

Pensar la fotografía hoy.

La fotografía se pone en funcionamiento en 1938, suponiendo una nueva forma de mirar que hemos heredado y asimilado hasta el punto de que, tal vez, hoy, ya no miramos sino a través de la fotografía. Pero del mismo modo que coincidimos en el mismo espacio generacionales para las que la fotografía es algo cotidiano e individuos que temen la plasmación sobre el papel baritado de su retrato al considerarlo mágico, incluso satánico, nuestro mirar fotográfico de la realidad no está lo suficientemente desarrollado como para no ser contradictorio.

La técnica fotográfica, a la que consideraremos anterior a la propia Fotografía, tiene la pretensión de capturar la realidad, acercarla al hombre poniendo en su mano el fondo de sus ojos. Pero de la misma forma que un espejo no nos muestra como somos, sino sólo una imagen de nosotros mismos, la fotografía puede separar, robar, antes que acercar. En un proceso similar al que propone Flusser para explicar la aparición de la imagen en la prehistoria, se nos presenta la técnica fotográfica con un valor simbólico, objetivo cuando en ella vemos algo real. Lo cual nos obliga a preguntar: ¿estamos preparados para enfrentarnos con imágenes a las que otorgamos el valor de la objetividad? ¿qué relaciones establecemos con las imágenes? Frente a la pintura, solemos considerar la técnica fotográfica no como una imagen inmóvil, sino como un objeto que guarda una imagen. El desarrollo técnico de la fotografía busca capturar la realidad con la mayor precisión posible, superando la capacidad de la propia vista, es un ojo nuevo como ese nuevo ojo con el que Vertov mira Moscú; la mirada fotográfica quiere ser técnica. Nos permite ver una nueva realidad, una realidad atemporal, encerrada, capturada, una vida dándose de manera constante en un pequeño trozo de cartón. Pero la técnica fotográfica cocha con la concepción narrativa de la vida propia de la cultura occidental, se hace necesario ver a dónde se dirige, porque para nosotros la aparente mimesis es insuficiente. No estamos preparados para las imágenes objetivas porque no somos capaces de pensar en imágenes autárquicas, porque no podemos concebir un pensamiento visible.

Otro de los aspectos problemáticos en relación con la fotografía, es que a través de ella se han popularizado las imágenes; cualquiera puede “imaginar” una parte de nuestro tiempo, documentar nuestros recuerdos. Los grandes “imaginarios”, como el cristiano o el helénico, son sustituidos por imaginarios personales. Se pierde la dimensión totalizadora de la imagen imagen, se produce una crisis estética. La presencia cotidiana de la imagen fotográfica ataca la esencia de la imagen pictórica y hay que replantear en cierta medida el valor de las artes plásticas. Los “garabatos” de Cy Twombly hacen temblar la pintura ante la opinión pública, pues podrían estar hechos por un niño del mismo modo que la posibilidad de una fotografía artística, narrativa, tiene que superar la posibilidad de que un niño, incluso un ciego, puedan disparar el obturador. La luz que pintan Velázquez y Cézanne producen un objeto único, original, creación; pero la luz que captura la película se puede plasmar en miles de papeles sin dejar de ser la misma luz. La Fotografía se escapa hacia el ámbito de la reproducibilidad que reclamaba Magritte para toda expresión artística: el Arte debe estar más allá del objeto material. El objeto artístico ha de ser un signo, una expresión.

El paradigma de la técnica fotográfica es la reproducción imaginativa de lo real, conservar una imagen. Pero la fotografía no es sólo una mimesis, hay una intencionalidad,

un gesto con el que se está produciendo “la imagen” concreta que vemos sobre el papel, superadora del simple calco. En otras disciplinas, la producción de “la imagen” es más clara, la reconocemos como una imposición del artista a la materia al pintar o al esculpir; enfrentándose a una masa de color o a un bloque amorfo, el gesto nos resulta más evidente, un logro. Pero lo importante siempre es la creación de una imagen concreta o una forma de expresión de su voluntad. La fotografía pone en duda el papel del hombre en el proceso de creación por la aparente inercia del proceso técnico; la plasmación de la realidad sobre la película se produce, a los ojos del espectador de un modo impersonal, el fotógrafo sólo prepara y ejecuta una acción tecnológica. El fotógrafo posee la misma intención, dispone de la realidad, del bloque de mármol, como un escultor; eligiendo que fotografiar, aparta al objeto de todo lo que lo rodea disponiéndose a capturar eso que él ha señalado de forma fatídica, es un proceso donde la creación no es transformadora sino depredadora. La impersonalidad del “se”: se selecciona un objeto, se plasma sobre la película, se revela la película, se proyecta la imagen plasmada sobre la película y se fija esta en un papel fotográfico; equivale a la reacción, también impersonal, entre cincel y mármol. En toda obra hay una realización impersonal a través de procesos artificiosos o naturales, pero el resultado no deja de ser personal, trabajo del artista. Un artista que si no realiza, sí que supervisa; el fotógrafo tiene que contar con los parámetros que afectaran a la imagen que quedará plasmada en la “fotografía-en-sí”. La voluntad creadora es filtrada a través del proceso.

La mayor dificultad a la que se enfrenta el fotógrafo, es, además de la incompreensión de quien se considera fotógrafo por tener una cámara de fotos y saber darle al *click*, que trabaja con imágenes. Intenta crear una imagen a partir de imágenes, labor comparable a un escritor que intenta escribir haciendo un *collage* con frases. La imagen que atrapa el fotógrafo en el encuadre se aleja de la realidad de forma ficticia, cualquiera puede volver a someterla a los objetos y sus imágenes. Es inevitable, las imágenes mantienen su signo real aún cuando están siendo adoptadas por un nuevo objeto, ni la distorsión puede evitar la fragilidad del nuevo ámbito creado al disparar el obturador. El ojo “objetivo” que caza la imagen es un medio y el propio fotógrafo ha “objetivado” la imagen que busca con su intención fotográfica, las puertas abiertas por la intención artística tienen que convivir, sobre el papel, con la inevitable carga objetivadora del proceso tecnológico. Como toda obra, la gesta del fotógrafo, se enfrentará al espectador de forma autónoma. El autor y el lenguaje fotográfico que la acompañan una guía a través de la que lograr la expresión buscada, pero siempre habrá quien pueda reclamar el significante de una imagen, reconocerla. Una fotografía puede verse derrocada por el reconocimiento, perder su expresividad al verse superada su propia objetividad: un modelo de zapato conocido, un lugar visitado, una cara familiar... cualquiera puede encontrar una referencia ajena a la propia fotografía. La fotografía necesita ser reconocida como imagen, como totalidad, como cuadro, no como collage; responsabilidad que sólo puede tomar el espectador, quien puede cargar y descargar a la imagen de significados. Por ejemplo, una fotografía con carácter documental, puede resultar ser expresiva aún sin intención de serlo: imágenes de la II Guerra Mundial que fascinan sublimemente al espectador asomándolo a la magnitud de la contienda, imágenes que nos obligan a mirar, si no estamos vacunados, hacia los límites de la propia y cómoda existencia interpelados por categorías que nuestra cultura absolutiza como la muerte. Hacemos gala de la mirada fotográfica, de la capacidad de reconocer y realizar el mundo a través de imágenes. Ya no es la propia imagen la que nos emociona, sino la realidad que desvela, porque seguimos mirando al mundo con ojos románticos, esperando olerla entre los productos químicos que fijan una imagen sobre un papel. Claro que la mirada fotográfica intenta ofrecernos una realidad que, aún sin olor, mantiene la mismas posibilidades de sensibilidad, de sabor. Porque la labor del artista fotógrafo, es crear el mayor áurea posible

de sensibilidad alrededor del objeto que guarda una imagen, algo que se ve, que no se huele pero se saborea igualmente.

Hay que incidir en que la fotografía y la carga de impersonalidad que parece tener porque todos podemos hacer fotos, no es un problema independiente de la propia disciplina. Mencionamos antes a Cy Twombly, cuyos “garabatos” son un ejemplo más de cómo el Arte se ha tenido que enfrentar a unos tiempos en el que la calidad de los espectadores para haber disminuido, según nuestra visión, por la falta de tiempo para “espectar” y la primacía del “derecho a opinar” frente al “derecho a saborear”. En todas las disciplinas se han cocido habas para responder al nuevo espectador incapaz de aceptar su limitada imaginación. Los artistas se enfrentan al objeto artístico reclamando que se respete el gesto. En pintura el enemigo es el cuadro: Pollock lo tira al suelo, Leinchenstein lo divide en viñetas, Bacon revuelve colores hasta que se siente hastiado... En música se rompe con las estructuras de la composición liberando la experiencia auditiva: Satie escribe música de ambiente, Cage nos ofrece 4 minutos 33 segundos para escuchar, *The Stooges* tocan aunque Iggy se mantenga de pie... La escultura recicla objetos en vez de crearlos: Smithsonian somete sus obras a la erosión, De María nos hace esperar los caprichos de la Naturaleza, Sterlac se cuelga durante un día... Se intentan superar los límites del objeto material, superar obra con el concepto de la misma del mismo modo que el fotógrafo necesita que la imagen sobreviva más allá de la oxidación de la película.

Si la aceptación de la fotografía como objeto diferente es responsabilidad del espectador. No puede evitarse con fotografías abstractas o el uso de elementos neutros, aumentar la distorsión intrínseca a la propia acción de fotografiar es indiferente para la voluntad del espectador. Las famosas litografías de Warhol son imágenes de imágenes, aún si, curiosamente, las propias imágenes originales son en sí mismas una realidad objetiva. Marilyn es en sí misma un póster por mucho que soñemos, mirándolo, de nuevo, con olerla; el mismo póster que Warhol convierte en imagen artística es un objeto real aunque intentemos clasificarlo como una “simple” imagen. Las litografías de Warhol nos sirven como prueba evidente de que para el espectador resulta más sencillo reconocer una imagen como objeto propiamente objetivo sobre un lienzo o colgada en la pared de un museo porque el concepto arte funciona como catalizador. Una situación que también fuerza Richter al enfrentarse a la fotografía pintándola; él entiende que cada fotografía es objetiva en sí misma, una imagen autónoma. Entiende que la imagen plasmada sobre un papel debe entenderse de manera total, y así lo reclama Richter al pintarlas.

La falta de preparación respecto a la imagen de nuestra cultura se vuelve desazonadora cuando comprobamos que el sujeto occidental parece una máquina despedazadora del discurso narrativo de las mismas. Las diferentes informaciones y signos que puede transmitir la fotografía no la rompe como imagen única; si reconocemos otras imágenes dentro de la fotografía es porque todavía no estamos preparados para ver realmente la fotografía-en-sí. Nuestra relación con la realidad es inevitablemente discursiva, el problema es entender el discurso como algo inevitablemente lineal. Así como Richter pinta una fotografía sin variar nada, disfruta que toda distribución ya está hecha, que la imagen es un modelo estático, limitándose a la aplicación de un método de trabajo concreto, no podemos recorrer la fotografía imponiendo un discurso ajeno a la propia imagen. Una fotografía no nos obliga a un recorrido, si lo hacemos, es porque no somos capaces de verla en un golpe de vista. Una historia escrita parece que la leemos linealmente, pero una historia también tiene un carácter totalizador que nos impide cambiar de texto a mitad de lectura sin cambiar de historia. Como dice Flusser, la escritura introduce una linealidad que

en la imagen no se da porque tiene dos planos. La sociedad occidental está colapsada por la linealidad que Richter no quiere ver en sus fotografías: “Me fascina el suceder ilógico, irreal, intemporal y sin sentido de un suceso que al mismo tiempo es muy lógico, real, temporal y humano y que precisamente por eso resulta tan conmovedor.” El objeto que se presenta en la fotografía es una imagen en la que encontraremos una historia que, como en un texto, nos impida confundirla con otra.

Una forma de entender esta manía por la linealidad que poseemos los occidentales es observar “las imágenes en movimiento” que nos resultan tan cómodas y consumimos insaciables. La industria cinematográfica expresa nuestros lineales gustos; en una película hecha en occidente descubrimos cómo las imágenes se consideran un medio narrativo, y que el director de fotografía no se entiende muy bien qué papel cumple realmente una vez llegado el tratamiento digital de los metrajes. Se produce un cine cómodo para el actor y el espectador en el que la interpretación de ambos se conduce y gestiona con la cámara. En una cultura diferente como la japonesa, en la que el pensamiento por imágenes está más desarrollado, descubrimos también un cine diferente. Lo primero que nos llama la atención del cine japonés es que los personajes andan, podemos ver a los personajes desplazarse por un “escenario”, es decir, respecto a una referencia fija, sin estar acosados por la cámara; la cámara sólo filma, limita su intencionalidad a la captura de imágenes. Como en *Man with the movie camera* de Vertov, que muchos considerarían un documental, en el cine nipón logramos ver imágenes porque la narratividad de la película es sometida por la de las imágenes que la componen. Un ejemplo, *Violent Cop* de Takeshi Kitano donde la trama se desenreda lejos de la impertinente cámara. Resulta imposible hacer una sinopsis verdadera ya que la historia nunca se cuenta explícitamente; la visión completa del metraje nos deja una colección de imágenes donde reconocemos implícita lo que la cámara no ha podido seguir. Es maravilloso uno de los momentos cumbre, las trágicas confesiones de dos amigos, porque se produce tras un escarapate, lejos del seguimiento de la cámara, obligando al espectador a mirar por sí mismo lo que sin las imágenes anteriores parecerían dos hombres tomando simplemente un café mientras charlan.

El problema de la fotografía hoy se plantea como la llegada de un nuevo objeto a un mundo que no sabe qué hacer con él. Las cámaras fotográficas democratizadas han supuesto la grabación en imágenes de millones de recuerdos, visitas, excursiones, besos, caras, fantasías, bromas... hay una atracción hacia la imagen como tesoro que reproduce la realidad. Mientras, la imagen se forma como una realidad aparte que reclama su objetividad, su libertad respecto la visión discursiva de la vida porque ella misma también posee su propio lenguaje, su propia dimensión narrativa. La fotografía hoy es un dilema entre su uso como almacén de imágenes y su uso como signo; entre ser un medio y ser un fin.

Iago Ramos

Otoño 2007