos en contra del filtro de nuestra materialidad siempre salimos con ventajas. En ella se refleja el esfuerzo de quien entrena para superar una marca, o su propia limitación, en una lucha fortalecedora contra un imposible. Del mismo modo, con cada obra realizada aumentamos nuestra fuerza. No dejamos algo de nosotros en cada obra, no es pasado, al contrario, recuperamos algo escondido, es futuro.

Y al acercarnos al horizonte en que tenemos puestas nuestras aspiraciones, llevamos el límite de

nuestra capacidad y nuestra agudeza aún más lejos y, en ese intento, a la vez que atravesamos nuestros límites, pasamos con nuestra imaginación por mundos antes desconocidos y que nos son propios. Mundos personales, que nos dan visiones parciales de existencias tal vez sólo posibles en nuestro interior, pero no por eso menos reales. Un universo vedado momentáneamente si no se posee una suficiente preparación interior, pero que al invadirlo nos muestra imágenes no conocidas, tal vez ni humanas, que hablan de mundos futuros, o quizás presentes, que llegamos a conocer a través de esa lucha que nos presenta posibilidades de desarrollo, y que nos da la esperanza de llegar a hacer real lo que hoy es imaginación o aspiración, visión o profecía.

Parecería a veces que se trata de llegar al borde de la locura o del caos y permanecer allí para volver después a contar cuanto se ha visto, como un notario de lo intangible. Un juego peligroso en el que se corre el riesgo de no volver a tiempo y quedarse allí o a medio camino, al perder los papeles para el regreso. Así es que demasiadas veces se ha asimilado el papel de creador con el de loco. Y esto último tampoco es muy extraño ya que no todo lo que el arte representa tiene por qué ser racional, conocido o tener nombre. Y lo cierto es que, a través de la puerta que nos abre, aparecen imágenes de existencias no pertenecientes a esta, vidas irreales de las que tomamos parte. Una puerta que se nos abre a otras dimensiones y que, tal vez, se abra de par en par al estar realmente muy cerca de ese mundo.

Cuando alguien intenta explicarnos con su obra qué es lo que ocurre en esa vida que ha descubierto, como preparándonos para tener contacto con ella, su arte no deja de ser profético, y esa utopía la gente sencilla, no preparada para asimilar las enseñanzas del arte,

muchas veces la siente como irrealidad, locas fantasías o un vivir en las nubes por parte de quien lo ha hecho.

Por eso, la evolución hacia lo interno que distancia a los poseedores de esas visiones de los demás, les convierte a la vez en ocupantes de una posición privilegiada por su capacidad especial y también a veces en excéntricos para quienes les rodean. Tal vez no pueda ser de otra manera para quien actúa movido no sólo por los más elementales condicionamientos materiales, sino por impulsos internos que se mezclan con cada acción de su vida. Es normal que provoque atracción en unos y rechazo en los otros. Ejemplos de esta característica nos los han dejado algunos de los autores más admirados en todas las épocas.

Tampoco es menos cierto que su atractivo tiene más valor para quienes aspiran al reconocimiento de lo que ellos representan con su obra, que lo que por "extraños" pudiera provocar su aislamiento.

Y esa característica aplicada a los creadores calificados como genios, excéntricos, raros, solitarios, sin sentido de la proporción, dilatados, etc., en tiempos de confusión es buscada más frecuentemente por personas que intentan vivir en el hueco juego entre lo real y lo aparente. Es fácil comprender que poco o nada tiene que ver esto con el significado del arte, pero para el actor esa falsedad se paga en miseria del espíritu.

La lucha en el camino hacia el objetivo puede convertirse en una lucha contra nosotros mismos, nuestras limitaciones o nuestra comodidad, pero a través de nuestras ganas, nuestra capacidad, nuestro impulso y voluntad, buscando más allá de lo necesario, se pueden traer a este mundo material cosas que no le pertenecían y subir niveles de percepción para empujar nuestro umbral.

El arte ha de estar en la frontera, si no es digerir lo ya digerido. Quien hace la obra tiende hacia su

propio espíritu, quien la copia tiende hacia la materia, quien se inspira en ella busca su propia puerta. Quien se alimenta genera desperdicios, quien se alimenta de esos desperdicios ¿Qué genera?

Se ha dicho que el arte no es necesario, y desde el materialismo más absoluto esa afirmación podría tener sentido. Sin un fondo interno el juego del arte no dejaría de ser un juego estúpido, un pasatiempos, un solitario. Sin embargo no hay que olvidar que ciertos "socios" necesarios en el arte, han precedido a una gran cantidad de ideas técnicas y logros reales, que han proporcionado a la humanidad vivencias que pertenecían anteriormente al mundo de los sueños.

Todo aquello a lo que el hombre ha aspirado, o se ha puesto como meta, ha sido primero imaginado, y en muchos casos no como posible invento, sino simple y puramente como arte.

Mucho, muchísimo antes de que el hombre fuera a la luna alguien escribió "De la tierra a la luna". Fue también nuestra imaginación quien hizo primero, mucho primero, "20.000 leguas de viaje submarino". ¿Para qué seguir?. Se llamaba Julio Verne. Pero no ha sido el único.

Hoy son nuestros sueños, mañana la realidad. ¿Quién puede afirmar que lo que hoy busca el arte no será mañana el pan nuestro de cada día, o en todo caso el pan que alimente nuestra capacidad interior.

Con este pensamiento en mente no es una banalidad afirmar la importancia que tiene marcarse una meta o un horizonte, poniéndolo incluso en el límite de lo imposible, pues todo lo que en ese camino se avance es un logro humano y, aún diría más, un logro para la humanidad que, bebiendo en esa fuente, continuará el camino. Un arte sin meta está disperso, es el pez que se muerde la cola, está muerto en sí mismo. Pero en la expresión del arte laten

nuestras emociones, todas, no sólo las que tienen nombre, y en cada pliegue de ellas se oculta lo que mueve y guía cada uno de nuestros impulsos.

Hay determinadas formas de sentir que son consecuencia de nuestra educación, pero las más de ellas son el producto de nuestra naturaleza interna. Y naturaleza interna no hace, en este caso, referencia a nuestras vísceras, sino a lo que nos crea. A partir de aquí poco queda ya que decir, excepto lo que pueda acercarnos según la propia experiencia, a la puerta de nuestros sueños.

La dificultad de transmitir lo intangible me trae en ocasiones a la cabeza la frase de Heráclito cuando dijo: "Hablo para quienes me entienden".

Es fácil pensar que entre los distintos significados que se le han buscado al arte late de forma permanente lo sobrehumano. Cuando una creación es arte supera a quien la creó, tal vez aquí late el éxtasis del que hablaba Plotino.

Lo que se busca en cada obra es que lo que estamos creando, aquello que preparamos cuidadosamente para que su lectura tenga un lenguaje adaptado a la puntual necesidad de expresión de esa imagen, obtenga el reflejo como un eco en nuestro interior de la imagen terminada.

Cuando la imagen halla su reposo en nuestro interior y se siente cómoda, parece que se ha encontrado en algún rincón de nuestra mente con su gemelo inconsciente. Da la sensación de que sólo podemos ver y producir aquellas imágenes para las que estamos preparados. Según nuestro nivel evolutivo visual e interno, los mundos que somos capaces de ver en la misma realidad son diferentes y con el paso del tiempo aparecen otros nuevos. Aquellos a los que ya se ha dado vida siguen viéndose como fueron creados, pero la sensación de superado, incluso dentro

de la mejor de las sensaciones, es evidente. Parece que la utilidad de lo que vemos o encontramos, sólo pasa a formar parte de nuestro mundo si entendemos o intuimos su función. Soy incapaz a imaginar que alguien pudiera encontrar un significado, o una función, a algo llamado "microprocesador" si lo encontrara en una esquina de una calle en el año 1850. Del mismo modo vemos o reconocemos las imágenes que nos son útiles, que podemos utilizar en nuestros procesos, cuando son capaces de resonar en nuestro interior.

Las imágenes que nos son propias buscan su resonancia interna en nuestra alma como la de las palabras en nuestra boca. Y es esa resonancia la que nos dice, cuando se produce, que estamos en buen camino.

Ocurre con cierta frecuencia que esa resonancia es capaz de traspasar el espacio y acomodarse en algún espectador. El espectador la hace propia, la acepta como suya y se cierra la conexión buscada. Lo que ha ocurrido es que se ha compartido alguno de los fundamentos comunes de ambas personalidades, la resonancia interior del creador se ha convertido en eco, se ha producido un hermanamiento.

También es necesario que el espectador haya adquirido un desarrollo mínimo para alcanzar a comprender esas imágenes y ser alimentado por ellas. Sin embargo el nivel de vibración necesario es de una intensidad diferente para crear o para entender, del mismo modo que lo es para escribir una novela o para disfrutar de su lectura.

Seguramente también para el autor esa resonancia siempre suene diferente a la que puede llegar a sentir el espectador, del mismo modo que nuestra voz nos suena a nosotros de modo diferente que a quienes nos escuchan, y reconocemos con extrañeza que el

sonido de nuestra voz es el que podemos escuchar en una grabación. Pero aunque en nuestro interior suene diferente, el mensaje que transmite nuestra voz no cambia, sea cual sea su resonancia. Este efecto es el mismo entre el mensaje y la resonancia interior de una obra de arte.

El autor ha hecho una síntesis de los elementos precisos para la expresión de su necesidad y al espectador le llega preparada para una asimilación resumida.

El universo creativo es un caos en el que el creador se introduce con sus herramientas para poner un orden dirigido por su inspiración y obtener de ese modo una nueva obra. Obras de mundos soñados que existen si los pensamos o, siendo fotografía, si somos capaces de capturarlos.

En distintos momentos vitales se extraerán obras distintas. La madurez personal y la evolución estética obtendrán del mismo caos imágenes diferentes.

De ese mismo caos extrae cada creador distintas obras y posiblemente la suma de todas ellas nos dé una idea de la riqueza que se esconde en ese mundo sin fondo.

Cada uno de los movimientos del arte, cada estilo, cada concepto, han servido para extraer de ese caos nuevas obras usando las nuevas herramientas que les eran propias. Esos distintos puntos de vista han enriquecido nuestra capacidad interior de comprensión, ayudándonos a superar alguna de nuestras limitaciones.

Un día, cuando todo eso nos ha educado suficientemente y estamos preparados para mirar hacia un interior más profundo, la realidad de la que tanto nos hablan, y de la que venimos como fotógrafos, de pronto suena distorsionada e incapaz de armonizar con lo que sentimos. La realidad en que vivimos y la realidad en la que vive el arte no parece la misma aunque sean contemporáneas, y

cuando el “yo” o lo que le es propio se apodera de nuestra capacidad, se abre un mundo interior que sólo se soporta en el universo personal. Para ese universo no existe otra cosa que él mismo, y entonces puede crear.

En ese momento, influencias, vivencias, valoraciones, limitaciones o condicionantes, ni se aceptan ni existen. Se difuminan y desaparecen ante un estado interno capaz de producir una nueva obra, en abstracción de lo que le rodea e incluso de lo que la ha provocado. La trascripción de lo interno lo invade todo.

Es un momento en que la historia del arte, la cultura y las demás artes ni son ni valen nada. Su valor lo han dejado en la puerta del autor hace un instante y lo recobrarán después, cuando salga del éxtasis de su creación. Poco importa lo que le es ajeno en aquel momento, o lo externo. Las valoraciones, las comparaciones han desaparecido en el olvido como juguetes rotos; da igual la función social o el valor como memoria que tenga o deje de tener la fotografía, no cuentan ahora.

Se hace abstracción de que sea real o no, de si es natural o sobrenatural, cierto o imaginario; que sea lo que quiera mientras ocupe nuestro pensamiento y abra sus puertas.

Tal vez la fotografía necesite ser vista en relación a otras formas de expresión gráfica, pero en este momento mágico en el que trabaja el arte, ése es un problema de otros y carece de importancia. Todas las verdades sobre la fotografía son también mentira. La única y absoluta referencia y realidad, la única verdad es lo que se tiene dentro. Ninguna limitación es aceptable, no es el arte por el arte, pero es libre de tomar la dirección que quiere y cualquier cosa que lo castre lo destruye; porque en ese momento no se ve o se encuentra más que lo que se busca.

Tal vez no sea la realidad común o evidente lo que aparece, pero es difícil que el arte responda explicando qué es la realidad o cómo es, porque la historia se ha encargado de contarlos de mil maneras distintas, y la fotografía en este tema puede contar cosas que hasta ahora no ha podido decir y nadie ha visto.

Para quien vive intensamente en el mundo realista en que se ha acunado y crecido la fotografía históricamente, la persecución y visión permanente de ese patrón establecido, aun con distintos matices, puede resultar causa de saturación. Cuando algo comienza a molestar es mejor descansar de ello, o la música se convertiría en ruido y la caricia en tortura. Cuando la realidad, embellecida o brutal, parcial o general de la fotografía satura o aburre soberanamente, o se encuentra un camino de salida, o terminará sintiéndose como una obsesión enfermiza o una pornografía de la realidad por parte de quienes la practican.

Y eso también obliga a abrir nuevas puertas y atravesar el umbral. Da igual lo que nadie diga que se deba hacer. Quien siente que debe actuar así, lo hará; y será el futuro quien decida si su trabajo ha sido bueno o malo, acierto o error. Puede asegurarse que lo que palpita en esas obras será fotografía, incluso si aún no ha llegado su tiempo.

La fotografía como arte no es una operación a corazón abierto, no tiene ese riesgo ni esa responsabilidad, es dulce cuando se equivoca y dulcísima cuando acierta y en su camino los accidentes no son mortales. En esas condiciones arriesgar no es un acto de valentía, pero no hacerlo sí es un acto de cobardía.

Para quien esa realidad evidente está agotada o superada, el mundo como objeto fotográfico aun está lleno de otros paraísos, lleno de realidades invisibles, no

descubiertas, no vistas, no miradas, porque, repito, sólo se ve lo que se puede ver.

Esta sensación es descrita también por George Tice: "A medida que avanzaba en mi proyecto fue cada vez más obvio que en verdad no importaba mucho donde optaba por fotografiar. El lugar solo me daba una excusa para producir un trabajo. Sólo se puede ver lo que se está dispuesto a ver, lo que la mente refleja en ese momento especial".

Cuando se está preparado, la realidad interna se encuentra sin buscarla, aparece y se revela, haciéndonos sentir la náusea del encuentro con la vida oculta de la que hablaba Jean Paul Sartre tan hermosa y sensiblemente.

"Y de golpe, de un solo golpe el velo se desgarró, he comprendido, he visto.

La náusea no me ha abandonado y no creo que me abandone tan pronto; pero ya no la soporto, ya no es una enfermedad ni un acceso pasajero: soy yo.

Bueno, hace un rato estaba yo en el jardín público. La raíz del castaño se hundía en la tierra, justo debajo de mi banco. Yo ya no recordaba qué era una raíz... Estaba sentado, un poco encorvado, baja la cabeza, solo frente a aquella masa negra y nudosa, enteramente bruta y que me daba miedo. Y entonces tuve esa iluminación.

Me cortó el aliento. Jamás había sentido, antes de esos días, lo que quería decir "existir". Era como los demás, como los que se pasean a la orilla del mar con sus trajes de primavera. Decía como ellos: "el mar es verde", "aquel punto blanco allá arriba es una gaviota", pero no sentía que aquello existía, que la gaviota era una "gaviota-existente"; de ordinario la existencia se oculta. Está ahí, alrededor de nosotros, en nosotros, ella es nosotros, no es posible decir dos palabras sin hablar de ella y, finalmente, queda intocada. Hay

que convencerse de que, cuando creía pensar en ella, no pensaba en nada, tenía la cabeza vacía o más exactamente una palabra en la cabeza, la palabra "ser". O pensaba... ¿cómo decirlo? Pensaba la pertenencia, me decía que el mar pertenecía a la clase de los objetos verdes o que el verde formaba parte de las cualidades del mar. Aun mirando a las cosas estaba a cien leguas de pensar que existían: se me presentaban como un decorado. Las tomaba en mis manos, me servían como instrumentos, preveía sus resistencias. Pero todo eso pasaba en la superficie. Si me hubieran preguntado qué era la existencia, habría respondido de buena fe que no era nada, exactamente una forma vacía que se agrega a las cosas desde afuera, sin modificar su naturaleza. Y de golpe estaba allí clara como el día: la existencia se descubrió de improviso. Había perdido su apariencia inofensiva de categoría abstracta; era la materia misma de las cosas, aquella raíz estaba amasada en existencia. O más bien la raíz, las verjas del jardín, el césped ralo, todo se había desvanecido; la diversidad de las cosas, su individualidad sólo eran una apariencia, un barniz. Ese barniz se había fundido, quedaban masas monstruosas y blandas, en desorden, desnudas, con una desnudez espantosa y obscena." Jean Paul Sartre, extraído de su novela "La Nausea".

Estas increíbles frases parecen anticipar la visión de la que hablo y el estado que transmite su presencia.

Entonces descubrimos que la realidad evidente que considerábamos única se hace múltiple y tiene capas como una cebolla, capas paralelas, vidas y realidades simultáneas. Todas aparecen al mismo tiempo y se puede mirar y buscar en ellas, en pocas o en muchas, y decidir en cual pararse una vez que se aprende el camino que las une. Es un mundo para explorar más

grande y personal que este mundo que conocemos y que hemos retratado hasta el agotamiento. Un mundo al que se accede sin importar los yugos del pasado, al que cada uno llega con la visión que le pertenece, con el estilo y la estética que le sean propios y con una extraña llave que abre la puerta si además de mirar hemos aprendido a ver, o se quedará cerrada. Pero si se abre, un nuevo camino dará paso a una existencia que exige buscarla intensamente, y tiempo y dedicación para reconocerla. Esa vida encontrada es la realidad simultánea que se esconde en el objeto de nuestra búsqueda, para jugar con nosotros. Es bueno saber que la simultaneidad es hermosa y está llena de sorpresas, porque es inesperada y auténtica.

La simultaneidad muestra que está llena de vida apenas se comienza a caminar por ella.

Lo evidente sólo es la máscara de la realidad.

CAPÍTULO VI

SIMULTANEIDAD E IMAGEN

*“La vida imita al arte mucho más que el arte a la vida”
Oscar Wilde (Intentions, 1891)*

Simultaneidad e imagen

Hemos sintetizado muchas de las cosas que usamos habitualmente. Nuestra capacidad de síntesis es enorme. Representamos con símbolos nuestros conceptos e ideas. Sin ellos tendríamos que hacer desaparecer muchas de las creaciones que nos son útiles.

Las normas de conducir nos obligan a aprender signos que simbolizan obligaciones, recomendaciones o prohibiciones, y que se han convertido en imágenes corrientes para otras muchas funciones; como el símbolo "prohibido". Pero nuestra vida está llena de funciones basadas en todo tipo de símbolos. La química se formula usando símbolos de los elementos, las matemáticas calculan gracias a ellos, toda la ciencia los necesita, y son ellos quienes la permiten.

La música, la lectura, necesitan símbolos para poder seguir vivas. Llevamos tanto tiempo conviviendo con ellos que ya no nos resultan extraños. Hemos desarrollado una gran capacidad para convivir con símbolos, incluso para

jugar con ellos. Han contribuido a desarrollar nuestra capacidad abstracta, vemos caras en las nubes, nuestros ojos y nuestro cerebro hacen ya mucho más que ver.

Tenemos el símbolo de la paz, del amor, de la victoria; las creencias tienen símbolos, la cruz, la media luna, la estrella de David... Símbolos de guerra, patrióticos, culturales, políticos, deportivos...

El símbolo es la representación comprensible de una idea, que puede ser asumible por la sociedad. Es también un paso desde lo que vemos a su representación abstracta.

Nuestro pensamiento se fundamenta en imágenes, por lo que el símbolo, como representación de conceptos e ideas, ha pasado a formar parte natural de nuestra forma de lenguaje interno.

La pintura de las cavernas eran símbolos. Con formas más o menos evolucionadas, pero muy simples, los símbolos de otros pueblos han pasado, a través de culturas poco alfabetizadas, hasta nuestros días.

Una sociedad es más simbólica cuanto más avanzada y también cuanto más primitiva.

Tanta importancia ha cobrado la simbología, que existe una ciencia dedicada a su estudio: la semiótica.

Incluso los animales responden al lenguaje de los signos si son educados para ello, algunos incluso aprenden los gestuales sin necesidad de enseñanza.

El signo es propio de la cultura que lo produce y, si esa cultura desaparece completamente, su traducción puede resultar imposible.

Sirva como ejemplo la piedra Roseta, gracias a la cual pudo Jean Francois Champollion comprender el lenguaje de los símbolos jeroglíficos egipcios.

Los símbolos son consecuencia de nuestra necesidad, evolución y forma abstracta de pensar. Las cosas son para nosotros mucho más que lo que representa su imagen.

Tenemos con él un elemento de unión en el pensamiento lógico o ilógico. Somos muy abstractos, pero esa abstracción le infunde vida al objeto.

Podemos interpretar lo que vemos.

Los gestos de las manos nos pueden poner acentos a las expresiones. Igualmente lo hacen los movimientos del cuerpo; afirman o niegan, insinúan, alejan o seducen y muchas cosas más. El cuerpo se expresa. Los ojos también. Las cejas expresan dudas, enfado, se ríen; los ojos no sirven sólo para mirar, no son simples órganos que leen fotones.

Vemos e interpretamos, pero además intuimos.

Dos personas hablando cerca de nosotros se expresan de tal manera, que sin escuchar sus palabras, podríamos decir lo que comunican a través de sus gestos. Dudas, acuerdo, discrepancia, impaciencia, enojo, todo eso se intuye; incluso parece que se las ve pensar y hasta mentir, soñar o evadirse de la conversación. La intuición es susceptible de error, depende del tiempo de observación. Pero cuando "miramos", no sólo miramos, especialmente "vemos". Y no sólo vemos en bruto, no sólo hacemos mapas topográficos de la realidad, lo que hay ante nosotros no son sólo objetos sin vida de los que hacemos descripciones sintéticas. Diferenciamos formas, pero también características internas de las mismas. Un objeto "humano" es intrínsecamente diferente de un objeto "roca", porque aunque el humano no se mueva, lo que vemos separa en vivo o inerte lo que captamos. La visión es una cosa viva: siente, no sólo analiza objetos. Del mismo modo que la música que escuchamos produce sentimientos, no siendo sólo ruido. Nuestros sentidos son útiles de alerta, pero también herramientas de transmisión de sensaciones.

Si lo que vemos no es solo un ejercicio o lección de realidad, ¿Por qué se representa incesantemente lo que se ve como si no hubiera otra posibilidad? La realidad maquillada, la realidad cruda, la realidad industrial, la realidad moderna

o posmoderna, la tierna o la escatológica, la realidad anterior, la realidad masculina o femenina, la natural, la acuática o la terrestre. Parece más un permanente reportaje que una forma de expresión. ¿Por qué esa simplificación? Su reducción es de una simpleza agotadora.

Hay más dimensiones que eliminar o traducir, tiempos que interpretar, movimientos que dominar, velocidades distintas para las cosas; "vemos" los pensamientos, "intuimos" los gestos, "sentimos" lo que no existe. El miedo en medio del vacío o la oscuridad se expresa en nosotros de forma inapelable, los niños lloran, miramos hacia atrás buscando la causa de la incomodidad, el miedo hace que recorra nuestra espina dorsal un movimiento conocido. ¿Y esto como lo representa la realidad?

No comemos todas las cosas crudas, cocinamos los alimentos y los transformamos. Hacemos digerible lo que no lo es de forma natural. Gracias a eso podemos alimentarnos de cosas incomedibles, disfrutando del sabor de lo que nos estaba prohibido. Incluso cocinamos lo que podemos comer crudo, en ocasiones sólo para variar el sabor. El sabor de las cosas se ha vuelto incluso más importante que su capacidad de alimentar; la realidad del alimento se ha transformado. En el mundo actual, el sabor de los alimentos está más en la mente de quien acude a un restaurante a probar un plato de nueva cocina, que la calidad de sus hidratos o proteínas. Hemos de admitir que el sabor de una patata cruda no es comparable al de una cocida o frita.

Alguien, un día decidió no comer crudo. Todas las casas tienen cocina. Un silogismo mal construido, pero real.

La fotografía también tiene la capacidad de cocinar la cruda realidad. Lo único que tiene que entender es en qué consiste su alimento.

Por ejemplo, tiene que entender sus símbolos.

No hay caras en las nubes, son causa de la compresión visual de los planos. Las formas que muestran son ásperas, sus contornos están cortados y carecen entre ellos del difuminado en los bordes al que estamos habituados. Tampoco nuestros rostros son planos, lo parecen al verlos impresos en dos dimensiones. Es nuestra memoria la que nos devuelve la ilusión de las tres dimensiones. Tampoco los bordes de nuestro rostro están difuminados, lo parecen en una fotografía debido a la conversión óptica; es aquel difuminado que empleaba Leonardo y que hemos mencionado en el primer capítulo. Visualmente se reconoce el difuminado debido al desenfoque producido por nuestra visión natural, de la que ya hablamos.

Es también nuestra memoria la que nos dice que en la nube hay un rostro.

Hay rasgos que hacen del rostro un símbolo reconocible. El símbolo es esquemático, sencillo, elemental, mínimo.

Dos puntos son ojos.

El símbolo nos devuelve la ilusión del objeto. Una vez reconocido ya no se pierde su concepto. Allí no hay nada, pero ha cobrado forma en nosotros.

El símbolo ha formado, usando el motor de la memoria, una representación válida y viable de un objeto conocido. En este caso sería mejor decir reconocible, asumible o análoga.

No hacen falta todos los rasgos, se necesitan justo aquellos que nos llevan al símbolo. Tampoco hacen falta todos los trazos del símbolo. Si parcialmente siguen devolviendo la analogía, seguirá siendo asumible tras ser reconocida. El símbolo incompleto puede ser suficiente, en depende qué condiciones visuales o internas, para recomponer el objeto sin haber sido reconocido previamente.

Digamos que un rostro real, parcialmente oculto tras una pared, nos muestra un ojo, la nariz y casi toda la boca. Falta el otro ojo, pero el borde de la mitad del rostro se mantiene visible. Es símbolo suficiente para reconocerlo. Lo es, siempre que, el concepto "rostro" esté en nuestra mente en el momento justo de verlo.

Reconocemos el símbolo si es muy evidente, si jugamos a buscar símbolos, o si se da la circunstancia interior que permite que "de pronto", reconozcamos algo.

Este "de pronto" no significa casualidad.

Puede resultar fácil ver algo que está muy fuera del sitio, pero es más difícil verlo entre semejantes. Cuando esto ocurre es porque se establece una relación entre los símbolos externos, que en otras condiciones rechazaríamos, o, simplemente, no veríamos por no estar ocupando nuestra cabeza, y el lenguaje interno de nuestros pensamientos y su simbología particular.

En este "flash" de contacto se reconocen símbolos inesperados.

Podríamos decir que es de "casualidad", pero para que ocurra esa casualidad cuando nuestra concentración está en otra parte, tiene que producirse una superposición entre las imágenes espejo de nuestro pensamiento y el mundo exterior. Esta superposición puede ser positiva o negativa, en lo que falta o en lo que sobra, incluso opuesta. El mecanismo por el que ocurre debe despertar nuestra memoria de reconocimiento, o advertir, de la presencia del símbolo. Es un proceso inconsciente. Sin nuestro pensamiento esa asimilación del símbolo no se produce. Es causalidad, no casualidad.

La analogía ofrece objetos como materia que ni son esperados, ni son realmente el objeto que suplantamos o sustituyen. Sólo lo son para nuestra vida interior. Pero si con el objeto análogo sustituimos el objeto real, estamos haciendo también una parábola de la imagen, contando

una historia ejemplo, sustituta de la original. No sólo eso, estamos despersonalizando el objeto original. Usando del mismo sólo la representación. Ya no tiene personalidad y sólo reúne las características generales asociadas al mismo, pero ninguna en particular, salvo las que le queramos asignar para nuestras necesidades o a causa de ellas. Es el caso del rostro extraído de la nube.

Así pues, el objeto es algo conocido en nuestro interior como lo equivalente de lo real, en una imagen totalmente asimilada al mismo, aunque el objeto en sí mismo no puede ser reconocido en su totalidad; pero la parcialidad asumida es suficiente imagen del mismo para permitir su pensamiento.

El objeto interior tiene la capacidad de producir un resumen esquemático del mismo que llamamos símbolo. El símbolo en su totalidad o parcialidad puede reconstruir la idea del objeto. El símbolo del objeto puede reconocerse en la representación análoga de otro objeto, sin relación entre ellos, que produce una imitación equivalente del mismo.

Esa representación asume la totalidad, en vez de lo particular de lo representado, al ser sólo un concepto del objeto en modo genérico. Lo particular se le puede incorporar posteriormente al objeto.

La asunción del símbolo como suficiente motivo de la representación también permite buscar lo abstracto que genera el símbolo sin que medie objeto. Puede ser sólo una forma extraña o diferente que genere la formación del símbolo. Éste es un paso posterior, pero lleno de posibilidades.

Dijimos que en las nubes no hay rostros. Se encuentran o se buscan. Si son especialmente evidentes, muchas miradas pueden descubrirlo al mismo tiempo. Una sola mirada puede hacer, por indicación, que muchos lo reconozcan.

Diferente caso es el proceder conscientemente a su búsqueda. Entonces, si las circunstancias son adecuadas, los encuentros se multiplican. El símbolo se descubre no sólo en los casos de gran oposición diferenciadora, sino incluso entre semejantes o muy semejantes.

El ojo se aguza, nuestra capacidad de integración se crece a cada momento, y se encuentra rápida y fácilmente un número indeterminado de símbolos y, tras ellos, de objetos. De objetos buscados.

Los símbolos más rápidamente reconocidos son los más elementales, imágenes básicas. Las más complejas permanecen en la sombra.

La búsqueda de un objeto produce encuentros del mismo, raramente de otro. El enfoque interior hacia una búsqueda difumina notablemente la posibilidad de otros encuentros. Pueden ocurrir, y de hecho ocurren, pero en una proporción mínima. Enfocamos nuestra mente.

La búsqueda de símbolos sin una previa imagen mental produce encuentros que, con facilidad, desvían en esa dirección toda búsqueda inmediata. Sirve como inspiración, pero si se precisa un objeto concreto, sólo la búsqueda del mismo permite encontrarlo, generalmente. En tiempo y oportunidad, claro.

De momento hablamos del símbolo que aparece a primera vista, sin más.

Sigamos con el ejemplo de la nube.

El símbolo hizo que reconociéramos el objeto "rostro". Pero una vez asumido, su representación es burda. El objeto necesita una aproximación a la realidad interior para poder sustituir al original, o sólo será admitido como un truco evidente o un juego.

Para esa aproximación existen diversas técnicas.

Antes de seguir, creo conveniente introducir un ejemplo contrario que permitirá entender mejor el uso de

técnicas para variar la capacidad de representación del objeto, y el por qué de las mismas. Para ello empezaré usando una imagen real, no una suplantación de la misma como en el caso de la nube.

Si se desea obtener una imagen capaz de representar lo general, el primer paso para avanzar en la visión fotográfica, consiste en evitar relacionar lo representado con el propio actor, es decir, separar el "qué" o "quién" está, del conjunto total de la obra o ésta perderá valor universal.

Supongamos un paisaje.

Una playa con tres o cuatro personas, una luz matinal que produce sombras largas y tonos cálidos. Unas piedras ponen el contrapunto a la composición geométrica. Todo ello muy nítido y con una extraordinaria definición. Podría ser agradable y relajante. Imagine cada uno una escena, semejante a ésta, que le guste.

Surge una pregunta. ¿Reconocemos a alguien?. De pronto nos damos cuenta de que una de las personas es conocida, o eso creemos, pero no estamos seguros. Miramos con más detenimiento, incluso fijándonos en las demás personas, por si reafirman esta creencia. Es posible que sea alguien conocido. Lo es. ¡Qué casualidad!. No lo es. ¡Estaba equivocado!.

Pero, ¿Dónde quedó la fotografía?. Se ha ido a segundo término. El valor del actor ha anulado la posibilidad de entrar en la obra más allá de lo posible en una mirada superficial. Del mismo modo, un retrato pierde su valor en el retratado, excepto curiosidades. Y esta limitación es tan importante que merece ser considerada. Tómese la anécdota de la playa como un ejemplo simple de valor del actor por contraposición a la obra fotográfica. Pero ese ejemplo aún nos será de utilidad.

Si las personas pueden ser reconocidas, su imagen las representa a ellas mismas y sólo a ellas. La parte de la imagen

que representa lo individual, se ha convertido en "ruido" que es necesario apagar antes de verla, o se convertirá en "otra" imagen. Cada observador que crea poder reconocer a alguien sentirá ese ruido dentro. La imagen se ha convertido en un recuerdo de forma inmediata. "Playa concurrida" se convierte en "playa concurrida con posibles conocidos". La curiosidad ha destruido el concepto y la imagen.

Para que el primer concepto sea válido y se mantenga, la representación personal de los sujetos, su retrato, debe ser anulada. "Éste es Juan y ésta es Marta" no debe ser posible. Todos los objetos "persona" de la composición, deben ser como trazos impersonales que ayudan a la composición de la imagen y refuerzan el concepto buscado. Deben pertenecer al concepto, no distraerlo.

Los rasgos generales que hacen comprender "ser humano" se quieren mantener, "ser humano Juan" no.

Volvamos al paisaje y quitemos un solo factor en él. Mantengamos la nitidez pero eliminemos la definición; bajemos la acutancia drásticamente. Así, el sujeto se reconoce como conjunto pero es impersonal. Seguiremos teniendo exactamente lo mismo, excepto la posibilidad de reconocer a las personas, ya que todos los demás elementos seguirán siendo reconocidos como concepto, incluso las personas, pero no como individuos concretos. Ya sólo representan el concepto general "humanos en la playa".

Al haber eliminado el peso negativo del actor y enfrentarnos a la obra, es el conjunto lo que se valora; y las personas, lo que hacen entonces es aportar su parte total al conjunto de lo representado. Ya no molestan.

Del mismo modo, un retrato, incluso no siendo claramente realista, limita su interés a su calidad y a la persona retratada. Su universalidad queda limitada al paso del tiempo, a la distancia física con su lugar

de origen o al reconocimiento del valor de la persona captada. Refiriéndose a su valor como individuo, no al valor como retrato.

La bondad del retrato está muy limitada por la persona retratada, hasta el extremo de limitar su mensaje.

En un retrato el sujeto es él mismo, además de un ser humano. La observación del retrato asume la función básica de "ser humano" sin necesidad de más explicaciones. Lo que vemos es, directamente, el humano representado de forma particular. Por lo que la representación general desaparece inmediatamente y hasta de antemano, porque "retrato" incluye el concepto "único". Ocurre especialmente en fotografía porque se le ha asignado el rol de "real". La visión exacta del retratado puede impedir la visión del conjunto; y de suyo la impide. Todo lo que rodea al sujeto es accesorio y está en función del mismo.

En el paisaje, una vez anulado el efecto de lo "auténtico y real" de lo representado, las personas igualan su valor al de las rocas o las olas. Nadie se siente representado por ellas, ni intenta un reconocimiento de las mismas. La imposibilidad es manifiesta desde el primer momento. Esas personas ya no forman parte como individuos de la fotografía, son también la fotografía. Sólo estéticamente puede analizárseles, independientemente del conjunto; en todo lo demás son una parte de la misma importancia. Lo cual es justo lo que buscábamos.

¿Es posible enmascarar al actor?

En los ejemplos planteados, se da la circunstancia de que una imagen con menos información, nos permite una aproximación mayor al interior de la misma que si trae un exceso de exactitud en los detalles.

Propongamos una técnica elemental para comprender un modo de control de esa cantidad de información.

En el caso de la playa usaremos un angular muy amplio. Su punto de enfoque lógico se sitúa en el infinito, pero haremos un cambio. Pondremos 1,5 metros solamente, con lo que la imagen queda perdida y muy desenfocada. Recuperaremos tanta información como sea posible cerrando el diafragma al máximo, de modo que sea la profundidad de campo la que reintegre la imagen. Ajustamos la exposición con la velocidad y disparamos. Es un ejemplo comprensible y sencillo.

Estamos obteniendo la información buscada dentro de un conjunto lleno de información, que contiene mucha más que la necesaria y de la que se debe extraer la que se precisa. Estamos trabajando con un extraño concepto de imagen en el que de su información difusa obtenemos con más exactitud su concepto genérico. El mensaje resulta más preciso no siendo exacto.

Podemos enmascarar al actor. Tal vez también podamos cambiarle la máscara a partir de aquí.

Se ha abierto una puerta a la búsqueda de una realidad oculta. La desintegración en círculos de confusión de la imagen y su integración no es lo mismo que la imagen esperada.

¿Qué está sucediendo?

Lo que ocurre tiene algo que ver, aunque remotamente, con la lógica difusa.

La primera vez que entré en contacto con esta teoría, me sorprendieron algunas frases porque parecían haber sido extraídas de un libro de fotografía y, conceptualmente, parecían preparadas para contestar a algunos de los problemas con los que me estaba encontrando en mis trabajos personales. Incluso en su imprecisión me pareció fantástica cada una de sus propuestas.

Platón había hablado de grados de nivel, o pertenencia, entre lo cierto y lo falso. Yo estaba convencido

de la inclinación de la fotografía hacia lo “cierto”, pero era algo en contra de su realidad física y mi sentir interno.

El grado de pertenencia para cambiar la representación de lo que más me preocupaba entonces, “el factor individual”, era sólo un concepto filosófico. No había solución. Todo lo que quería hacer no me llenaba, saturándome de realidad. No encontraba salidas que no fueran manipulaciones groseras, y que me llevaban justo al punto del que quería huir; no veía más allá.

Cuando pude asimilar lo que había tras el sorprendente pensamiento del azerbaiyano-iraní Lofti Asker Zadeh, se me empezaron a ocurrir formas de avanzar.

Zadeh explicó a mediados de los setenta sus conclusiones, tras unir “lógica” y “conjuntos” dándoles grados de pertenencia.

Evidentemente sonaba a mi desilusión fotográfica, así que la curiosidad me hizo interesarme por el tema y seguir leyendo.

Se llamaba en inglés “Fuzzy logic”, y ese nombre lo sacaron de la misma palabra que se usa en fotografía para referirse a una foto desenfocada, porque los bordes no están claramente delimitados, no están nítidos ni precisos. Son los círculos de confusión.

También usaban la palabra “grano”, o granulosidad, que se valoraba como en fotografía analógica –hay que recordar que el digital no existía-, donde se aprecia más grano en el negro que en el blanco. Con una escala variable en los tonos intermedios. Es decir, que, del sí y no binarios, del cero y el uno, se pasa a, digamos para entendernos, cien; de modo que se pueden dar diferentes valores de grises.

Se pensaba aplicar la lógica difusa a procesos complejos que no tenían una solución matemática o exacta. Trabajaba en la imprecisión, en lo indefinido, dando un

cierto nivel de confusión, de vaguedad a lo que analizaba o trataba de poner en medida.

Una de las frases geniales decía que trataba de solucionar la escasa o nula capacidad de la lógica tradicional para ser expresiva o creativa.

Las fórmulas matemáticas planteadas me parecían demasiado complejas, quedando su comprensión a buena distancia de mis conocimientos de cálculo. Pero el planteamiento que daba vida a la fórmula era evidente. Los expertos dicen que sus conceptos y algoritmos son sencillos, aunque a mí sólo me llegaban con claridad los primeros.

Por fin encontraba algo que le daba más prioridad a la aproximación al concepto que a la exactitud del mismo. Si fuera una cámara ya la habría comprado, pero sabemos que no existe algo como eso.

Entre los ejemplos leídos había cosas del tipo: ¡Un hombre alto! Todos lo entendemos, pero ¿Cuánto es "alto"? ¿Cuánto es de alto? Un concepto difuso.

¡Hace calor! De acuerdo, pero ¿Cuánto?, ¡Bastante!, ¿Tanto como para poner el aire acondicionado? ¿Cómo de fuerte lo ponemos? ¿Cuánto es bastante? Otro concepto difuso.

Entre calor y frío existe lo templado. Suficientemente templado es algo relativo, no es preciso, es confuso o Fuzzy.

Con la lógica difusa, semejante a nuestra forma imprecisa de pensar, de ver y de crear, se manejan los automatismos del aire acondicionado, el autofocus de las cámaras y hasta la búsqueda de células cancerígenas entre las células normales.

Para hacerlo sencillo diré que el cálculo difuso tiene tres pasos básicos, que consisten en:

1º Fusificación: Convertir los valores reales en valores "difusos".

2º Inferencia: Generar los cálculos usando los "condicionantes".

3º Defusificación: Convertir los valores resultantes en valores "enfocados".

Suena fotográfico de verdad.

Decidí buscar una forma de aplicar estos conceptos tan sencillos a mi obra y diseñé las primeras pruebas. Busqué los puntos cero y uno como límite y calculé para una óptica determinada, la mínima distancia posible de trabajo para un diafragma cerrado al máximo; usando como control de área la profundidad de campo. Ese valor fue mi primera referencia y a través de él me moví.

Así comenzaron a formarse las primeras imágenes que abrieron la puerta a la imagen difusa, a la alegoría y a la simultaneidad; llevándome cada obra o colección a la siguiente.

Saturación, contraste, luminosidad, etc., son valores susceptibles de cálculo, aparte de muchas otras mezclas y variaciones.

Dichos valores marcan diferencias entre objeto y fondo; y en sus intermedios se encuentra información que es utilizable de forma creativa.

Los errores premeditados, en realidad búsquedas, permiten entrar en imágenes inesperadas, que abren vías fantásticas que traen en la mano la solución a su propio problema. Por ejemplo, no hay por qué reenfocar todo lo que se pueda, tal vez necesitemos que la imagen formada tenga más "confusión" que la que su total reconstrucción pueda devolver. El grado de utilización es parte de la herramienta.

Este "concepto difuso", que nada tiene que ver con una imagen desenfocada o con flou, es uno más de los tantos que se deben utilizar, para poder dar la representación deseada a las imágenes que salen de la misma realidad, sin ser realistas.

Se ha explicado su idea básica por haber sido la respuesta a un problema concreto, que se me planteaba cada vez que intentaba capturar paisajes con personas: Lo particular bloqueaba mi acceso a lo general. Es evidente que en mi interior ya se estaba tratando de encontrar otro camino para usar el objeto. Pero en ese momento, el enfrentamiento con el objeto no había sido superado y no podía utilizar el símbolo sin prescindir del autor.

Un hombre corriendo, visto desde el "concepto difuso", no es "ese" hombre corriendo, sino la representación de cualquier hombre corriendo, o de ninguno en concreto. Es el "acto" de un hombre corriendo. Empezamos a poder escribir una frase indefinida como parte de un texto fotográfico.

La despersonalización de los actores no cuenta toda la historia en la fotografía del paisaje. ¿Qué ocurre si extraemos del paisaje a las personas y dejamos sólo aquello que no es humano? ¿Pierde su valor el concepto de difusión? ¿Por qué no tratar todo lo visible de la misma forma? Más aún, ¿Qué resultaría de tratar lo simbólico como concepto difuso? ¿En qué se convertiría el símbolo?. En una segunda fase, tal vez ese concepto nos permitiría eliminar incluso al actor, haciendo aparecer lo simbólico a través de formas puras, libres ya de su propio peso.

Sin el actor en la imagen los objetos también resultan alterados. Cosas que antes perdían su valor, ocultas tras la capa de realismo con que la fotografía las hacía cargar como un pecado, toman ahora un valor por sí mismas. Los colores sustentan la imagen, no sólo se limitan a rellenarla. Las líneas cambian de vigor, el movimiento pierde la exactitud, para mostrar lo general. ¿Es posible que la imagen deje imaginar más?

Añadamos más técnica al concepto y probemos en sus límites forzando las posibilidades. Como con toda nueva técnica que se prueba, lo conocido es sólo el descanso de lo que aún no se conoce.

El paisaje, que nos ha dejado entrar en él de otro modo e “imaginar” lo impreciso, se vuelve más que objeto y cobra vida; establece una relación de tomar y dejar, habla ya de una nueva forma de creación.

¿Que hay más allá de la realidad?

El uso del concepto de imagen difusa abre caminos para utilizar “con partitura” y llegar a un fin, que antes estaban limitados a la investigación del medio, llámese color, movimiento, etc., en sí mismos.

El concepto difuso puede representar con una fidelidad muy superior todo aquello que no tiene imagen física, en la medida que el actor que lo sustenta distrae de lo representado y lo banaliza. Y aún hay más, dado que el actor termina convirtiéndose en imagen de lo representado y que, en ocasiones, se ha plasmado lo interno y su sentimiento en función de lo que lo producía o del momento en que se producía tal sentimiento –como por ejemplo una madre amamantando en relación con la ternura-, el resultado final no deja de ser cómico intelectualmente, si se considera que un “ángel” es alguien rizado y rubio, de piel clara perfecta, facciones afeminadas y alas de paloma blanco-azuladas a punto de abrirse o casi plegadas... En la misma medida podrían ponerse otros ejemplos, aunque todos ellos basados en una representación física y limitada pero con un lenguaje conocido, y aceptado ya, como imitación de lo real.

Si lo que se pretende es despertar la vibración interna de algo tan poco real, tal vez “representar” no sea suficiente. Es posible que la imagen más intensa llegue a través de la imaginación y del pensamiento interno, no racional y directo. Lo real quita fuerza a lo sensible y es, en este caso, donde el concepto difuso de la imagen lo tiene todo por decir. Entre otras cosas porque elimina desde el principio el peso de la representación

real a cambio de su apariencia. Incluso la apariencia se fundamenta en la propia imaginación, con lo que se da un paso más hacia lo interno.

La desintegración en círculos de confusión de la imagen y su integración no es lo mismo que la imagen esperada. Esta es sólo una puerta, un comienzo; es una importante ayuda para liberarse de la dependencia de la imagen real, pero no nos lee el pensamiento. La imagen no aparece porque sí, hay que componerla, iluminarla, buscar su contraste, jugar con su materia, compensarla, tomar decisiones, en definitiva: hacerla. No es suficiente con echar la cámara al rostro y disparar, me temo que no es así de sencillo, por buena que sea la cámara y eficaz la técnica de su software.

Otras técnicas semejantes, a todos los niveles, a ésta descrita, permiten que el objeto "rostro burdo" de la nube adquiera una representación aceptada, no asociada al objeto que la produce. Algo que no es, se oculta para mostrar lo que queremos que sea. La imagen final será reconocida sólo por el objeto que aparece, independientemente de lo que fuera lo que lo conformó. El caso de la nube no es exactamente el paso opuesto de la fotografía de la playa que usamos en el ejemplo anterior. Queremos convertir en un rostro algo que no lo es, reconocemos un símbolo que nos dice que ahí hay un falso rostro y queremos utilizarlo como objeto sustituto. En la playa queremos que los rostros mantengan su apariencia pero que no se reconozcan. Aquí también queremos cambiar una representación por otra, pero además se trata de que el rostro que figura en la nube pueda hacerse pasar por un rostro imaginario, pero real. No tiene por qué ser humano, pero puede ser algo semejante o reconocible como una expresión en un rostro figurado. Es decir, además de suavizar en él lo áspero, ha de separarse del fondo como un ser independiente. Un reto distinto con un punto básico común.

El símbolo o el objeto pueden y deben buscarse de varias maneras. Una vez aprendido el modelo de búsqueda, se aprende el proceso para “construir” el objeto necesario para la representación.

A nivel técnico hay diversos conceptos que se deben manejar para conseguir que la imagen responda a lo deseado. En ocasiones debe partirse de un concepto para terminar con el empleo de otro, y en otras ocasiones puede ser exactamente al revés. Esto no es una ciencia exacta ni se puede programar. Lo que en ocasiones es perfecto puede resultar un desastre en la siguiente imagen; es necesario un divertido y meticuloso contacto y dialogo con el caprichoso elemento que estamos creando. Parece tener personalidad propia. En realidad todos tienen personalidad y, la nube, no es diferente.

En ocasiones el símbolo no aparece de forma exacta para inspirar el objeto, pero, con práctica, el símbolo que no es evidente, se intuye.

El rostro de la nube, como es de suponer, no tiene la piel lisa, también carece de pómulos, decidimos que es necesario suavizar sus bordes.

Si el suavizado se quiere hacer en la toma, debe hacerse desenfocando, y reintegrando, convenientemente la imagen a capturar. Evidentemente, la cantidad asignada debe ser aprendida y testada hasta conseguir la maestría, pero es posible el cálculo y el éxito en el mismo.

La reconstrucción del objeto, usando las técnicas necesarias es correcta, y su representación adecuada.

El punto de desenfoco necesario para que la reconstrucción de un objeto sea apropiada requiere una explicación. Toda la información de la imagen se encuentra en ella exactamente igual si está enfocada o desenfocada. Otra cosa es que seamos capaces de manejar esa información, o que esa información sea la adecuada.

Evidentemente, no hablamos de toda la información posible, sino de una información determinada y discriminada. Hablamos sólo de aquella que queremos extraer, al igual que hacíamos en el elemental ejemplo de la playa; imagen en la que se quería perder parte de la información.

En el caso del nivel de foco, todo lo que no responde a la máxima definición, expresa su diferencia en el tamaño de los círculos de confusión. A medida que estos se hacen más grandes, la información que contienen se expande dentro de ellos; no se pierde pero está dispersa. Estará más dispersa cuanto mayor sea el círculo de confusión producido.

La forma en que ese círculo se produce respecto al punto de máxima nitidez, responde a la forma de cono. Exactamente de doble cono invertido cuyos picos están en contacto. Los conos no son iguales. El más cercano a la cámara es más corto y su base se ensancha más rápidamente. El tamaño y diferencia entre estos conos depende de la óptica utilizada y de la distancia al punto enfocado.

Esta característica permite calcular y seleccionar el punto en que hemos de colocar el foco, que puede estar dentro de la imagen a capturar, es decir, en el objeto, o fuera de él. En otras palabras, antes del mismo o tras él. Incluso se puede enfocar a una distancia tan corta que se coloque antes del primer objeto que aparezca en el área seleccionada. De modo que toda la imagen puede colocarse dentro de un solo cono, el anterior o el posterior, o mezclando los dos en mayor o menor medida. La diferencia resultante es que, si están en un mismo cono, todos los círculos de confusión crecen en una misma dirección y con reglas idénticas. Si están en dos conos, los círculos crecen más rápidamente hacia la cámara que hacia el fondo, respecto al punto de foco; por lo que cambiar el punto de enfoque cambia la forma en que la información se muestra en la imagen y en consecuencia permite manipularla.

Es evidente que estamos hablando de dos dimensiones. El cálculo se hace para perder una de tres y la mejor forma de hacerlo.

Aquí se habla de círculos de confusión formados durante la captura, no tras ella.

Existe la posibilidad de buscar esos círculos tras la captura, tratando de desenfocar la imagen obtenida, pero en este caso los círculos de confusión crecen en forma circular, no como esferas, en toda la imagen y al mismo tiempo, ya que toda la imagen se ha resumido en un sólo plano. No existe el efecto cono.

Antes hacíamos la aclaración "no como esferas", porque el desenfoque sobre un plano obtenido en una cámara tampoco es igual que el obtenido desenfocando la imagen ya capturada. La óptica empleada en la captura produce un desenfoque particular y distinto a otra óptica con una construcción diferente.

Permanentemente hablamos de los "círculos" de confusión. Es oportuno hacer una aclaración sobre ellos.

Esas formas redondeadas que aparecen en los brillos desenfocados de las fotografías, principalmente en los fondos lejanos respecto al primer plano enfocado, responden a algo en concreto.

Cuando un destello de luz inesperado nos entra en la cámara, aparece en la fotografía como un rayo de luz que en ocasiones muestra una imagen geométrica; un pentágono o un hexágono, normalmente. Esta figura reproduce la forma del iris del diafragma dentro del objetivo. Los círculos de confusión reproducen en los puntos desenfocados esta forma. En realidad pueden reproducir cualquier forma que esté exactamente delante del objetivo. Si recortamos un papel negro con, digamos, picos triangulares, dejando un agujero en su centro, y lo colocamos haciendo que aparezca un poco por los bordes del objetivo, los círculos

de confusión mostrarán pinchos hacia dentro. Así que la forma de los círculos se puede alterar y su conversión será diferente. El efecto es más evidente con teleobjetivos.

Otros efectos, como la invasión de los tonos oscuros por los claros, tienen características diferenciadoras respecto a la captura, por lo que es otra herramienta a tener en cuenta.

Ambos caminos para trabajar en la imagen difusa, se pueden usar bajo determinadas circunstancias para obtener resultados distintos. Pueden usarse incluso en la misma imagen.

El desenfoque introducido en ciertas imágenes produce una mezcla entre los círculos de confusión de distintos planos, lo que hace que una imagen no plana llegue a integrarse formando parte del mismo objeto. Este objeto sólo aparece dentro de la captura de esta realidad simultánea calculada. Es como la sombra de tres dimensiones en dos dimensiones. Jugamos con la forma en que observamos el cubo para dibujar sus líneas en un plano.

La simultaneidad se produce, y encuentra, de muchas maneras. Es evidente que se puede producir, o buscar, tanto en la propia realidad tridimensional como en bodegones. Por supuesto, se puede provocar como en una calculada captura de estudio, de modo que el objeto necesario reúna las características deseadas para el conjunto de la imagen.

La simultaneidad aparece en ocasiones en planos diferenciados remarcados por la luz, que en un momento muestra la imagen y en el siguiente la oculta, la deforma o, simplemente, desaparece.

También aparece formada sólo por colores, o por líneas de imagen. Estas líneas resultan generalmente más fáciles de diferenciar que los colores, pero es un simple ejercicio lo que lleva a buscar razonablemente en las manchas de color.

Para que la imagen deseada se produzca se puede utilizar la reflexión de los objetos, ya sean espejos, cristales o metales con mayor o menor grado de reflexión. En el caso de los metales, diferentes grados de pulido o textura producirán un cambio en la influencia entre el color y la línea.

La transparencia, o semitransparencia, permite crear objetos a medida para nuestras necesidades.

La combinación de reflexión y transparencia junto con imágenes sólidas, tanto en exteriores como en estudio, puede ayudar a producir casi cualquier imagen deseada, incorporada a objetos o símbolos no correspondientes.

En muchas ocasiones el símbolo se encuentra ante nuestros ojos en dos dimensiones de forma natural. Las citadas fotografías de la colección de Francois Gillet, "Le pays du reve", y también "Beyond Mystery Bay", son un ejemplo exquisito de esta afirmación. El símbolo encontrado se puede captar como una reproducción de lo evidente. Él es el objeto.

En nuestro ejemplo de la nube, el rostro no es plano, tal vez lo parezca por la distancia que nos separa de la nube, pero realmente está lleno de relieves. Lo entenderemos mejor con el ejemplo de un objeto más próximo y complejo: supongamos un árbol. Digamos que a una cierta distancia del mismo distinguimos también un rostro, pero éste podría estar formado por ramas de la parte delantera y trasera al mismo tiempo, incluso por ramas de árboles diferentes; también podría ser la suma de rocas y ramas en planos alejados. Para eso se usa el efecto difuso en esta imagen en tres dimensiones, para poder usarla en la simultaneidad como un todo conjunto. Integramos el objeto.

Aunque en condiciones normales la captura se produce en forma vectorial hacia el frente, la inclusión de reflexiones o semitransparencias en ángulo, añaden

en la imagen bidimensional obtenida, vectores no alineados, como en una tercera dimensión, que se ven afectados por el factor difuso en las mismas condiciones que el resto de la imagen.

La simultaneidad de imágenes se produce de forma natural a nuestro alrededor, pero una vez comprendido su sistema interno de funcionamiento, éste es manejable y reproducible a voluntad; lo que permite crear imágenes con la complejidad deseada.

Devolver a la imagen obtenida un contraste entre bordes no supone ninguna dificultad. Diferentes técnicas conocidas traen lo que se había quitado de contorno, pero reconstruido para el nuevo objeto.

Aquí hemos hablado del foco como revelador del objeto, pero no es el único elemento. La saturación, polarización, eliminación de un color en beneficio de otro, o su simple transformación, son todos ellos de una enorme importancia en la obtención de imágenes imposibles sin su utilización. No debe olvidarse la captura.

La importancia de la captura no lo es sólo en función de una correcta exposición, sino en función de que lo sea para la necesidad de la posterior utilización de la materia en que se va a convertir. Distintas capturas luminosas producen diferentes materias con diferentes maleabilidades. La luz se comporta como una dimensión más, tal vez la quinta, que parece perdida en el objeto o que se percibe a través de él.

La luz en el realismo es de suma importancia en la transmisión de sensaciones y en la personalidad aplicada al objeto. En la simultaneidad aún lo es más, pero no por el embellecimiento del objeto, sino por la revelación del mismo. Dicho objeto puede estar lleno de luz en sí mismo y frecuentemente lo está, incluso de más de una

luz, dependiendo de sus planos y de la textura que tenga cada uno. Este valor se incrementa según salga el objeto del blanco o del negro.

Con la simultaneidad el objeto real pierde su sentido en función de otro nuevo, cuya representación no responde a nada particular, sino que se acepta como generalidad.

Esta forma de tratar el objeto puede dar lugar a otro paso, que consiste en la formación de objetos nuevos carentes de símbolo. No son reconocibles porque no existen. Es decir, con la imagen que aparece en la simultaneidad es posible crear nuevas apariencias.

De esa forma de trabajar la realidad simultánea, se obtienen representaciones de objetos conocidos, pero deformados, variados, estilizados o alterados. Sin embargo, si en ellos se puede seguir leyendo un "código" que permita admitir la imagen, equiparándola con lo real -tal como decíamos en un capítulo anterior-, se aceptarán como una realidad simulada o una equivalencia. Así, también se la aceptará como representación para expresar una escena no reproducible del mundo real; será aceptada como portadora de un mensaje.

Esta forma de tratar la imagen fotográfica rompe muchos de los esquemas en que se suele encajar.

En los distintos escalones de transformación del objeto, éste puede llegar a ser absolutamente irreal. Puede mantener los símbolos básicos que lo definen o sólo una parte, pero incluso los símbolos pueden ser transformados, o integrados en un objeto al que no le corresponden y que lo convierten en otra cosa. La alteración de la forma no es una posibilidad menor y, con el resto de las posibilidades, el objeto se vuelve muy maleable; alterándose el conjunto de la imagen hasta el punto de no ser reconocida como una imagen, dentro del esquema de la fotografía. Pero es totalmente fotográfica.

Incluso ya en los primeros estadios se pueden producir efectos que rompen los esquemas asignados a la fotografía.

Tras algunas de las primeras pruebas que realicé usando paisajes como modelo, preparé unas copias a las que terminé llamando "acuarelas". El nombre fue provocado por un engaño.

Las acuarelas reales son diseños gráficos basados en un dibujo, aunque también se puede utilizar la mancha de colores como elemento principal gracias a su transparencia. No hay ningún parecido con una fotografía tradicional.

Había conseguido unas imágenes fotográficas que nada tenían que ver con fotografías patrón de paisajes; las personas que aparecían no se reconocían, los colores eran pastel, extrañamente aplanados y con bordes nítidos pero no exactos. Los negros apenas aparecían porque los había sobreexposto. Fue el primer paso en la investigación que consideré oportuno enseñarle a un amigo.

Al verlas, mi amigo me dijo que no podía mirar esas fotos, que le mareaban, que estaban como desenfocadas, o que no se veía claramente a la gente. Entonces, le hice ver que no eran fotos, sino reproducciones de acuarelas de un pintor. El resultado fue simplemente increíble. Tras un "¡Ah, bueno!", miró detenidamente las "acuarelas"; le parecieron buenas aunque extrañas, incluso seleccionó unas más hermosas que otras. Cuando terminó de ver las que tenía a mano, le dije que eran realmente fotografías, pero su capacidad de ver, y de aceptar, ya estaba educada para esa forma fotográfica que antes no aceptaba; lo que le resultó tan sorprendente como agradable. Las posteriores fotografías que le enseñé, ya no diré "acuarelas", no necesitaron de ninguna adaptación; la discusión fue solamente la belleza, o las particulares características de cada rincón escogido.

El hecho de que no parezca una fotografía "típica", será aceptado con mayor rapidez popularmente a medida que se muestren más imágenes de la simultaneidad.

Es evidente que de esta manera se pueden mostrar imágenes imposibles en la realidad equivalente. La simultaneidad es el primer paso para usar dicha realidad como "almacén" de objetos, como inspiración o, simplemente, como campo de búsqueda; todo es posible, no hay en ella en este sentido, ninguna diferencia respecto a la fotografía considerada como normal.

Consecuencias de las diversas técnicas que se pueden utilizar para concretar la imagen, son la posibilidad de separar color y forma y utilizarlos de forma independiente. Una vez separados se pueden trabajar en conjunto o sustituirlos por otros distintos, con lo que la alteración de la imagen puede ser radical.

Aún más, es posible obtener la forma solamente y reutilizarla como si fuera el objeto completo. Con un mínimo de cuidado la representación será aceptable. Lo mismo se puede afirmar del color por sí sólo.

Se revela una nueva evidencia: El objeto puede ser anulado, dejando sólo la forma, la forma sola da lugar a una más rápida creación del posible símbolo, y el símbolo, la línea, es el paso directo hacia una imagen alejada de toda representación que haga posible reconocer un código.

Con un esfuerzo mínimo, la simultaneidad da paso a la sustitución del objeto por el símbolo.

Debe hacerse una aclaración sobre el cambio que tiene aquí la palabra "objeto".

Bajo la luz de la fotografía real, o equivalente, el objeto retenía una serie de rasgos que devolvían a la memoria, supuestamente, la totalidad de las características del mismo. En el caso del objeto simultáneo, éste sólo

retiene aquellas que posibilitan su relación, vinculación o equivalencia con el objeto que "sí" representa la realidad; y por tanto con la realidad misma.

Si esta asimilación con el objeto intermedio no existiera, la simultaneidad daría lugar a un objeto desconocido; aceptable como lo que fuera, pero no vinculable a la realidad equivalente.

Cuando hablamos de la pérdida del objeto, sustituido por el símbolo, estamos yendo más lejos de lo que se pretende en estas líneas, pero la tentación de su estudio es inmensa. La abstracción se presenta, de forma muy apetecible, en un horizonte cercano tras esta puerta; pero de forma absolutamente calculada y controlable.

Todo esto es posible.

Ya existe.

La simultaneidad, como concepto, permite analizar la realidad con una mirada renovada, pero, especialmente, trae una llave para abrir la puerta a un mundo del que obtener imágenes, ya que permite usar la intuición como escenario, lo cual está más allá del proceso fotográfico. No es una estética o una técnica, es más bien una teoría de la composición de la imagen real y, por lo tanto, de la capacidad de descomponerla para obtener de ella la parte que nos interesa, nos apetece, o somos capaces de mostrar.

La realidad total es la suma de todas las realidades que ocurren a la vez en ese momento. Algunas capas de la realidad son tan diferentes entre sí como el agua y el fuego. Entre esas capas o realidades surgen elementos inesperados que permiten la unión de ambas y aparecen en conjunto. Entre el hombre y el aire surge un elemento como alas que le permite volar o flotar en él, uniéndolo a lo imposible. Digamos que es la simultaneidad.

Si integramos la imagen de lo que nos rodea todo es otra cosa. Los objetos son parte de otro conjunto de cosas

que las hace otro ser. Se podrían definir como metafísicas si atendemos escrupulosamente a esta idea, pero nada es totalmente ello mismo. Esas imágenes provocan sentimientos y pensamientos que sólo podrían despertarse con la combinación conjunta de los elementos que les dieron vida, más la selección formal del creador de las mismas. Algo tan insólito que hace creer que la posibilidad de repetirse ese momento mágico es infinitesimal. Es la mezcla de la inspiración y el momento de gracia de atraparla.

Es posible que este mundo sólo exista en su representación, lo cual ya es fantástico porque entonces se está creando realmente. Pero el problema en fotografía es que el "objeto" se encuentre dentro, como reflejo de lo que causa los pensamientos desde el exterior. Se trataría, entonces, de conseguir que el objeto externo que provoca la aparición del interno, haga posible una reproducción de esté que sea inspirador de la misma alegoría. O también de la emoción en el choque de las dos fuerzas, mientras no se inclinan hacia ninguna de las dos partes.

Sin todo ese conjunto físico, mecánico, técnico o biológico, el objeto interno no es más que un sueño olvidado. Pero si el objeto se puede enseñar o mostrar, si se puede hacer patente y observable, entonces se convierte en semilla e inspiración de otra forma de pensamiento.

La simultaneidad es una forma de enriquecer nuestra visión.

Es necesario abrirle la puerta y dejarla entrar.

Tiene ojos de futuro.

EPÍLOGO

“La belleza es una aliada ciega. Es como la cima de una montaña que una vez alcanzada no conduce a ningún sitio”
Somerset Maugham (*Cakes and Ale*, XI)

Hemos pasado en un breve recorrido desde las cavernas hasta un futuro posible. Por el medio, como si apenas hubiera ocurrido, hemos dejado sucesos que han costado digerir mucho más tiempo del que ellos mismos vivieron. Es muy fácil hacerlo cuando ya se ha superado ese tiempo, pero no todo ha quedado atrás.

Más de ciento cincuenta años después, siguen metiéndose en el mismo saco varios tipos de fotografía que nada tienen que ver entre sí, excepto el hecho de usar una cámara como artefacto. Es, cuanto menos, sorprendente. Lo es, porque siguen aplicándose a un tipo de fotografía calificaciones que sólo son válidas para otro, de modo que desvirtúan las propias características de cada una, haciendo imposible un análisis correcto sobre bases tan erróneas. Se generaliza presentando como materia de fe lo que es inviable en todas las ocasiones. Y todo ello, sólo, porque se usa una caja con un cristal delante. ¿Pero en qué campo? Porque hablar de fotografía es como hablar de la rueda. Se

usa para todo, pero no todo es lo mismo ni se valora de la misma forma, ni se mete en el mismo saco. ¡Es tan evidente!

El cacharro denominado "cámara" no une nada entre el fotoperiodismo y la fotografía infrarroja de reproducción o el arte. Es un objeto más en la parafernalia necesaria para entrar dentro de la artesanía de la fotografía. Eso es todo, punto. Si dentro de todo el proceso necesario para manejar la materia fotográfica falta algún elemento básico, no hay fotografía. Como no la había cuando todos los elementos eran conocidos, pero no se habían unido. No es sólo la cámara lo que une con la fotografía. Tampoco hay unión entre la brocha que pinta una habitación y la que da color a un cuadro del Bosco.

Es desolador escuchar como se compara el acto de crear con la mecánica robótica de una cámara con temporizador colocada en cualquier esquina. Lo es, pero es igual de triste entender que todo el "arte" que se le asigna al "fotógrafo" es la "capacidad" de escoger el momento oportuno y el punto de vista. Si no fuera tan dañino, deberíamos sonreír. Un argumento digno de una película, en el que se compararía el "cómo lo ve la cámara" y el "cómo lo veo yo", a eso se ha llegado.

Miles de millones de fotografías se disparan cada año; si todos los habitantes del planeta hicieran fotos sin parar, cumpliríamos sobradamente la expectativa del punto de vista particular, incluso se guardarían para tener valor como antigüedad dentro de, digamos, cien años. Con la técnica adecuada todas las imágenes tendrían toda la gama tonal posible, el máximo de saturación, o la que sea la saturación perfecta. Nada se escaparía al ojo mundial que todo lo ve. Pero en vez de arte tendríamos un solemne aburrimiento, un libro de casualidades, interesantes como reportaje quizás, pero simplemente: anécdotas.

Seguramente el dialogo que se establece con el mundo

que nos rodea no sea el más adecuado para evolucionar hacia una mirada más interior.

Es más bien el dialogo de ¿Qué veo con la cámara o a través de ella? que el ¿Qué hago o puedo hacer con la cámara? lo que diferencia una posibilidad de la otra. La segunda proposición incluye la primera, pero no al contrario. La primera es restrictiva, la segunda es abierta. La segunda también incluye la pregunta ¿Qué quiero hacer con la cámara?. La respuesta la da tanto la cámara como cualquiera que la use: ¡Si sabes el camino harás lo que quieras!. Pero este "saber el camino" no es exactamente el "cómo" se hace. Como hemos visto con la entrada a la simultaneidad, no todo el proceso es físico. Es imprescindible "ver". Parece que se ha roto la cadena.

Muchas veces, el dialogo que se mantiene con el artefacto es revelador, porque tienen una forma de expresarse o, mejor dicho, son capaces de responder a unas preguntas, pero no a otras, o responderían mal. Me permitiré poner un ejemplo sencillo: Un fotómetro de luz incidente o reflejada no tienen el mismo lenguaje. El primero te dice: para que el gris medio sea gris medio tienes que poner este diafragma y velocidad. El segundo te dice: esto será gris medio si pones este diafragma y velocidad. ¡Nada que ver!, si cambiamos el diálogo nos cargamos la fotografía; lo que queremos saber a través del artefacto tiene su forma de diálogo propia. La cámara también.

¿Hay alguien que no hable con la escena?

Tal vez lo que ha ocurrido sea que a la cámara se la ha considerado un oráculo, o quizás un conferenciante, y que sólo puede hablar él. Así que se le pide permiso con reverencia para que su divinidad la caja mágica nos regale algún instante memorable con una pequeña ayuda por nuestra parte. Pero resulta que la caja mágica está loca porque alguien le diga que ahora va a hacer lo que a él le

da la gana, sin discusiones; y va y lo hace.

La cámara es una inútil de remate. Confiar en que ella nos va a resolver un problema es demasiado iluso; jamás ha resuelto ninguno sola, está muerta. Los vivos somos nosotros.

Y entonces ¿Por qué resulta tan atractivo hacer fotos? ¡Porque es creativa desde el mismo principio!, y eso engancha. Incluso a nivel elemental se intuye que lo de apretar un botón no es sólo apretar un botón, parece que el aparato tiene vida propia y hace lo que le da la gana de cuando en cuando, o casi siempre. Y los resultados son manipulables a voluntad cuando se sabe hacer algo más que apretar el botón; y si se sabe mucho más, entonces es más manipulable. Pero hay una regla no escrita que dice: Es manipulable sí, pero ¡no lo manipules más allá que hasta aquí!. Obedientes como corderos, se respeta la norma que ha decidido que el mundo es plano y que, más allá del horizonte, hay un precipicio vigilado por dragones que conduce directamente al infierno. Bueno, eso era la tierra cuando se decía que era plana, pero resultó ser redonda y allí estaba América.

La cámara está para ser usada en nuestro propio beneficio, con las reglas que nosotros queramos, enfrentándonos a lo que vemos, dentro o fuera, como nos inspiren nuestras visiones; no como nos inspiren a través del aparato mágico.

La cámara limita mucho menos que el plano de dos dimensiones sobre el que hemos decidido volcar nuestro mundo interior.

Si alguien decide que la realidad tal como la ve no le gusta o es capaz de mostrar lo que los demás no ven, debe olvidarse de cualquier convencionalismo trasnochado sobre el objeto fotográfico y el "objetivo" de la fotografía en el mundo o en el diccionario y seguir su propia línea.

La cámara no es nada, es el mundo que tenemos delante lo que importa, el mundo visible que usamos para expresarnos y del que tomamos lo que necesitamos para crear, sea cual sea la forma en que lo hacemos. Es nuestro objeto, pero ni rígido, ni sólido, ni inamovible, ni inalterable, ni intocable. Lo que es mágico no es la cámara, es el objeto. Si no se es capaz de crear sin una cámara, con ella tampoco se puede; no es una varita mágica o la llave de la creatividad. Ésta debe existir previa e independientemente al medio o detrás no habrá nada que mostrar.

En el momento en que se trabaja concediendo a la utilización del objeto la máxima importancia; cuando el objeto se puede convertir en materia transformable y de hecho se convierte, parece que las reglas desaparecen o son otras.

Rompiendo la relación directa de la cámara con el objeto reconocible se altera una parte fundamental de la historia del medio. Uso la palabra "reconocible" porque la cámara es puerta del objeto, sea éste cualquier representación necesaria para la consecución de la forma precisa.

Cuando el objeto se convierte en nada y ya no hay huella del mismo en la imagen visible, se deja en una tremenda indefensión al espectador, quien se enfrenta a la obra fotográfica sin el referente fundamental del que ha disfrutado desde el nacimiento de la misma. Se ha quedado boquiabierto y sin argumentos. No es capaz de reconocer lo que ve, ha pasado a tener que reconocer lo que quieren que vea, pero no en el sentido de representación exterior -ya no es algo tan "físico" como un árbol-, sino en el del objeto interior; algo que parece estar en contra de lo que se consideró el código genético de la fotografía. De pronto tiene que preguntarse: ¿Esto qué es o de donde sale?. Algo a lo que no está acostumbrado y que tendrá que hacer obligado, en contra de sus propios principios.

Lo aceptado es que se cambie el objeto de una forma

relativa y sin tocarlo, un poco como de lejos, con la luz o con el punto de vista, tal vez con un proceso en blanco y negro o de una manipulación semejante, pero dejando siempre reconocible su código. Si eso no sucede, y el objeto está transformado respecto a lo que se le reconoce o asigna, entonces se supone que hay un truco o una reproducción de otro tipo de arte, incluso algo mixto, pero no "sólo" fotografía. Esto es así, porque el observador es el censor y juez de toda imagen fotográfica que se le presenta y si no puede ejercer esa función, la propia definición del juego fotográfico se pone en duda, y hasta su existencia: "¡Eso no es fotografía!". Habrá que buscar en el diccionario la definición de fotografía y cambiarla antes de que nadie se dé cuenta del error cometido, durante casi doscientos años. No se debe olvidar en esa definición la, más que, posibilidad, de que el objeto desaparezca por completo y sólo quede su rastro.

De pronto, quien mira tiene que "interpretar", ya no se trata sólo de reconocer, el espectador tiene que "traducir", ya no es "su" propio lenguaje, tiene que "comprender", ya no es visión directa y elemental. La fotografía deja de ser aquello inmediato, evidente y equivalente. Un esfuerzo mental que muchos no están dispuestos a hacer.

Pero el espectador es anecdótico para la fotografía, lo es en cuanto individuo. El que llega y mira aporta su propia experiencia, cultura, influencias, momento vital, disposición y voluntad a la vibración visual que se le ofrece. Rellena sus huecos de memoria y obtiene un mensaje y una conexión determinada. Mañana su sensación puede ser diferente. El siguiente espectador no tendrá ningún parecido con el anterior. De acuerdo que verá lo fundamental que se le ofrece, pongamos por caso "casa en el campo", pero sentirá placer o soledad, distancia o armonía de los colores, relax o angustia, interés o aburrimiento. Cualquier cosa

es posible y, además, cambiante para cada espectador. ¡Qué problema! ¿Cual es el mensaje? ¿La suma de todas las visiones?

Es de suponer que el autor ha ajustado convenientemente el lenguaje empleado para limitar, o delimitar, los márgenes del mensaje, además de la cualidad y calidad del mismo, pero dentro de esos márgenes el espectador se moverá tanto como quiera y, como no comprenda lo que ve, los romperá o se quedará fuera de ellos. La fotografía es independiente del espectador, cobra vida real con aquel de ellos que sí conecta con el eje central de la misma, pero la cobra para él y sólo para él, porque esta comunicación es un hecho individual. La fotografía como fenómeno es universal, pero como hecho es individual; lo es incluso cuando hay una clara conexión entre autor y espectador. Ambos tienen un punto de contacto desde posiciones distantes: las que les da a cada uno su particular hueco de la propia memoria.

Los análisis sobre el "cómo se hizo" o "de donde salió" no son los propios del objeto fotográfico, hasta ahora. Son preguntas más bien en relación al proceso. Es tan "novedoso" relacionarlo con el objeto, soporte del mensaje, que cuesta vincularlo con la fotografía, en la que la línea directa entre lo que se ve y lo que se reconoce ha sido total. Cuando el objeto no es evidente es como si reinventáramos la fotografía, parece que hay que volver a explicarlo todo; el espectador se queda descolocado, sin saber qué decir, hacer o sentir. Necesita un periodo de asimilación antes de comenzar a "ver"; una vez aceptado lo que tiene delante, una vez comprendido que es una obra fotográfica diferente y no sólo una obra fotográfica de código directo, las aguas vuelven a su cauce. Es así de simple.

Aceptará que la cámara ya no es evidente en la captura, como lo es en toda concepción realista. Su sombra parece carecer de importancia, el punto de vista es un

ángulo creado y asignado a voluntad; no se sabe bien de donde procede. Toda la escena es creación.

Seguiremos leyendo y oyendo relaciones simples de la fotografía, como arte, con cualquier cosa que tenga que ver con una caja con un cristal delante; pero me siento suficientemente satisfecho cuando me llega un mínimo de sensatez desde cualquier esquina de este paraíso.

Llegados aquí, lo que queda es recordar el pasado para olvidarlo inmediatamente cada vez que damos un paso hacia el futuro. El pasado es nuestro soporte, pero no debe ser nuestro freno.

La historia de la fotografía se escribe cada día, pero también cada día empieza de nuevo.

Hace tiempo, con una pintura en la pared de su casa-cueva, un tío abuelo lejano nos metió en la vorágine de la imagen ayudándonos a salir de la ignorancia y poniendo el primer ladrillo de la cultura.

Con cada paso que damos imitando su gesto, los hijos de sus hijos salimos de nuestra propia caverna.

Todo lo que hemos desarrollado interiormente gracias a nuestra síntesis visual debe abrirnos las puertas a nuevos territorios mentales. No se trata de mirar, registrar u observar, sino de llegar a "ver".

¿Cuales serán nuestros rastros en las paredes? ¡Las imágenes de esas visiones!

¡Que nada nos cierre los ojos!

Este es un libro de fotografía, pero un libro sin imágenes y que no habla de técnica, sin embargo está lleno de su espíritu por todas partes y respira arte.

Hace un análisis de lo que es hoy en día el arte fotográfico, de su “por qué”, de las circunstancias que le han traído a su momento actual y de lo que puede ser su futuro.

Desvela a los creadores un camino alternativo al realismo, con el que la fotografía ha sido asociada desde su nacimiento, haciendo una incursión en los mundos y las capacidades de expresión que han quedado ocultos al vincular la fotografía con la representación de dicha evidencia, pues para el autor “lo evidente sólo es la máscara de la realidad”

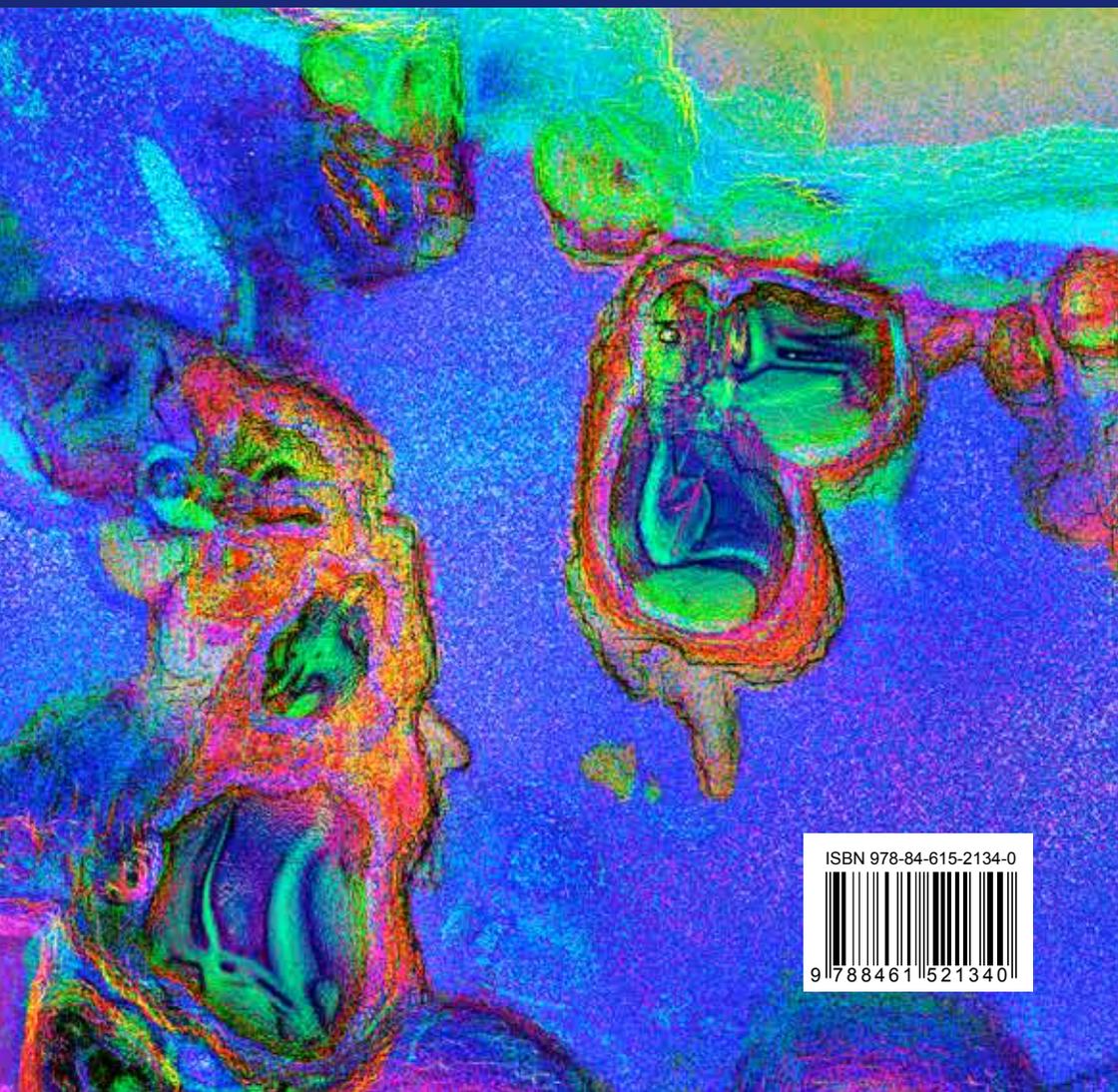
EDICIONES
FERRAMULÍN, S.L.

En esta obra, Valentín González abre caminos hacia un arte específicamente fotográfico, mostrando una vía hacia los estilos del futuro, de modo que se deriven únicamente de la naturaleza del mismo.

Presenta el concepto de “Simultaneidad”, del que es creador, como una alteración del modelo real, “el objeto”, en beneficio del mundo interior.

Incluso se deja entrever su destrucción total, llevando la imagen hacia un arte basado en el propio símbolo.

Un interesante libro que ayudará a entender el mundo de la creación fotográfica.
Dejará huella.



ISBN 978-84-615-2134-0



9 788461 521340